

Mário Pedrosa

Itinerário crítico

Otília Arantes

Mário Pedrosa

Itinerário crítico

1991

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Arantes, Otília Beatriz Fiori, 1940-

Mário Pedrosa [recurso eletrônico] : itinerário crítico / Otília Beatriz Fiori Arantes. -- São Paulo : [s.n.], 2021.

(Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-20032-4

1. Pedrosa, Mario, 1900-1981. 2. Críticos de arte - Brasil. 3. Arte - Brasil. I. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. II. Título. III. Série.

CDD-709.2

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <http://doi.org/10.34024/9786500200324>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicado originalmente como:

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. 1a. ed. São Paulo: Ed. Scritta, 1991.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. 2a. ed. atualizada e ampliada. São Paulo: CosacNaify, 2004.

Esta edição digital corresponde à última edição impressa, com imagens de ambas as edições.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES

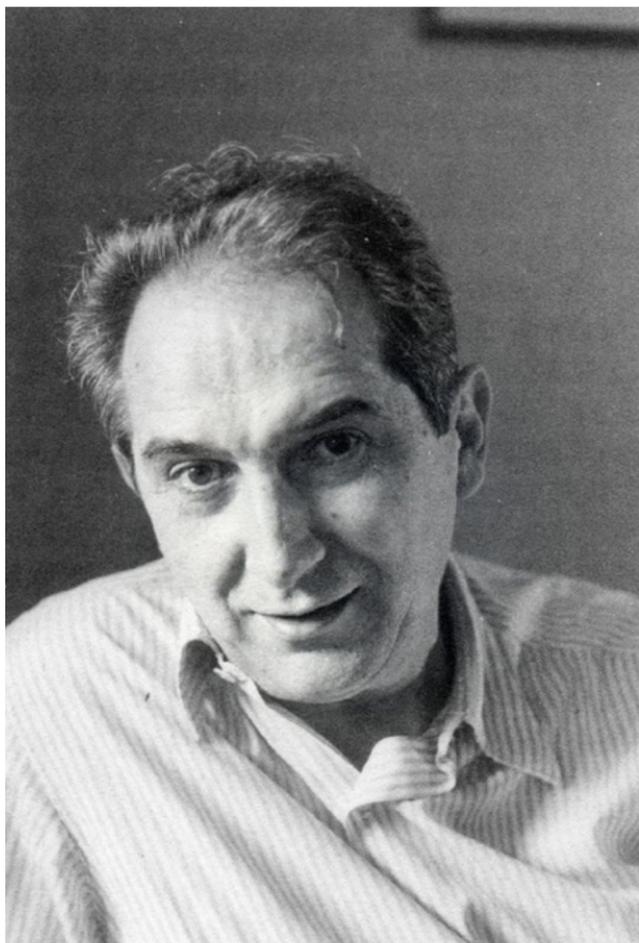




Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família e IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otília e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

11	PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO
17	INTRODUÇÃO
35	CAPÍTULO I A DIMENSÃO SOCIAL DA ARTE
75	CAPÍTULO II UM CAPÍTULO BRASILEIRO DA TEORIA DA ABSTRAÇÃO
139	CAPÍTULO III BRASÍLIA, SÍNTESE DAS ARTES
219	CONCLUSÃO DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE
237	APÊNDICE ATUALIDADE DE MÁRIO PEDROSA
247	SOBRE MÁRIO PEDROSA



Mário Pedrosa nos anos 1950

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

Encontrei Mário Pedrosa pela primeira vez em 1979, na casa de Radáh e Cláudio Abramo, onde costumava hospedar-se quando vinha a São Paulo. Sua tese sobre a Natureza afetiva da Forma acabara de completar trinta anos de ineditismo, em todos os sentidos. Não sem tempo, Da. Gilda de Mello e Souza chegara do Rio com um exemplar, propondo-me que o publicasse. Logo o pequeno e animado coletivo reunido em torno da Editora Kairós aceitou a tarefa e me incumbiu de organizar e prefaciá-la sua primeira e histórica edição. Está claro que minha primeira providência foi enviar meu estudo de estreia na análise de sua obra ao próprio Crítico. Daí o convite, queria comentá-lo pessoalmente. A caminho, seu amigo e antigo secretário Darle Lara assegurou-me que ele havia gostado muito, mas mesmo assim tinha um ou dois reparos a fazer. Não digo que não fiquei apreensiva, sem falar no fato de que afinal ia conhecer uma figura histórica da crítica brasileira na circunstância um tanto embaraçosa do comentador, sempre incerto de ter avançado ou não o sinal. Para variar, falou-se de tudo menos do tal prefácio. Lá pelas tantas, porém, puxou-me de lado e me garantiu, sem maiores considerandos, que eu o explicava melhor do que ele próprio o teria feito. Fiquei aliviada, mas não o bastante. Antes de me despedir perguntei pelas ressalvas. “Não importa, está bem assim”. Insisti até obter o que no fundo desconfiava: “olhe, é que não tenho mais nada a ver com a Gestalt”. Era verdade e eu sabia muito bem disso. A

rigor, àquela altura nem mesmo a crítica de arte parecia interessá-lo mais, pelo menos com a antiga intensidade dos tempos heroicos da arte moderna. O mundo tomara outro rumo e a seu ver estávamos vivendo um momento em que a urgência do político relegara a arte a uma justa posição de retaguarda. Apesar da ressalva previsível, achei que não só não era o caso de modificar a redação, mas persistia na convicção de estudiosa de seu itinerário, que o Crítico de fato nunca abandonara inteiramente as lições da Gestalt. Tratava-se por certo de uma teoria entre tantas outras a que recorrera para explicar a dimensão a um tempo material e universal da arte. Seja como for, ao longo de toda sua carreira nunca deixou de dar primazia ao momento estritamente construtivo do fazer artístico: o da forma ordenada em função da qual sempre desconsiderou suas manifestações por assim dizer mais caóticas e irracionais. Mesmo assim tinha razão, com o tempo a Gestalt fora perdendo força no seu argumento, no caso, um raciocínio da maior originalidade em favor da aclimação brasileira da arte abstrata, sobre o que publiquei um estudo na revista *Discurso* em 1983, do qual procede o capítulo central do presente livro. Ali o miolo de todo o seu esforço crítico, a utopia estético-política de uma grande arte sintética, como dizia.

Todavia – ou por isso mesmo – não podia ignorar que Mário Pedrosa irrompera na crítica brasileira com uma defesa mais do que enfática da arte dita proletária, confrontada com a intransigência característica dos anos 30 à autocomplacência formal de sua contraparte, a arte dita por sua vez burguesa. Havia, portanto, um considerável antes pedindo contas. Demasia meramente política e de circunstância? Ou madrugava uma síntese futura, esboçada em negativo, por exemplo, na arte de Käthe

Kollwitz – por onde o crítico inaugurou em 1933 suas reflexões de vida inteira sobre as artes plásticas? Foi esta última hipótese que comecei a desenvolver por ocasião de uma homenagem aos seus 80 anos, que, por iniciativa de Aracy Amaral, lhe prestaria a Bienal de São Paulo. Sugeri então que o grande desenho de sua atividade crítica formava um arco de coerência plena que, arrancando daquela conferência memorável, se lançava até os bichos revolucionários de Lygia Clark, passando é claro pelo encontro decisivo com Calder em meados dos nos 40. Como se sabe, homenagem não é lugar de conversa. De qualquer modo, ocasião de mais uma confirmação: ainda na mesa, cochichou-me, “você tem razão, Calder para mim foi uma revelação”. Em julho daquele mesmo ano de 1980, fui ao Rio levando comigo uma versão mais acabada daquela intervenção. Novamente falou-se de tudo um pouco, menos do meu artigo. Em compensação ganhei um convite para acompanhá-lo numa visita à galeria de Jean Boghici, onde se realizava uma exposição em sua homenagem – mais uma. Desta vez, porém, não digo que houve conversa, mas uma pequena aula particular magistral: mesmo andando com dificuldade, conduziu-me pelo braço comentando obra por obra. Para mim pelo menos, primeira e derradeira amostra de uma inteligência crítica exercida ao vivo, recapitulando o século moderno com o qual de resto nascera e ajudara a se formar. Falei brevemente do que andava pensando sobre ele e prometi voltar para afinal ouvi-lo sobre o artigo. Mas dois dias depois encontrei-o em sua indefectível cadeira de balanço, muito abatido e silencioso. Já estava bem doente e dessa vez fui eu quem respondeu – “não importa” –, quando ao se despedir lembrou-se do texto. Não nos vimos mais.

Em 1991, por ocasião de seu décimo aniversário de morte, a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, dirigida naquele momento de tantos futuros possíveis, e por isso relendo com tanta avidez o seu passado ainda vivo, cuja titular era Marilena Chauí, inaugurava um espaço com o nome de Mário Pedrosa, organizando para tanto um ciclo de debates sobre sua obra. De minha parte me comprometi, naquela circunstância, a aprontar os originais de um livro que sinceramente não imaginava estar fazendo. Dessa perspectiva conclusiva faltava então o último capítulo, o fecho de um projeto construtivo cujo foco só poderia ser a Arquitetura Moderna e seu arremate, Brasília. Dez anos depois me vi, portanto, retomando o fio da meada pelo seu epílogo.

Trata-se apenas disso. Procurei neste livro refazer o itinerário crítico de Mário Pedrosa pelo viés em que o li desde o primeiro contacto com sua tese de 1949. Inútil dizer que se restringe a uma visão deliberadamente parcial. Muita coisa ficou pelo caminho. Busquei eu mesma reparar mais adiante algumas lacunas, expondo inclusive com algum detalhe seu ponto de vista sobre os artistas, brasileiros e estrangeiros, e a particular história da arte que protagonizaram, no seu modo peculiar de entender a experiência encerrada dos modernos – ao prefaciar os vols. 3 e 4 das coletâneas que organizei para a EDUSP. No mesmo espírito, num escrito publicado dez anos depois da primeira edição deste livro, me associei ao centenário de seu nascimento, situando finalmente Mário Pedrosa na grande linhagem da tradição crítica brasileira. A letra é outra, mas achei que não destoaria se o incluísse em Apêndice a esta segunda edição.

Um livro escrito em épocas diferentes e cuja gênese tem exatamente 25 anos, certamente envelheceu naquilo

que tinha que envelhecer. Apesar das rugas, acho, no entanto, que vai sobrevivendo bem e terá sempre a sua utilidade para os que se iniciam hoje na obra de Mário Pedrosa – se não for presumir demais. Limitei-me às correções de praxe – que não foram poucas, tal a pressa da editora em entregar o livro no dia 4 de novembro de 1991, nem antes nem depois. Atualizei as referências em notas. Fiel à minha intenção didática inicial, mantive as inúmeras remissões e citações, em geral pouco acessíveis na época.

(junho de 2004)

INTRODUÇÃO

O PONTO DE VISTA DO CRÍTICO

Durante a década de 20, Mário Pedrosa foi antes de tudo um ativista político. Militante comunista, ligado depois à IV Internacional, só muito esporadicamente exerceu naquele período a atividade de crítico de arte. Segundo consta, algumas resenhas de livros, especialmente para o *Diário da Noite* de São Paulo, entre 1924 e 1926; um artigo sobre Villa Lobos na *Revue Musicale* de Paris, em 1929, aproveitando sua estadia na Europa; e algumas crônicas, em geral com pseudônimo – por exemplo, no jornal *O Homem Livre* (já então nos anos 30). Na crítica de artes plásticas, estreará de fato apenas em 1933, com uma conferência, logo muito famosa e hoje clássica, sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz. Não precisaria de muito tempo para se tornar em seguida um dos nossos críticos mais importantes, inclusive pela projeção internacional, coisa rara de se alcançar naqueles tempos, e mesmo hoje.

O mínimo que se pode dizer é que foi um intelectual à altura do seu tempo e do seu ofício. Durante décadas publicou incansavelmente em periódicos brasileiros e revistas estrangeiras especializadas, sem que jamais arrefecesse o ânimo combativo do militante político. Além de crítico profissional, também lecionou *Estética* e *História da Arte* no Rio de Janeiro e, vários anos mais tarde, em Santiago do Chile. Assumiu responsabili-

des várias igualmente no plano da organização da cultura: promoveu e participou do júri de muitos certames internacionais; integrou a direção da AICA e presidiu a filial brasileira da mesma associação (ABCA); dirigiu o MAM de São Paulo, no início da década de 60 e, no mesmo período, a Bienal de Artes Plásticas.

Empenhado também no fortalecimento da arte latino-americana – tendo sido muito ligado a Romero Brest, Torres Garcia e vários outros críticos e artistas da América Latina – foi Mário Pedrosa quem tomou a iniciativa de criar, quando exilado no Chile, no tempo da presidência de Salvador Allende, o IEL (Instituto de Estudos Latino-Americanos), tanto quanto o “Museu da Solidariedade”.

Sem contar que, em suas numerosas e prolongadas viagens à Europa e Estados Unidos, conviveu com artistas de renome sobre os quais escreveu estudos importantes, como Calder, Miró e tantos mais, deixando nestes por vezes uma forte impressão, como confessou Morandi, que teria dito, depois de um dia inteiro de conversa com o Crítico: “e muito mais ficaria com ele, pois é raro encontrar-se uma pessoa tão inteligente e tão entendedora das coisas de arte”.¹ Ainda bastante jovem, indo a Paris em 1928, para o casamento de sua cunhada Elsie Houston com François Péret, entrou em contacto com os surrealistas, especialmente com Naville, com quem já se correspondia, Aragon, e Breton,² do

1. Segundo depoimento de José Lins do Rego, em *O Jornal*, RJ, 04.11.51.

2. Sobre este episódio e suas amizades com os surrealistas, ver “Surrealismo ontem, super-realidade hoje”, *Correio da Manhã* (CM), RJ, 27.08.1967, rep. em *Mundo, Homem, Arte em crise* (MHAC). São Paulo: ed. Perspectiva, 1976, pp. 281-286; p.283.

qual sempre se manterá muito próximo – tendo, entre outras coisas, traduzido para o português o *Manifesto por uma arte independente*, coassinado por Trotsky e Rivera, e, 30 anos depois desse primeiro encontro, colaborado com um verbete no livro *L'Art Magique*, preparado pelo mestre do surrealismo para o Clube Francês do Livro.

Em resumo, sem abandonar a política, Mário Pedrosa foi aos poucos assumindo um outro combate, que exerceu durante quase cinquenta anos, agora no campo das artes, especialmente das artes plásticas, nele incluída a Arquitetura — tendo sido aliás um dos primeiros teóricos da Cidade Nova em construção no planalto central do país, Brasília. Ao longo desses anos, acompanhando de perto a batalha dos jovens, foi um dos grandes responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil, especialmente no pós-guerra, vindo a ser, como ele mesmo dizia, um “arauto” das nossas vanguardas artísticas.

Sob todos os aspectos, Mário Pedrosa foi uma figura excepcional na história da nossa crítica de arte. Em 1933, sendo o clima geral da opinião marcado pelo mais agudo sentimento de urgência social, inicia sua carreira de crítico, como lembrado, com a primeira e desde logo mais consistente interpretação marxista da arte que se tentava no Brasil, por ocasião de uma exposição de Käthe Kollwitz, em São Paulo. Além do mais, numa perspectiva independente, não alinhada às posições do II Congresso Internacional de Escritores Revolucionários em Karkov (1930), que levaram às conclusões desastrosas do Congresso de 1934, sobre o “realismo socialista”. Um ano depois, Mário Pedrosa publica, no *Diário da Noite*, um balanço completo da obra de Portinari, onde

retorna à questão do conteúdo social da arte; mas se há de convir, apesar do interesse e da importância histórica, esses textos ainda refletem sobretudo o ponto de vista do político. É só a partir de 1940, mais precisamente a partir da série de ensaios sobre os Murais de Portinari em Washington e sobre Calder (1942-44), que se dedicará de forma mais sistemática à reflexão sobre questões estéticas. Sem nunca deixar a militância política, jamais dissociará Revolução Social e Arte de Vanguarda. Foi assim, voltando do exílio em 1945, o primeiro a estimular a arte abstrata no Brasil, além de seu principal teórico, enfrentando a resistência equivocada da crítica nacional. Posteriormente, na década de 60, será o primeiro a discernir a emergência do Pós-Moderno, questionando-lhe, no entanto, os componentes regressivos.

Foi um longo combate travado em geral na grande imprensa: inicialmente no *Correio da Manhã*, onde assume, assim que retorna ao Brasil, uma coluna diária de “Artes Plásticas”, voltando a colaborar com o jornal na década de 60; publica regularmente de 1950 a 54 na *Tribuna da Imprensa*, depois, no *Jornal do Brasil* (onde, a partir de 1957, será responsável pela rubrica “Artes Visuais”) e, esporadicamente, em vários outros periódicos.

Embora nem sempre tenha interpretado da mesma maneira a questão da autonomia da arte, como político e como revolucionário foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista, ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de “exercício experimental da liberdade” (expressão predileta de Mário Pedrosa, especialmente na década de 60, para caracterizar uma arte

que ele acreditava reatar com as fontes inovadoras das vanguardas históricas). Foi essa convicção que marcou sua militância. Quando aqui chegou em 1945, embora tivéssemos passado por uma revolução modernista e produzido grande pintura, a arte que encontrou continuava muito presa à figuração dos anos 20, às lições do cubismo e do expressionismo e a uma temática de forte cunho nacionalista. Sem falar numa certa voga um tanto ingênua e academicizante, em larga medida originária dos anos 30 e encarnada sobretudo pelos pintores que, em algum momento, foram ligados aos grupos Santa Helena e Bernardelli (respectivamente em São Paulo e Rio de Janeiro). Por outro lado, a revolução estética modernista havia sido finalmente absorvida pela rotina das artes e do gosto, o que era bom, como mostrou Antonio Candido, mas por outro lado, perdeu-se um pouco rapidamente de vista uma das evidências modernas: que o acerto em arte passa pela elaboração formal, chave da eficácia social.³ Esta, a essência da lição de Mário Pedrosa: o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo “transcender a visão convencional”, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a “recondicionar-lhe o destino”.⁴ Foi com esse espírito que preparou sua tese para concorrer à cátedra de Estética e História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura em 1949, inspirada nas teorias

3. Cf. Antonio Candido: “A revolução de 1930 e a cultura”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: ed. Ática: 1987, pp. 181-198.

4. “Arte e Revolução”, *Tribuna da Imprensa*, 29.03.52 e, em versão um pouco alterada, no *Jornal do Brasil (JB)*, RJ, 16.04.57, rep. em MHAC, pp. 245-248; esta versão foi rep. em *Política das Artes (PA)*, São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 95-98.

da Gestalt — *Da natureza afetiva da Forma na Obra de Arte* —, estudo esse que deveria causar espécie por seu caráter inusitado enquanto esforço de elaboração de uma Estética da Forma.

Ao contrário do que se passava por aqui, Mário Pedrosa trazia o exemplo da arte internacional, causando mal-estar e por vezes irritação ao defendê-la, especialmente a arte abstrata, ou ao encorajar os jovens artistas brasileiros que estavam rompendo com os “mestres”. Na linha da conclusão do *Manifesto* de Trotsky, Breton e Rivera, acreditava que independência da arte e revolução andavam juntas, batalhando para que o Brasil saísse do isolamento e se alinhasse à arte mais avançada do tempo. Não há dúvida que esbarrava nos impasses característicos de um país periférico, onde falar de independência artística é algo no mínimo problemático, mas o sopro de ar novo que trouxe obrigou nossos artistas e críticos a porem em discussão o rumo que a arte — em nítido refluxo em relação às conquistas vanguardistas — ia tomando entre nós.

Tais diferenças com a crítica local vão culminar no seu afastamento da *Tribuna da Imprensa*, em 1954, ocasião de um verdadeiro escândalo, quando, em entrevista àquele jornal, ousou afirmar que Segall e Portinari, que já haviam tido uma sala especial na Bienal de 1951, não teriam feito falta na 2ª Bienal. Conforme depoimento do próprio Mário Pedrosa, sua declaração “fez estremecer as fibras cívicas” da crítica. José Condé reagiu indignado no *Jornal de Letras*; ele próprio, por sua vez, respondeu argumentando que não havia cabimento querer que todos os artistas consagrados fossem incluídos a cada dois anos na mostra internacional de São Paulo, além do que, nenhum deles estaria em sua

melhor fase ou teria, nesse meio tempo, produzido obras que justificassem seu retorno à Bienal. No calor da polêmica escreveu uma de suas mais contundentes críticas ao maneirismo e sentimentalismo do último período de Segall, às incoerências plásticas e ao comercialismo de Portinari, bem como ao equivocado esforço de retorno à fase Pau-Brasil por parte de Tarsila (presente à Bienal de 1953, mas sem reproduzir a performance da primeira, onde foi um dos premiados), ou ao acomodamento e à repetição de Di Cavalcanti (também ele presente nas duas Bienais). Impedido de publicá-la na *Tribuna*, por censura de seu próprio diretor, Carlos Lacerda, sua resposta acabou saindo no *Diário Carioca*.⁵

Àquela altura os ânimos já não andavam tão exaltados. Inovações importantes principiavam então a se aclimatar: os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio, juntamente com as Bienais, começavam a habituar o gosto do público às tendências internacionais mais recentes. Apesar de tudo, algumas questões permaneciam tabu, especialmente a da arte abstrata. Assim, em 1952, em pleno auditório do Ministério de Educação, num debate sobre o dilema, para muitos cívico-nacional — “arte abstrata ou arte com temática social” — Mário Pedrosa pôs em pé de guerra a plateia ao defender, junto com Flávio de Aquino, e polemizando com Mário Barata e Campofiorito, a causa da abstração, ou da arte concreta, como a chamava desde os artigos sobre Calder. Inutilmente procurou mostrar aos presentes que a nova arte estava elaborando os símbolos

5. “Dentro e fora da Bienal”, no *Diário Carioca*, RJ, 14.03.54. Rep. em *Dos Muros de Portinari aos espaços de Brasília* (MPEB), S. Paulo: ed. Perspectiva, 1981, pp. 47-54.

de uma linguagem plástica inédita, destinada a nos arrancar da atonia perceptiva quotidiana, na esperança de encurtar a distância que nos separa dos “horizontes longínquos da utopia”.⁶ Anotem-se desde já os termos modernos daquela justificação da arte abstrata: de um lado, a mais intransigente autonomia, apartando a dimensão estética do “chão onde fazemos nossas andanças”;⁷ do outro, o propósito de vanguarda de extravasar no mundo vivido aquele conteúdo que precisou de liberdade para decantar-se segundo leis próprias.

Um ano depois tinha lugar, no Hotel Quitandinha, a primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata, que logo será a tendência dominante no Brasil. Sem ter sido o único fator a contribuir para esta modificação da mentalidade reinante, sua atuação foi sem dúvida decisiva. Lembro que foi inclusive o responsável pela criação do primeiro núcleo “concreto”, em 1947/48, no Rio, com Ivan Serpa, Mavignier, Palatnik — a que se uniram depois muitos outros, dando origem ao grupo “Frente”, de cujos desdobramentos surgiu o neoconcretismo.

Como se vê, o retorno de Mário Pedrosa não deixou o meio indiferente. Já fustigara politicamente a ordem social, agora importunava a intelectualidade estabelecida, mesmo aquela que se pretendia progressista, mas que se sentia atingida nos seus “valores nacionais” e, sendo a figuração da cor local o principal deles (ao me-

6. Citado na reportagem feita pela *Revista da Guaira* n.40, Curitiba, setembro de 52: “A forma da alma humana”, pp. 44-49.

7. “A máquina de Calder, Léger e outros” em *Arte. Necessidade Vital* (ANV), RJ: Liv. ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1949, pp. 129-142. Rep. em *Moderidade cá e lá* (Mcl), São Paulo: EDUSP, 2000, pp. 81-90.

nos desde a década de 30), olhava com desconfiança toda arte que relegasse o assunto para segundo plano. Repudiado à direita e mal visto à esquerda, Mário Pedrosa tornou-se, por força das coisas, uma espécie de mentor dos artistas em início de carreira ou que já trilhavam um caminho fora do eixo consagrado pela tradição modernista.

Não foi, portanto, intempestivo, muito menos um “novidadeiro” — como queriam seus adversários. Simplesmente dispunha de um senso aguçado de oportunidade histórica, que não era mera questão de preferência pessoal. A serviço desse sexto sentido para a mudança — desde que nos quadros permanentes do projeto moderno a que sempre permaneceu fiel —, reuniu o que pôde em matéria de conhecimentos especializados, da Teoria e História da Arte à Filosofia, passando pela Psicologia e pela atualização científica, sem falar em sua formação política de veterano da militância oposicionista. Assim sendo, sabia que a grande crítica impressionista — e que fora em grande parte exercida por escritores —, se já não era coisa do passado, envelhecera e pedia substituição. Como dizia, o campo da pura expressão se estreitara e não conseguia mais acompanhar a sociedade em processo de modernização acelerada. Não que defendesse uma estética tecnológica — como se falava na Europa — ou, nesta mesma linha, uma crítica supostamente científica, mas achava que a crítica precisava se renovar, revendo suas ideias de método e rigor, se quisesse acompanhar o mundo do pós-Guerra.⁸ É verdade — reconhecia — que ao contrário das outras formas de conhecimento, a experiência estética é da ordem da in-

8. “Atividade artística, atividade prática”, JB, 11.03.58.

tuição, mas hoje como ontem, essa “apreensão imediata” requer estudo, ao longo do qual se prepara e cultiva a sensibilidade. Base permanente da função explicativa da crítica, que apreende a obra pelo outro lado, pelo lado da consciência.⁹ Também ponto de partida que sempre demandou esforço e aprendizado demorado.

São tópicos que nenhum profissional desconhece, antes de se entregar, muito bem armado, ao que lhe diz a emoção estética do primeiro contacto. Ora, Mário Pedrosa costumava lembrar que o mundo moderno agravara exponencialmente essas exigências, roubando o fôlego mesmo do mais tarimbado diletante. Hoje, como nunca nos tempos modernos, as obras de arte se afastaram de sua origem coletiva e de sua integração direta e imediata na vida social, uma “perícia coletiva”, espontânea e natural, foi definitivamente sepultada. Vivemos hoje em dia numa “sociedade complexíssima, internamente dividida, e onde crescem as especializações, formam-se a cada momento grupos e subgrupos estanques, estranhos, senão hostis, uns aos outros”. Num tal contexto de compartimentação generalizada, em que a arte cada vez mais se dirige a um público restrito de especialistas e amadores *experts*, a capacidade de “identificação”, que é por excelência a dos críticos, passa a enfrentar dificuldades crescentes.¹⁰ Agravando ainda mais a situação, a arte abstrata, predominante depois da Guerra, por assim dizer deixara o crítico sem assunto. O que falar, para além da descrição formal, de uma obra que não dava chance à mera alegação temá-

9. “Em face da obra de arte”, JB, 19.01.57. Rep. em PA, pp. 168-172, p. 172.

10. “Em ordem do dia a terminologia da crítica”, JB, 11.07.57.

tica, não fornecia qualquer pretexto literário, nenhum ponto de apoio para a impressão ou a livre associação?¹¹ A divisão social multiplicada, juntara-se uma arte exigente a ponto de renunciar a toda figuração que simplesmente reproduzisse a imagem literal dessa alienação. O que fazer? Como não havia solução à vista que desmanchasse aquelas oposições perversas, restava à crítica a tarefa da invenção de uma nova linguagem, que reanimasse a especialização incontornável com a intenção didática: por certo apenas um ponto de vista individual de esclarecimento, esperando um dia ceder a vez à recepção coletiva anunciada pelo projeto construtivo da arte moderna.

Mário Pedrosa não foi obviamente o primeiro a reconhecer a necessidade de conhecimentos técnicos, ou de reunir tão vasta gama de informações, mas talvez tenha sido o nosso primeiro crítico profissional, *stricto sensu*, acompanhando de perto a produção artística do seu tempo do ponto de vista de um especialista, fazendo coincidir de forma feliz a crítica jornalística e a crítica culta. Já não era mais a crítica ensaística de cunho nitidamente literário dos mestres modernistas, que embora tivesse trazido a pintura para o centro do processo cultural, não se queria especializada (veja-se Mário de Andrade, que se pretendia um amador e dizia só falar do que lhe convinha, ou seja, do que trazia água para o seu moinho, de um projeto estético maior); também não era o discurso erudito e culturalmente bem aparelhado, saído da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, formado à sombra dos professores franceses,

11. Posfácio a Herbert Read, *A arte de agora, agora*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1972, pp. 139-168.

mas voltado sobretudo para o nosso passado (um bom exemplo é Lourival Gomes Machado); muito menos a crônica de circunstância, a crítica de rodapé, coisa de autodidata, que, por mais viva e bem escrita que fosse, não era capaz de inserir a produção local e avaliá-la dentro de um quadro mais amplo de referências, históricas ou mesmo teóricas, e, sem desmerecê-la, ficava quando muito num bom plano descritivo. De lá para cá, afinou-se a peritagem, aprimoraram-se os estudos de história da arte, multiplicaram-se as especializações universitárias, e sobretudo firmou-se uma tradição moderna na arte brasileira em condições de balizar as referências e as reflexões do crítico: muita animação, crítica profissional abundante e eficiente, mas nenhum “passo globalizante” (como, bem ou mal, ocorrera com os modernistas), que autorize a pensar a marcha do mundo contemporâneo também a partir da crônica das configurações plásticas que ele vai armazenando.

Ora, sem muito exagero, pode-se dizer que Mário Pedrosa foi pelo menos o primeiro a reunir as condições necessárias para dar aquele salto crucial em que o ponto de vista do crítico poderia alcançar o ponto de vista da totalidade. (Mas àquela altura, que intelectual brasileiro poderia de fato dar tal passo?) Em primeiro lugar, não me parece que, num país em que o imperativo da atualização não podia deixar de ser atendido, se possa negligenciar o seu périplo de intelectual cosmopolita. Tendo viajado pelo mundo todo, estudado na Suíça, depois na Alemanha, vivido longos períodos na França e Estados Unidos, algum tempo no Japão e outro no Chile, sempre a par do que se passava no mundo das artes, inclusive no campo da crítica e da teoria, era com naturalidade que Mário Pedrosa podia cotejar

estilos e tendências provenientes de todos os quadrantes, e sobretudo colocar em perspectiva internacional a experiência artística brasileira. Costuma-se dizer que a crítica chega com atraso em relação às inovações que vão se processando na arte; entretanto, no Brasil, um cidadão do mundo como Mário Pedrosa, em mais de uma ocasião antecipou-se e propiciou a emergência do novo no domínio das artes plásticas, tornando-se, com conhecimento de causa e apoio na tradição local, o principal responsável pela modernização das nossas artes na segunda metade do século.

Além do mais, numa terra que condenava os melhores ao autodidatismo, portanto a um trato por vezes arrevesado com as ideias, Mário Pedrosa foi o primeiro crítico de arte a saber lidar com a teoria, da qual não sem razão muitos fugiam. Jamais se entregou a aplicações chapadas de esquemas *passé-partout*, muito menos substituiu a experiência das obras pelo discurso genérico sobre elas; até porque, contrariando o gosto dos conterrâneos pela atualidade enquanto tal, foi muito sóbrio na recepção das doutrinas estéticas, que dominava sem alarde. Nos idos de 40, era mesmo uma raridade entre nós um livro composto por brasileiro que pudesse figurar na bibliografia internacional, como foi o caso de sua tese sobre Gestalt e percepção estética. Mas isto ainda se devia ao acaso de uma formação multifacetada, não era fruto orgânico da terra. Assim sendo, não espanta que a crítica de Mário Pedrosa configure aos poucos uma nova prosa, não uma prosa de escritor no exercício de uma função supletiva, mas uma prosa especializada que não obstante (aí também a novidade), não perdia o sentido histórico e universal da cultura. Por isso mesmo, sua crítica nunca foi exotérica: simultaneamente,

dirigia-se ao grande público leitor de jornal e conseguia falar à imaginação de todo brasileiro bem formado.

Enfim, foi também o primeiro a exercer a crítica de arte no Brasil nos termos mesmos do projeto moderno em toda sua abrangência, ao mesmo tempo que elevava a arte brasileira à condição de capítulo relevante da modernidade estética — entendida como dimensão imanente de uma nova sociabilidade. No Brasil, vanguarda sempre foi sinônimo de experimentação estética, destinada a ofuscar os passadistas e a emparelhar o país com o que ia pelo mundo — no melhor dos casos, a sua estilização primitivista consagrava plasticamente a cor local. Ora, Mário Pedrosa tomou-a em sua acepção original e radical de extravasamento estético-social, isto é, descompartmentação e polémica com o caráter meramente afirmativo da arte: ao mesmo tempo em que a apanhava em sua intenção antitética, propriamente antiburguesa, sua crítica sempre esteve imantada pelo momento utópico em que mundo vivido e forma artística passariam um no outro. Daí o privilégio que concedeu ao ciclo “abstrato” do projeto moderno em curso. E mais, o lugar central ocupado pela Nova Arquitetura em sua crítica. Pode-se dizer que a rigor esta não é mais do que o comentário do projeto “construtivo” da arquitetura moderna no Brasil, das primeiras manifestações modernistas até Brasília, não por acaso lugar utópico muito próximo da síntese das artes. Algo como um ponto de apoio material da arte moderna no Brasil, que por aí passava a integrar o horizonte internacional da modernidade — renovando-se em consequência o país, bem entendido.

Compreende-se finalmente porque, para fazer face à hostilidade daqueles que o acusavam de sectário, estreie na sua coluna de “Artes Visuais” no *Jornal do Bra-*

sil, em 1957, com uma série de artigos sobre a atividade crítica, apresentando-a — apoiado em Baudelaire — como uma atividade “parcial, apaixonada e política”.¹² Isto é, uma crítica que, para além da ilusão de neutralidade do perito que apenas confere, toma partido diante da obra, sendo capaz de discernir, comparar, hierarquizar, selecionar valores, em função do projeto maior de emancipação pela arte. Porque “político”, como ele mesmo esclarece, deve ser muito bem entendido, não significando, como aliás também para Baudelaire, a sujeição da arte às exigências extraestéticas do *engagement*, muito menos aos imperativos doutrinários da mera ilustração ideológica.¹³ Numa palavra, criticar politicamente é opinar sem reservas no horizonte de uma ordem social antagônica e compartimentada. É bem verdade que, no início de sua carreira, chegou a defender uma arte funcional, “utilitária”. Em pouco tempo, porém, corrigirá essa demasia dos tempos da arte dita social, passando a ver, cada vez mais, o social na arte como resultado do poder comunicativo da forma que, ao se destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma perspectiva imprevista, graças à qual um novo mundo parece ser antevisto no âmago da percepção estética.

Os anos 70 ainda não haviam se instalado no fim de linha do pós (*de todos os ismos libertários*) e Mário Pedrosa, julgando enxergar alguma coisa além do de-

12. “O ponto de vista do crítico”, JB, 17.01.57. Rep. em PA, pp. 161-164.

13. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Paris: Pléyade/Gallimard, 1961, pp. 954-955. Cf. a advertência de Baudelaire contra a arte com fins de propaganda da “escola burguesa” ou da “escola socialista”, em “Les Drames et les Romans honnêtes” e “L’Art Philosophique”; *Ibid.*, pp. 620-625 e 1105-1111.

clínio irrecusável da arte moderna, confiava no nascimento de uma grande arte coletiva, sintética, como resultado do alargamento contemporâneo do campo da comunicação: mais uma vez considerava que arte e desenvolvimento das forças produtivas deveriam democraticamente convergir. A desilusão não tardará quanto ao poder emancipatório de uma tal arte, mesmo assim não renunciará à utopia. Embora admitindo o esgotamento histórico das vanguardas — uma exaustão sem volta —, Mário Pedrosa continuará até o fim da vida um moderno no sentido pleno da palavra — como queria Rimbaud.

O HOMEM LIVRE

CLASS. 13.12.74
13.12.74

Redação-Chefe: Geraldo Ferraz
Diretor-Geral: José Pires

ASSINATURAS: 19990
JEREBETE: 19100
NÚMERO AVULSO: 1200

R. S. Baixo 18 - 2.ª. and. - Tel. 2-2792

Anno I São Paulo, 2 de Julho de 1933 Num. 6

FRENTE UNICA

A constituição da frente-unica antifascista em São Paulo é um acontecimento singular de uma significação que deve ter devidamente considerado. O fascismo trouxe métodos de repressão e de desorganização já desconhecidos na história da humanidade e de tirania, para servir aos interesses de uma e somente uma classe e a outros interesses para exercer a supremacia das classes oprimidas, reduzindo para sempre os poderes individuais e coletivos através de métodos que não são possíveis somente no domínio da arte e da ciência e a nível de um regime socialista. Em Roma já se apresentava assim o sistema que se apresentava como de

classes sociais de nosso país, ignorância tanta mais lamentável quando a vida se torna a luta de classes e as políticas que nos servem os caracteres mais nobres da humanidade, tornando-se meios de exploração, visando a uma grande parcela, para não falar nos privilégios no caso de um "sucesso" da política interna contra os interesses da classe política do país. Vamos então que o fascismo e seja a bandeira de revolução social, como era antes na forma não formada de "socialismo". Entretanto e tal foi de um período semelhante que se publica aqui Capital para ajudar, procurando ressaltar a "O Homem Livre" e "Socialismo Nacional" e "Socialismo Nacional" e "Socialismo Nacional", etc. Este trabalho sabe que os interesses de classe se substituem

qualquer outro. Não é a nós mesmos, como se outros pensam. Entretanto de São Paulo podemos dizer que a política que nos servem os caracteres mais nobres da humanidade, tornando-se meios de exploração, visando a uma grande parcela, para não falar nos privilégios no caso de um "sucesso" da política interna contra os interesses da classe política do país. Vamos então que o fascismo e seja a bandeira de revolução social, como era antes na forma não formada de "socialismo". Entretanto e tal foi de um período semelhante que se publica aqui Capital para ajudar, procurando ressaltar a "O Homem Livre" e "Socialismo Nacional" e "Socialismo Nacional", etc. Este trabalho sabe que os interesses de classe se substituem

"Gênes de Maria" em Helder de Moraes que causou tão mau exemplo a parte do deuses de mais sentido obscuro. O combate ao fascismo é a tarefa mais urgente que cabe não somente às classes trabalhadoras, mas a todas as que amam pela transformação da humanidade e não apenas para o mundo retrogrado para a bestialidade e o egoísmo de uma classe de exploradores.

Mais isto e preciso dizer para evitar a importância e a significação satisfatória em São Paulo. Não há organizações antigas que vão desde a esquerda socialista até a extrema-direita fascista incluindo os mesmos métodos de organização social. As mesmas ideias sobre que se condizem a frente-unica permitem que a vida seja integrada em todos os níveis das diferentes organizações. As reuniões e tentativas modernas nem uma organização autônoma da esquerda da esquerda a ser seguida. O exemplo da Alemanha, onde todas as tendências políticas que não convergem com os ideais de "socialismo" e de liberdade não são admitidas oficialmente, está sendo seguido e a vida é dada a parte. E não menos dignos é o "bluff" político das reuniões e tentativas modernas. Não há nenhuma crítica sobre deixando de argumentar no "Estado integral" e nos programas que seriam realizados pela organização dos artesões modernos.



A Constituição da Frente Unica Antifascista

COMO DECORREU A ASSEMBLEIA MEMORÁVEL DO DIA 25 DE JUNHO — AS ORGANIZAÇÕES QUE JA ADERIRAM A F. U. A.

Foi no ultimo domingo de mez p. p., no salão da União Civica 5 de Julho, que se constituiu em São Paulo a Frente Unica Antifascista, tendo assim concretizado a ideia levantada na reunião comemorativa da morte de Matteotti.

Fora presente a reunião foi assistido o sr. Francisco Freire do meio logo a seguir verificadas as credenciais dos presentes que representavam as seguintes organizações: Partido Socialista Brasileiro, Grupo Universitário Socialista, União dos Trabalhadores Cristãos, Legião Civic 5 de Julho, Liga Comunista, Partido Socialista Italiano, Batalhão dos Deputados, Grupo Socialista "Giscom Matteotti", dos jornais "O Homem Livre" e "A Raiz", a revista "O Socialismo" e o Grupo "Itália Libera".

Discutiu-se, em seguida, a maneira como devia ser organizada a Frente Unica. Nos debates, que foram longos e por vezes acalorados tiveram parte saliente os representantes da Federação Operaria e dos jornais "A Linterna" e "A Fábri", que se comprometaram a colaborar á formação de uma "Frente unica de organizações", tendo-se pela formação de uma liga ou organização semelhante, constituída de "individuos". A maioria das delegações, estando era pela frente unica de organizações. Para a formação dessa frente unica, ainda havia sido combinada e encaminhada a reunião.

Em seguida foram apresentadas pelo sr. Aristides Lóbo as seguintes bases para a constituição da Frente Unica Antifascista:

- a) Combate ás ideias, ao desenvolvimento e á ação do fascismo;
- b) reivindicação do ensino laico e da separação da igreja do Estado;
- c) liberdade de pensamento, reunião, associação e imprensa;

Capa do número de *O Homem Livre*, de 5 de agosto de 1933, em que foi publicado o texto de Pedrosa "As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz"

CAPÍTULO I

A DIMENSÃO SOCIAL DA ARTE

Partidário incontestado de uma grande arte sintética, Mário Pedrosa contudo nunca deixou de reconhecer, como alertará ao traduzir e publicar, em 1968, o manifesto de Pierre Restany “Por uma arte total”, que a síntese proposta, cuja matriz era a arte dos povos primitivos, não pode sobreviver numa ordem econômica de apropriação privada dos meios de produção e de consumo conspícuo, o *Gebildet Konsumieren* de que já falava Marx.¹ Preocupava-o então – numa época de retorno do ideário vanguardista em plena sociedade de massa –, acima de tudo, o rumo que ia tomando a arte, sempre mais sujeita à lei de aceleração das experiências contemporâneas, forçada, como estas, a entrar na corrida fatal dos modelos no mercado, num ritmo muito próximo ao da “arte industrial” reduzida ao *styling* – o ápice desse processo sendo a *pop*, quando os limites entre a arte e as *commodities* teriam definitivamente se esfumado.² Ao mesmo tempo, se tinha plena consciência de que apenas numa sociedade diversa da nossa poderia ocorrer uma arte inteiramente livre, coletiva e total, acredita-

1. “Crise do condicionamento artístico”, no CM, 31.07.66. Rep. em MHAC, pp. 87-92; p. 90.

2. *Ibid.*, p. 91; “Quinquilharia e Pop’art”, CM, 13.08.67. Rep. em MHAC, pp. 175-179; e em Mlc, pp.261-267.

va igualmente que retirar toda a confiança nas possibilidades dinâmicas e prospectivas da arte burguesa, era expressão, mesmo nos espíritos mais de esquerda, da “mentalidade totalitária dominante”.³ Assim, embora vendo a utopia se distanciar, permanecerá sempre fiel à máxima do *Manifesto por uma arte independente*: “A independência da arte — para a revolução: a revolução — para a libertação definitiva da arte”.⁴

O que há de mudar, portanto, no itinerário crítico de Mário Pedrosa, é o seu juízo quanto às possibilidades de uma independência tal da arte que ela viesse a revolucionar, pelo “dinamismo próprio das formas” (como teria ocorrido num certo momento com a arte abstrata – ao menos, era o que acreditara), a sensibilidade do sujeito moderno, de modo a fazê-lo compreender e superar as transformações que estariam se processando no mundo.⁵ Feita esta avaliação sobre os limites a que chegara a arte em meio ao “poder avassalador do mercado”, a ênfase de sua crítica, especialmente a partir de meados da década de 60, recairá em grande parte na denúncia da determinação sempre maior do condicionamento do mundo material sobre o artista contemporâneo,⁶ a ponto de transformá-lo num ser no mínimo ambivalente: um “bicho-da-se-

3. “Arte e Revolução”; v. Introdução, nota 3. Em MHAC, p. 247; em PA, p. 98.

4. André Breton e Diego Rivera, México, 25.07.1938. Rep. em Valentim Facioli (org.), Breton — Trotski, RJ: Paz e Terra/CEMAP, 1985, pp. 35-46.

5. “Arte e Revolução”; MHAC, p.247; PA, p. 98

6. Cf. os artigos do CM desse período, especialmente de 65 a 67, em *Mundo, Homem, Arte em crise*, com destaque para “Especulações Estéticas”, MHAC pp.121-139. Em *Forma e Percepção Estética (FPE)*, São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 347-366.

da” condenado à produção em massa.⁷ Numa certa altura de sua crítica, Mário Pedrosa chegou a imaginar que a dicotomia, já apontada por Marx a propósito do *Paraíso Perdido* – e que é no fundo a do trabalho improdutivo e produtivo no interior do capitalismo –, fosse passível de ser contornada, desde que o artista não se curvasse, no ato da criação, aos ditames do mundo prosaico e filistino do capital, mantendo-se, na medida de suas possibilidades, como um ser à parte.⁸ Essa linha de raciocínio levou-o mesmo a afirmar, em meados dos anos 40, numa disputa sobre a funcionalidade ou não da pintura, e contrariando à primeira vista tudo o que se poderia esperar de um crítico feroz do capitalismo, que “o individualismo é a mais sólida virtude social”.⁹ Obviamente uma *boutade* que talvez se explique pelo clima polêmico da época, pois obviamente a autonomia da arte propugnada pelo nosso Autor está muito distante de uma tal apologia liberal da individualidade. Entretanto, passados vinte anos, ao fazer o balanço dessa arte “desenraizada”, reconhecerá que os “poderes de sublimação dos puros valores plásticos” que culminara na arte abstrata, haviam no mínimo se esgotado. A experiência foi consumada, constata ele, tanto quanto a sobrevivência do artista – a menos que este tenha a capacidade de, como as aves, buscar “novos ventos que soprem em outras direções”.

7. Cf. “O ‘bicho da seda’ na sociedade de massa”, CM, 14.08.66. Rep. em MHAC, p. 109-114; e em PA, pp.133-138.

8. “Crise do condicionamento artístico”; MHAC. p. 92.

9. “O destino funcional da pintura”, CM, 1947. Rep. em ANV; pp. 223-227 e em PA, pp. 57-59.

A conclusão a que chega é que já não se estava mais dentro dos parâmetros do que se convencionara chamar arte moderna, introduzindo em consequência uma categoria inusitada naquele momento – e não só entre nós: “Chamai a isso de arte pós-moderna para significar a diferença”.¹⁰ Chegáramos a um estágio em que a ambiguidade do artista moderno acabava cedendo às leis implacáveis da “produção em massa, cada vez mais automatizada e mecânica, na base do mercado e que exclui progressivamente a equação pessoal, humana, da própria produção”.¹¹ O projeto da arte moderna teria esbarrado num impasse: ela, como o “mito da revolução”¹² que a acompanhara, teria chegado a uma espécie de epílogo com o triunfo da arte *pop*, já inteiramente sujeita aos ditames da sociedade de consumo.

A partir desse momento, a crítica de Mário Pedrosa oscilará entre a dúvida e o pessimismo. Sobre “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa”, acabará por concluir (em 1967): “mas onde estão as condições sociais e culturais que permitam a esses bichos continuar a produzir incessantemente a sua seda e a usar de seu dom natural em toda a liberdade? Como conservá-la em sua autenticidade originária e como distribuí-la, sem alterá-la na sua existência intrínseca, ou como doá-la, trocá-la numa sociedade com sedas sintéticas em abundância e entregue às mobilizações em massa e aos divertimentos em massa?”¹³ São estas interrogações que passarão a dominar a

10. “Crise do condicionamento artístico”; em MHAC. p. 92.

11. “O ‘bicho-da-seda’ na sociedade de massa”; MHAC, p. 112; PA, p. 136.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*; MHAC, p. 114; PA, p. 138.

sua crítica e que cederão sempre mais a respostas céticas quanto à possibilidade de realização desse impulso para a liberdade, que deveria estar na origem de todo o ato instaurador da arte. De certo modo, Mário Pedrosa volta a ser tão pessimista quanto à autonomia crítica da arte moderna como em 1933, ao analisar “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”. Naquela ocasião ele propunha, como alternativa, uma “arte proletária” (provisoriamente utilitária); nos anos 70 ele acabará por propor a ação política como única forma de romper o círculo, criando novas condições para que um novo homem surja e uma nova arte floresça; enquanto isto, restaria aos artistas autênticos assumir uma posição de resistência, produzir uma “arte de retaguarda”.¹⁴ Logo, se Mário Pedrosa sempre se mostrou partidário de uma arte independente, nem sempre interpretou essa independência da mesma maneira, variando sua avaliação, em grande parte, de acordo com o contexto e as mudanças históricas.

ARTE E MILITÂNCIA POLÍTICA NOS ANOS 30

Em 1970, tendo mais uma vez de fugir da polícia, Mário Pedrosa aproveitou seu pré-exílio em Cabo Frio para redigir um minucioso balanço das artes plásticas no Brasil — “Da semana de Arte Moderna às Bienais” —, itinerário que reproduz até certo ponto o dele próprio. Neste quadro situa a exposição da gravurista alemã Kä-

14. Cf. “Variações sem tema ou arte de retaguarda”, conferência apresentada na 1ª Bienal Latino-Americana em 1978 (cópia xerográfica no vol.1, org. Bienal de São Paulo).

the Kollwitz em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, como um evento marcante, e explica as motivações de sua conferência e a repercussão que teve, recapitulando os fatos: a revolução de 1930 e 32, crise do café, crise das instituições; o nazismo vitorioso que aqui assumia a forma cabocla do integralismo. Enfim, justifica: “o ambiente de alta tensão social e crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas e culturais da Semana”. Embora se possa relativizar essa interpretação daquela primeira hora do Movimento Modernista, que toma ao pé da letra a famosa conferência de Mário de Andrade, em 1942, certamente uma maior urgência do político na década de 30 havia de interferir na produção artística, e isso, às vezes, a ponto de se lhe dar razão: “a polêmica não era mais artística, mas declaradamente política”.¹⁵ Naquele momento, as preocupações de Mário Pedrosa também não poderiam ter sido outras senão aquelas predominantemente ideológicas.

Fazia pouco que se fixara em São Paulo, “ponto nevralgico da revolução” (comenta nesse mesmo texto), pois, embora o poder central continuasse no Rio e as forças sublevadas viessem do Rio Grande do Sul, São Paulo fora ocupada militarmente e em nenhum estado da Federação o processo de transformação política e social fora mais acentuado — as convulsões foram ali maiores, levando à revolta a burguesia e a pequena burguesia, em nome da reconstitucionalização do Estado.¹⁶ E foi justamente para cá que se transferiu no início da década de 30, vindo do Rio, militante, ocupado em orga-

15. Cf. “Entre a Semana e as Bienais” (in “Da semana de Arte Moderna às Bienais”, 1970, cit.), MHAC, pp. 269-279, p. 278; PA, pp. 236-248; p.247.

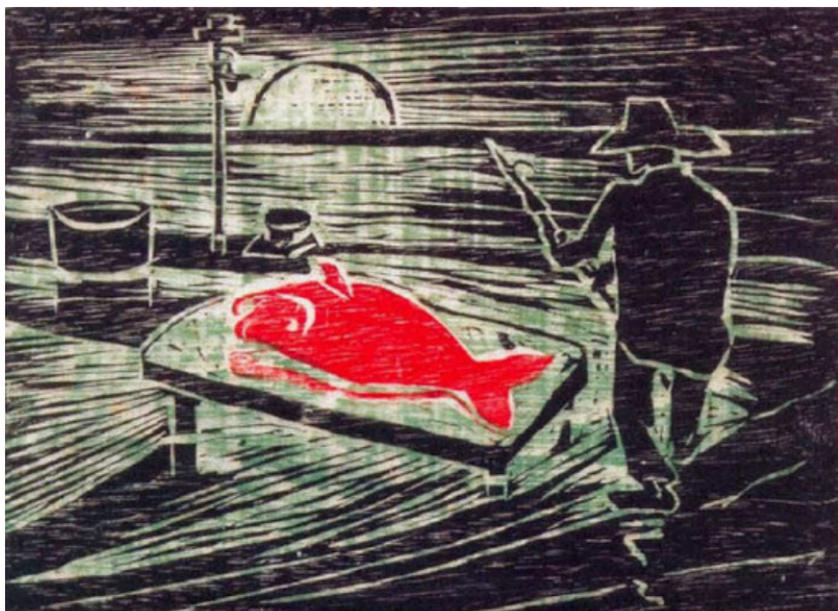
16. *Ibid.*

nizar a “Liga” (seção brasileira da “Oposição internacional de esquerda”, trotskista) e logo também empenhado na formação de uma frente de esquerda contra o integralismo. Chegando, passa a editar a *Luta de Classes* e funda, em 1932, com outros companheiros, uma editora, a *Unitas* — a primeira a divulgar no Brasil textos marxistas, e onde publica *Revolução e contrarrevolução na Alemanha* (uma coletânea de textos de Trotsky selecionados, traduzidos e prefaciados por ele, Mário Pedrosa). Colabora também na criação de *O Homem Livre*, jornal da “Frente Única antifascista”, dirigida por Geraldo Ferraz. Baleado na grande concentração contra os integralistas, na Praça da Sé, em outubro de 1934, volta para o Rio, donde acaba tendo que se exilar.¹⁷ Foi nesse período, dentro desse espírito e com essa disposição, que muitos dos artistas e críticos se puseram a campo na batalha política, com os instrumentos que tinham à mão. É ainda nosso Crítico quem resenha os fatos nesse balanço de 1970 que estamos citando:

“Foi por esse tempo que apareceram os primeiros artistas brasileiros com mensagem social consciente. Ao lado de um Osvaldo Goeldi surge mais um moço, um novo gravador de força, Lívio Abramo. É ele o primeiro artista, ao que saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classes: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com seu perfil recortado, grades e chaminés eretas como uma infantaria em face do inimigo (...). Havia nos xilos e linóleos de Abramo, num desenho

17. Sobre o período cf. Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1976; e Aracy Amaral, *Arte para que?*, SP: ed. Nobel, 1985. Sobre Mário Pedrosa, cf. “Dados biográficos - Cronologia”, em PA, pp. 349-363.

límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classes. Por esta época, Tarsila estava em sua fase social quando nos deu algumas telas como *Operários* e *Segunda Classe* em que transparecem todas as suas simpatias proletárias (...). A grande pintora pagou essas simpatias com a prisão em que foi jogada por sua própria classe, como outro pintor ilustre, Di Cavalcanti, e vários intelectuais, durante os dias do levante paulista de 32”.¹⁸



Oswaldo Goeldi, *Peixe vermelho*, c.1938
xilografia sobre papel, 20,8 x 27,4 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

18. “Entre a Semana e as Bienais”; loc.cit.



Livio Abramo, *Mulheres-Itapeverica*, 1940
xilografia sobre papel, 23 x 28 cm

Colecção de Artes Visuais, Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Pouco antes, nesse mesmo texto, referia-se à conversão de Oswald ao Partido Comunista e a criação do CAM “ao lado e em oposição à Sociedade Paulista de Arte Moderna, fundada por antigos promotores da Semana, já agora acusados de grã-finos, aristocratas e reacionários”. Seu organizador e animador, Flávio de Carvalho,

“intelectual de alta têmpera, artista de múltiplas possibilidades, rico e desabusado, oriundo de velha família paulista, enche o meio paulistano com os ecos de suas atividades e desafios (...). O seu CAM, até ser fechado pela polícia sob o velho pretexto de subversividade e orgias, foi uma tribuna de debates bastante livre”.¹⁹

19. *Ibid.*; MHAC, p. 278; PA, pp. 246-247.

Durou apenas um ano, mas de intensa e provocativa programação. A exposição de Käthe Kollwitz e a conferência de Mário Pedrosa se inscrevem nesta sucessão de eventos em que o debate ideológico é central: de Caio Prado Jr. e Tarsila, falando sobre a União Soviética de onde haviam chegado há pouco (a artista, referindo-se especialmente à arte proletária), ou Jorge Amado, expondo a vida numa fazenda de cacau, a Siqueiros que, de acordo com depoimento do próprio Flávio de Carvalho, falou durante quatro horas para um público hipnotizado.²⁰

Segundo Oswald, que na época lia no CAM trechos de sua peça *O homem e o cavalo*, a conferência do artista mexicano teria gerado muita polêmica e lançara a primeira dissensão séria que viria a perturbar a unidade da ofensiva modernista. Esse conflito será registrado em seu romance *Marco Zero*: aparece no confronto entre o arquiteto Jack de São Cristóvão, defensor do modernismo sem compromisso, e o pintor Carlos de Jaert, que faz uma pintura social e defende o classicismo em sentido largo — “a arte que apoia uma sociedade e se ajusta a um ciclo histórico”.²¹ O volume final da trilogia — *Chão* — explicita de forma muito clara as intenções ideológicas do próprio romance, definido pelo autor, já no *post-scriptum* ao primeiro — *A Revolução melancólica* — como um “afresco social”. *Chão* só veio a ser publicado em 1945, mas o romance, iniciado dez anos antes, pretende na verdade ilustrar, “levando às últimas consequências, problemas, sugestões e ideias

20. *Ibid.*

21. Oswald de Andrade, “Aspectos da pintura através do *Marco Zero*”, in *Ponta de Lança*, RJ: Civilização Brasileira, 1972, pp. 103-110 (OC, vol. 5); p. 104.

que surgiram no caos subsequente à crise do café de 29 e às revoluções armadas”.²² É justamente quando incha o fator ideológico nas nossas artes e a lição de Kollwitz, de Isqueiros e dos demais muralistas mexicanos cai em terreno fértil.

Mas nem a conferência de Mário Pedrosa, nem a obra de Käthe Kollwitz se prestam a tais alegações puramente ideológicas, como não têm nada a ver com o que se veio a chamar de realismo socialista. Militante de velha data e tendo acompanhado de perto as discussões sobre tais assuntos, na República de Weimar (quando pela primeira vez, entrou em contacto com a obra de Kollwitz), ou em Paris, entre os Surrealistas (quando a questão maior era a Revolução), achava-se bem distante do sectarismo das posições defendidas no Congresso de Kharkov, em 1930. Recapitulemos, pois, o episódio e a conferência que o acompanhou — fato marcante não só na carreira de Mário Pedrosa, mas na crítica e na arte brasileiras da época.²³

A “ARTE SOCIAL” DE KÄTHE KOLLWITZ

Com a exposição, no fatídico ano de 1933, Käthe Kollwitz firmava-se de vez em nosso meio artístico, passando a exercer grande influência sobre os jovens gravuristas que iniciavam sua carreira sob o signo da “função social” da arte — alguns dos quais referidos há pouco. Não era a

22. Ibid. Ver o diálogo de Carlos Jaert com Jack, em *Chão*, RJ: Civilização Brasileira, 1972; pp. 134 a 140 (OC, vol. 4).

23. “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, publicado em *O Homem Livre*, julho de 1933. Rep. em ANV, pp. 7-34 e em PA, pp. 35-59.

primeira vez que o expressionismo e a artista alemã cruzavam o caminho da arte moderna brasileira. Três anos antes, Käthe Kollwitz participara de uma mostra de gravura expressionista alemã, responsável, pelo menos em parte, por um curioso fenômeno local de retorno de um impulso estético reprimido: o expressionismo, que justamente marcara o início de nossa revolução nas artes plásticas. Depois de um período recalcado pela preponderância das vanguardas francesas mais explosivas, estava novamente na ordem do dia, só que agora em chave social acentuada. O que parecia mais uma voga, de fato exprimia uma tendência profunda, como atestava sua recorrência, embora aguçada naquele momento. Num país com os problemas de afirmação nacional como o nosso, não se pode ignorar por muito tempo, a despeito de seus equívocos, a exigência, muito arraigada em nossa *intelligentsia*, de se delegar também às artes e à literatura uma parcela do projeto coletivo de dar forma a uma sociedade condenada pelo seu passado colonial. A preocupação permanente, ainda que por vezes abafada, com a função social da arte, vinha, portanto, a ser parte integrante dessa obsessão nacional.

A combinação expressionista de crítica social e profecia redentora, experimentação plástica moderna e reativação de algumas linhas de força da mentalidade pré-capitalista, pareceu a muitos sob medida, a ponto de Mário de Andrade ter considerado o expressionismo como a configuração artística que mais nos convinha, chegando até a rastrear a sua gênese na obra de Aleijadinho — como de resto, os teóricos alemães em relação a Grünwald, por exemplo. O expressionismo trazido por Anita Malfati na década de 10, ganhara novo e decisivo impulso quando Lasar Segall fixou residência no Brasil; mesmo assim, a década de 20 foi dominada pelo segundo

Cubismo e pela Escola de Paris — onde os nossos artistas iam passar largas temporadas. A partir de 30 mudam as referências; premidos por várias circunstâncias, especialmente as de ordem política e econômica citadas há pouco, no texto de balanço da época feito por Mário Pedrosa, nossos artistas se voltam para outras fontes de inspiração: justamente os gravuristas alemães, a sátira social praticada pela Nova Objetividade e o muralismo mexicano. Nesse clima de opinião, alimentado por um novo sentimento de urgência social, abre-se a exposição de Kollwitz.

Pelos mesmos motivos, fez data também a conferência de apresentação da artista feita por Mário Pedrosa²⁴ — alguém tentava pela primeira vez, no Brasil, de modo sistemático e razoavelmente articulado, não só uma interpretação marxista da arte, mas uma interpretação não alinhada com as conclusões do Congresso de Kharkov, cujo sectarismo levava, por exemplo, um Aragon a romper com o Surrealismo e renunciava a linha justa *jd*anovista (para se ter uma ideia da força persuasiva da nova ortodoxia, lembro as outras conferências que tiveram lugar no mesmo ano, no próprio CAM).

Alguns estudiosos do período preferem datar o nascimento da crítica marxista da arte entre nós, da fala do escritor Aníbal Machado abrindo uma exposição em 1935, intitulada “Arte Social”. Não se trata apenas de insistir na precedência de Mário Pedrosa neste episódio tão importante na história da nossa crítica de arte, mas de reconhecer também que o marxismo já não era o mesmo. Fora-se o tempo em que a Revolução de 17 e a arte de vanguarda andavam juntas. O equívoco estético

24. Texto cit.

desastroso em que consistia o “realismo socialista” era o indício mais eloquente da degradação ideológica do marxismo soviético. A referida fala de abertura já era um caso de *jdánovismo* assumido: na verdade, o que de fato se inaugurava publicamente em 1935 era o longo reinado, em nossos círculos artísticos mais politizados, da retórica heroico-triunfalista daquela doutrina estética sumária. É bom lembrar que não era fácil contrariá-la, tal a ascendência política e moral da ortodoxia soviética naqueles anos de resistência e ascensão do nazismo. Inclusive membros da LCI (da qual fazia parte Mário Pedrosa) chegaram a apoiar a política de frente preconizada pelos comunistas.²⁵

Assim sendo, assinalar o caráter precursor da tentativa de conceituação marxista empreendida pelo Crítico é sobretudo recordar que nem sua conferência, muito menos a arte de Käthe Kollwitz, se prestam a esse tipo de doutrinário, tendência liquidacionista contra a qual, defensor intransigente da arte avançada e sem concessões, se baterá até o fim da vida. Mesmo assim, uma importante linhagem de gravuristas, firmada sobretudo depois da guerra — como o “grupo dos 19”, por exemplo — continuou a reclamar para a retórica de propaganda dominante em suas obras o patrocínio da artista alemã. No mínimo uma infidelidade flagrante às lições de Kollwitz, tão bem interpretadas por Mário Pedrosa. Tais ressalvas não visam esvaziar o sentido político daquela mostra, sobretudo naquele ano em que os nazistas chegavam ao poder e a artista era excluída

25. Fiel à posição oficial da LCI, Mário Pedrosa opôs-se vigorosamente à “frente popular” propugnada pelos comunistas (devo este esclarecimento, que corrige minha primeira versão dos fatos, a Dainis Karepov, a quem agradeço).

da Academia de Belas Artes da Prússia. Mas o enorme e evidente efeito político daquelas obras não provinha de modo algum da ilustração de um conjunto de ideias programáticas, mas brotava de uma experiência social, real, marcada pela dor mais profunda e expressa antes de tudo pelo tratamento dado às formas e aos materiais, o que os tornava exemplares como arte de combate, jamais de propaganda.



Käthe Kollwitz, *As crianças da Alemanha estão famintas*, 1924
litogravura, 43 x 29 cm
Galeria Nacional de Washington

Na primeira parte da conferência, Mário Pedrosa se serve de toda uma conceituação marxista, de expressões tais como determinismo histórico, modos de produção etc., para refazer a história da arte do ponto de vista das relações homem-natureza de acordo com o itinerário básico do *Capital*. Mas essa não é a única fonte, quando mais não seja, pela ausência de uma estética propriamente dita nos textos de Marx e Engels. É quando Hegel, Grosse ou Semper vêm em socorro e, possivelmente, ao tematizar a questão central das relações arte-natureza, outros teóricos da *Einfühlung*, como por exemplo Worringer (a quem citará mais vezes, em outras ocasiões, porém fazendo reparos à sua posição espiritualista). Ora, a teoria de Grosse funda-se justamente no que poderíamos chamar de *Einfühlung* objetiva, ou seja, o fundamento da arte estaria na natureza e não na subjetividade — o que viria acrescentar substrato mais materialista à evolução da arte descrita por Hegel e retomada em vários pontos por Mário Pedrosa. Mas o que fornece, de fato, na conferência, as coordenadas básicas é o tecnicismo de Semper: da figuração ao ornamento, a passagem se daria em função da complexidade maior dos instrumentos de domínio da natureza por parte do homem, ou seja, da técnica. A tal ponto que, segundo Mário Pedrosa, muitas das formas geométricas ou decorativas, posteriormente integradas ao domínio artístico, teriam surgido “não de aptidões desinteressadas do espírito mas têm mais modestamente sua origem numa estilização forçada, imposta pelas condições materiais do trabalho” (toma assim, na polêmica Riegl-Semper, o partido deste, ou seja, não teria sido a *Kunstwollen* de diferentes épocas, mas os materiais e as técnicas disponíveis, a determinar a evolução dos estilos).²⁶

26. *Ibid.*; ANV, p.8-10; PA, pp. 36-39.

Com o passar do tempo, contudo — como discorre Mário Pedrosa especialmente na era capitalista, teria se dado um distanciamento crescente entre o homem e a natureza, do mesmo modo que entre o progresso técnico e a integração do sujeito ao mundo da cultura. Separação entre o homem e o trabalho social que acaba por gerar uma cisão incontornável entre ele e suas próprias conquistas:

“O trabalho distancia-se das condições humanas e a técnica vai se tornando um sistema à parte, para si, independente do homem. O trabalho, que no início era adaptado a este, começa a exigir, pelo contrário, que o homem se adapte a ele. O novo aparelho mecânico já não é mais o antigo utensílio, acessório do organismo humano, torna-se porém o instrumento de um outro instrumento mecânico. E o homem, manejador do próprio utensílio, vai tornar-se depois um instrumento, manivela de um utensílio que criou”.²⁷

O mesmo se passa no plano da arte: embora a técnica e suas invenções prodigiosas continuem a inspirar e encher o cérebro dos artistas modernos, uma divisão, marcada pela dualidade burguesa, impede que a “sede ardente de síntese, contida em toda manifestação artística se dê, e faz com que esbarre em obstáculos intransponíveis, que as condições produtivas, jurídicas e educacionais da ordem reinante não permitem que sejam vencidos”. Responsável, segundo o crítico, por uma inevitável divisão estética e social do campo artístico: de um lado, aqueles artistas absorvidos por essa

27. *Ibid.*; ANV, 11; PA, p. 39.

segunda natureza, superposta à primitiva, moderna e mecânica; de outro, os que abandonam as pesquisas puramente técnicas, para ver “a sociedade ao vivo, na sua dramática fermentação” e que “vão buscar os elementos de uma expressão poética também moderna nas relações contemporâneas”. Só assim estariam restaurando a sua dignidade antiga e representando uma função social, “embora talvez com prejuízo de sua pureza estética”.²⁸ São as obras que nosso conferencista designa como de finalidade estética “mediata”, entre as quais inclui as de Käthe Kollwitz, mas onde, mais do que em qualquer outra estaria a se anunciar uma síntese futura, embora em negativo, pela força da denúncia. Ou seja, expressam uma consciência de classe que se inicia “pelo sentimento de solidariedade na desgraça e assim sua primeira expressão toma forçosamente uma *forma defensiva*”.²⁹

Esta divisão do campo artístico contemporâneo em duas metades estética e socialmente antagônicas, embora possa parecer de sabor maniqueista, tinha por finalidade sublinhar a singularidade de Käthe Kollwitz — uma arte cujo destino não está na própria arte. Mais exatamente, opunha duas relações artísticas globais, que ele sabia poderem ser complementares, mas que resultavam de uma divisão real da sociedade, e que se expressavam através de uma interpretação inteiramente diversa do movimento coletivo que vinha se alastrando, com a força que se sabia. Conforme explicava ao público reunido no CAM, isto se dava não por um capricho de moda ou idiosincrasia de

28. *Ibid.*; ANV, pp. 21-22; PA, pp. 45-48.

29. *Ibid.*; ANV, p. 31; PA, p. 53.

alguns artistas isolados, mas por refletir um resultado histórico, em última instância uma “imposição das forças produtivas e culturais” cujo desenvolvimento desencontrado definia a fisionomia atual da sociedade. Um movimento de resto inacabado, daí a divisão que lhe serve de critério na classificação geral dos artistas.

Na primeira família artística, Mário Pedrosa censurava uma espécie de estetização da “natureza mecânica”, algo da ordem da idolatria do “moderno” enquanto tal que, mesmo nos mais disciplinados, redundava num “jogo pueril de formas e naturezas mortas”. Embora colada ao progresso técnico, essa arte ultramoderna carecia de perspectivas, condenada, no limite, ao hermetismo e ao consumo indiferente de uma casta parasitária, de sorte que o ciclo moderno da arte, “no meio das fabulosas miragens de aço” que o emolduravam, parecia completar-se com uma recaída paradoxal das especializações características da era burguesa em seus primórdios. De costas portanto para a sociedade industrial e sua ambivalência, imobilizada em imagens apologéticas mesmo quando iconoclastas, o artista moderno acabava perdendo o rumo nas pesquisas puramente técnicas que os novos tempos lhe facultavam. E note-se que o juízo crítico de Mário Pedrosa podia abarcar igualmente as manifestações extremas desse campo, tanto o primeiro futurismo quanto a apoteose kitsch modernista que se preparava com o “realismo socialista” a caminho.

Do outro lado, uma nova expressão dessa mesma sensibilidade moderna. No lugar do fetichismo, uma espécie de austeridade materialista diante do espetáculo da vida moderna: artistas que vão buscar os elementos de uma configuração poética, tão moderna quanto a anterior, nas

relações sociais contemporâneas. Em poucas palavras, artistas que procuram adotar o ponto de vista do proletariado, isto é, da principal voz no capítulo da modernização social, de destino ainda incerto. E por isso mesmo, na produção desses artistas, a finalidade estética, concluía o Crítico, só podia ser uma dimensão mediata, entendendo por tal finalidade, enquanto horizonte intransponível, a consagração da “dualidade burguesa”, reino sem conflito da arte separada e confinada no domínio da bela aparência. Aproximando-se do proletariado, esses artistas que Mário Pedrosa passa a chamar agora de “sociais”, sem renegar com isso suas convicções antioficialistas referidas acima, anunciam enfim a supressão daquele dualismo, a “síntese futura entre a natureza e a sociedade”. Mais uma vez: sendo entrevista na forma negativa da ausência, essa “antecipação intuitiva da sensibilidade” não poderá servir jamais de caução para qualquer positividade, à direita e à esquerda.³⁰

Nos termos desse confronto, sem dúvida extremado e sectário para o gosto atual, Mário Pedrosa poderá então incluir Käthe Kollwitz entre os “artistas sociais”, tomando sua arte como um caso exemplar de “realismo proletário”.³¹ Uma arte portanto cujo destino não está na própria arte, mas na experiência social do proletariado: uma arte que ostensivamente toma partido na luta de classes, não esconde seu vezo instrumental, nem seu caráter transitório (como é transitória a própria arte proletária) e que não obstante alcança uma “assombrosa universalização”.³²

30. *Ibid.*; ANV, p.23; PA, p.46.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*; ANV, p. 25; PA, p. 49.



Käthe Kollwitz, *As mães*, 1922-23
xilografia sobre papel, 34 x 40 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Efeito da generalização produzido pela forma estética bem-sucedida, ou decorrência da posição central das classes oprimidas, chamadas a decidir o destino da sociedade moderna? Em 1933, Mário Pedrosa respondia a esse falso dilema sustentando que humanidade, arte universal e classes espoliadas recobriam-se sem deixar resto. E para melhor ressaltar a universalidade daquelas pequenas litogravuras, cuja força socializadora lhes confere “proporções coletivas de um afresco medieval”, o conferencista destacava justamente a tendência social dominante na arte de Kollwitz: a fidelidade à sua classe, ao mundo pobre, “simples e banal” dos despossuídos.

“Filha de pedreiro, continua através de toda sua longa vida, filha de pedreiro, membro de família proletária. Nem os triunfos de sua carreira, nem o esnobismo das modas, nem os sucessivos grupos e escolas técnicas que foi encontrando pelo caminho afastaram-na um instante dessa fidelidade”.³³

Desse traço permanente da consciência de classe, Mário Pedrosa fazia derivar a relativização da atitude estética. Pelo menos desde o naturalismo, a vida das massas proletárias tornara-se tema de representação artística sistemática, mas ainda não se conhecia na história da arte, lembrava, uma artista que, como Käthe Kollwitz, convertesse a vida coletiva e sentimental do proletariado como classe em causa primária de sua percepção plástica: sua atitude diante das classes populares não podia ser mais apenas estética, era um sistema de vida e, sendo um imperativo social, já era um atitude política.

Nesse ponto de seu raciocínio, o Crítico queimava todos os sinais, mesmo para os padrões daquela época maximalista, para não falar nos de hoje, chegando a explicar a maturidade enfim conquistada pela artista, que deixara para trás o naturalismo oficial, em função da organização crescente da classe operária alemã: “sur-

33. *Ibid.*; ANV, p. 28; PA, p.50. Cabe aqui uma ressalva, que não retira contudo a força do argumento: essa afirmação quanto à origem proletária de Käthe Kollwitz segue as traduções que atribuem a seu pai a profissão de pedreiro, ao invés de construtor (conforme correção feita por Eliana de Sá Porto, em sua tese de doutoramento, defendida na ECA-USP, em 1993: *Uma aproximação à obra de Käthe Kollwitz*) – donde os equívocos, tanto de Mário Pedrosa quanto de Mário de Andrade. Além de construtor, seu pai, como seu avô, teria sido pastor da Primeira Comunidade Religiosa Livre da Alemanha (*idem*, p.5). De qualquer modo, de que se tenha notícia, manteve-se sempre do lado dos oprimidos, tendo se tornado uma simpatizante da causa espartaquista. Depois de casada, foi morar com o marido médico, num bairro pobre ao norte de Berlim, onde ambos se dedicavam às populações mais carentes.

giram assim simultaneamente a primeira organização revolucionária de classe, o seu partido político que era então a socialdemocracia, e a sua primeira grande artista na pessoa de Käthe Kollwitz”³⁴ — cuja obra progride no mesmo ritmo em que se processa a tomada de consciência de classe. Como este projeto se inicia pelo sentimento de solidariedade na desgraça, é natural que sua primeira expressão estética tome a forma defensiva, de que falava Mário Pedrosa, tendo em mente a vida anônima dos trabalhadores nas obras da artista; mesmo assim, insiste ele, o instinto de classe que as anima carrega consigo uma “noção de vida mais profunda e mais verdadeira do que afeta possuir uma filha de milionário que cultiva as letras ou uma qualquer princesa Bibesco”. A estocada final é reveladora, sobretudo porque se repete, mais desenvolvida, logo adiante, a pretexto de caracterizar a sensibilidade cósmica do proletariado, encarnada por Käthe Kollwitz: tal sensibilidade, sendo imensa, “não tem refolhos inacessíveis nem *chiquês* interiores, não tem apuros de sentimento nem requintes intelectuais”.³⁵ Reveladora sem dúvida do clima político de alinhamentos radicais daqueles anos 30, mas não se pode descartar a impressão de que Mário Pedrosa carregava um pouco propositalmente na tinta proletária para espicaçar, ou mesmo sugerir, a sempre alegada fusão entre modernismo e grãfinismo, contra a qual o melhor antídoto poderia ser encontrado justamente no “realismo proletário” da artista alemã, em dosagem compatível com a realidade local.

34. *Ibid.*; ANV, p.29; PA, p. 52.

35. *Ibid.*; ANV, p. 32; PA, p. 54.

Passando à análise temática — obrigatória quando se trata de “arte social” —, e detendo-se principalmente no tema da guerra, cujo tratamento teria inspirado, a seu ver, os mais notáveis desenhos e gravuras da artista, nosso conferencista cuidava sobretudo de esclarecer a origem da “tremenda força comovente” daqueles quadros.³⁶ Novamente não temia ser taxativo: do ponto de vista da arte social — e era este o caso —, a partir de um certo limiar técnico definido pelo estado das artes no momento, a qualidade estética passa a depender sobretudo da posição social que se ocupa. Uma coisa aliás totalmente impensável no plano da representação artística mais exigente —, a guerra vista pelas classes dominantes, do lado de cá da barricada: deste lado, não há proeza estética, não há domínio técnico que salve da nulidade acadêmica a filantropia das trincheiras, o patriotismo de generais gordos e estrelados etc., salvo, justamente, a “sátira vingadora” de um George Grosz, por onde volta a grande arte e com ela, assegurando-lhe a envergadura, a universalidade virtual em que se resolve o ponto de vista dos dominados.³⁷

A guerra de Käthe Kollwitz, pelo contrário, “só tem sacrifícios anônimos e monstruosos”, uma catástrofe que se abate sobre o povo desarmado.³⁸ Tampouco foi um assunto que se impôs por razões humanitárias óbvias: Mário Pedrosa observa então que no início de sua carreira, no tempo das águas-fortes sobre a rebelião dos tecelões, os temas tinham um caráter episódico ou

36. *Ibid.*; ANV, p. 26; PA, p. 49.

37. *Ibid.*; ANV, pp. 26-29; PA, pp. 50-52.

38. *Ibid.*; ANV, p. 27; PA, p. 50.

histórico ainda subordinado à anedota, mas que aos poucos vai se universalizando, ganhando em capacidade de generalização e se transformando, por assim dizer, num assunto só — o povo, a fome, a morte, os desempregados, os prisioneiros, a manifestação proletária etc. Uma decantação temática contemporânea do alargamento da consciência de classe. Dentre esses emblemas expressivos elementares, pairando sobre a vida sem nome dos explorados, a guerra dá o tom, ponto terminal da alienação, diante da qual, insiste Mário Pedrosa, revela-se o traço peculiar da artista, a adesão sem lacunas à classe oprimida. Resumindo: nessa linha sem concessões, depois de assegurar que a consciência proletária encontrara no marxismo o seu momento de esclarecimento científico, acrescentava que a tentativa histórica de Käthe Kollwitz dava-lhe finalmente expressão artística adequada; a ela viria juntar-se depois a sondagem satírica de Grosz, que volta a dar como modelo de apodrecimento das classes superiores.³⁹

Tudo que o fio condutor da fidelidade de classe puxa para o primeiro plano, a análise de procedimentos também revelaria. Sem desenvolver este tópico metodológico implícito no teor da conferência, nosso Crítico percorre o caminho da forma ao fundo e vice-versa, pelo menos em dois momentos da exposição, sem deixar porém de frisar que as razões das soluções plásticas se encontram na tendência social que expressam: uma vez, observando que a ausência da classe inimiga das gravuras da artista dá-se sob a forma da fatalidade

39. *Ibid.*; ANV, p.33; PA, p. 54.

social, presente no “ambiente tenebroso” e indistinto — um fundo falso que envolve suas figuras;⁴⁰ outra vez, notando a intensidade dramática da madeira violentada por um traço de “rispidez quase hostil” — “simplificação comovente” da matéria gravada, na qual costuma-se identificar a sua linha interior de “expressão do próprio material”.⁴¹

A arte social de Käthe Kollwitz, embora de origem e vocação popular, educou-se na escola da norma culta — frequentou academias e ateliês em Berlim e Munique —, para em seguida dar-lhes as costas, prosseguindo em seu rumo inalterado e inalterável: essa fibra era o que mais prezava Mário Pedrosa.

O MURALISMO DE PORTINARI

Um ano depois daquela conferência histórica, enfrentará a questão da “arte social” na figura de um artista nacional, Cândido Portinari. Num longo artigo, cujo título — “Impressões de Portinari” — já se apresenta sem maiores pretensões teóricas ou analíticas, Mário Pedrosa parece abandonar o projeto de uma “arte proletária”. O vínculo entre dimensão estética e ponto de vista de classe já não é mais evidente. Num certo sentido a formulação do problema dá um passo atrás, torna-se mais convencional, rompendo com o ímpeto revolucionário do ano anterior. Não terá sido fortuita a associação de Portinari a essa mudança de rumo. A partir de então o

40. *Ibid.*; ANV, p.31; PA, p.53.

41. *Ibid.*; ANV, pp.30-31; PA, p.53.

juízo sobre as fases sucessivas de Portinari definirá em larga medida a própria trajetória crítica de Mário Pedrosa. Vejamos os dois primeiros passos.

O primeiro deles foi em parte obra do acaso: perseguido pela polícia depois dos acontecimentos da praça da Sé em 1934, Mário Pedrosa refugiou-se numa galeria da Barão de Itapetininga, na qual se realizava a primeira mostra do pintor de Brodóski em São Paulo. Tempo suficiente para retomar suas reflexões sobre as artes plásticas. Havia de ter em mente, escalado pelo ocorrido, que o país do artista é periférico e se encontrava em fase de alinhamento (mimético ou não, pouco importa) com os regimes autoritários da Europa. Em consequência, exigirá do pintor mudança de orientação e de recursos plásticos, chegando a sugerir o afresco mural. Em sua avaliação, teria faltado a Portinari, ao menos em sua primeira fase, em que se achava ainda perdido num certo “idealismo formal, abstrato”, a “realidade ponderável, concreta da matéria”. Matéria social, por certo, pois o Crítico ainda não rompera inteiramente com a perspectiva mais drástica anterior, como atesta esta afirmação: “À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (social) se perdeu”. Mas a ressalva vem em tempo no que diz respeito às últimas telas do pintor, onde, aos poucos, via surgirem a sensualidade e a monumentalidade escultórica que os temas demandavam – confrontados porém com os “limites técnicos naturais da arte pictórica especificamente burguesa — a pintura a óleo e o quadro de cavalete”. À qual contraporá, a título de exemplo, “a grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capi-

talista”, e tal como a recuperava a moderna pintura mural, especialmente no caso da escola mexicana.⁴²

Desnecessário dizer que, embora sensível, como todo o mundo na época, à voga muralista, Mário Pedrosa apreciava nela menos o seu “didatismo de propaganda”, do que a presença daquela síntese utópica que ele descobrirá mais tarde nas vanguardas, mesmo as mais abstratas. Seu entusiasmo foi entretanto arrefecendo: embora não deixasse de reconhecer nos artistas mexicanos o mérito da tentativa mais audaciosa de realização desse programa moderno, foi se mostrando sempre mais reticente em relação ao “zelo proselitista” que acabava por sacrificar as qualidades estruturais intrínsecas do mural a intenções “extrapictóricas”.⁴³ Restrições que serão enunciadas com veemência oito anos mais tarde, em Washington, quando, em pleno exílio, estuda os painéis de Portinari executados para a Biblioteca do Congresso americano. Ambos haviam então evoluído mais um pouco nas respectivas posições, em uma curiosa convergência – ao menos naquele momento: o artista adotara o modelo proposto por Mário Pedrosa, em 1934 — o mural —, enquanto o Crítico, sempre mais atento à dimensão plástica da obra, se afastava de vez de toda arte com finalidade social explícita, sobretudo do que nela ultrapassa os limites próprios do gênero, muito preso ao assunto. Mudança de ponto de vista, mas que — é preciso reconhecer — já principiara a tomar corpo na fase anterior.

Senão vejamos: anos antes, quando se refugiou na galeria da Barão de Itapetininga, Mário Pedrosa teve opor-

42. Publicado originalmente no *Diário da Noite*. Rep. em ANV, pp. 35-44, e em *Acadêmicos e Modernos (AM)*, EDUSP, 1998, pp. 155-161.

43. *Ibid.*; ANV, p. 43; AM, p.160.

tunidade de analisar cuidadosamente quadro por quadro da exposição. Notara então que algo começava a se modificar com *O Mestiço* e *O Lavrador de café*. Observara, em particular, o surgimento de uma espécie de contradição, solicitada aliás pela própria realidade social. É que Portinari, deixando que suas figuras se projetassem brutalmente para fora, abria, em contraste, o fundo do quadro segundo perspectivas e planos que procuravam representar “a natureza na sua expressão concreta e social, a terra e o trabalho”. Nada mais contrário aí, à técnica e à estética do retrato e do quadro, reparava o Crítico, ao mesmo tempo que constatava que, rompendo com os limites do óleo, extravasando as fronteiras da tela, achava-se Portinari em condições de reencontrar as possibilidades organizacionais e espaciais amplas, condizentes com os seus cenários e com a monumentalidade e corporeidade maciça do modelado de suas figuras.

Como consequência natural, portanto. Ainda que a lição dos mexicanos não pudesse ser ignorada (e como seria possível àquela altura?), sem que a moda o constrangesse – dirá Mário Pedrosa, no balanço posterior, de Washington:

“Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou”.⁴⁴

44. “De Brodóski aos murais de Washington”, Washington, fev. de 1942. ANV, pp. 44-73. Rep. em MPEB, pp. 7-26; p. 12.



Candido Portinari, *O Lavrador de café*, 1934
óleo sobre tela, 100 x 81 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

E vai mais longe: os afrescos de Portinari, na medida em que privilegiam, “ao lado ou acima da realidade, a finalidade plástica”, teriam suplantado os murais mexicanos, mesmo sem atingir a “violência exaltante” e a “força expressiva contagiante” destes últimos.⁴⁵

45. *Ibid.*; p. 16.

Ao mesmo tempo, era obrigado a reconhecer que as coisas talvez não fossem exatamente assim, e que, na obra de Portinari, esse impasse nunca havia sido inteiramente desfeito — sem deixar, contudo, de relativizá-lo: mas não é essa a aporia característica da arte moderna? pergunta-se o Crítico. O mérito do artista estaria pois justamente em exprimi-la, em buscar a “síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à sua obra atual. E continuará a dar à sua obra futura”.⁴⁶

Voltando, pois, ao episódio que o colocou diante da obra de Portinari: pode-se depreender desse breve retrospecto, que não se deve ao mero acaso que o encerrou na galeria, a única responsabilidade pela escolha de Mário Pedrosa. Não foi por acaso, vê-se logo, que se deteve na carreira de um dos nossos artistas mais identificados (inclusive pela opinião) com uma pintura de conteúdo social e nacional, justamente num momento de agitação política intensa e de oposição declarada à matriz europeia, sobretudo num instante de guinada fascista generalizada. Mas mesmo então, não é apenas essa evidência de conjuntura o que o atrai em Portinari — como estamos tentando sugerir. Foi sobretudo o anti-academicismo de uma obra em condições de sobrepujar o quadro estreito da pintura a óleo, o que nela aparecia como busca obstinada de uma unidade artística, de um domínio das técnicas apoiado na utilização de materiais e recursos heterogêneos — quase uma experimentação de linguagem. Impulso que atinge, numa tela como *O Lavrador de Café* uma “harmonia precária, mas por

46. *Ibid.*

isso mesmo profundamente dramática, profundamente dialética”.⁴⁷ Numa palavra, apreciou a força expressiva demonstrada pelo pintor na tradução do drama social, aliás de mesma índole do que o exibido por Käthe Kollwitz da maturidade, longe tanto da transcrição literal da realidade quanto da estilização estetizante e com fins apologéticos. Por isso mesmo, no estudo dos painéis de Washington, procurará evitar as comparações correntes, entre o pintor brasileiro e os muralistas mexicanos, preferindo aproximá-lo das deformações plásticas na obra de Picasso e da força interior das figuras daí decorrente. Nesse mesmo estudo, após citar o ensaio famoso de Mário de Andrade sobre Portinari, de 1939, volta a falar em “antinaturalíssimo” e até mesmo em “super-realismo” (o outro Mário caracterizava a grande latitude em que se movia a inspiração do artista com a expressão “realismo estético”).⁴⁸ Àquela altura, fazia tempo que Mário Pedrosa já não via mais no tema a fonte do poder de comunicação da obra procurando a força ativa da arte na verdade interna da forma, bem mais profunda e complexa. Por seu turno, Portinari também alcançara a maturidade e, quem sabe ajudado pela distância americana em que se achava, soubera pôr em perspectiva a facilidade do tema nacional. Observou Mário Pedrosa:

“Jamais, e isso se depreende logo à primeira vista, em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais desimpedido, mais disposto a fazer as ginásticas técnicas mais

47. “Impressões de Portinari”; ANV, p. 43; AM, p.160.

48. “De Brodósqui aos Murais de Washington”; MPEB., p. 15.

perigosas e as deformações mais violentas. Estas foram composições executadas sob um profundo sentimento interior de liberdade”.⁴⁹

Recapitulemos algumas passagens do ensaio, onde chegou a um refinamento de análise poucas vezes igualado em nossa crítica de arte, sem dúvida nenhuma a matriz de todos os que se dedicaram a pensar a obra de Portinari. Começamos pela *Descoberta do Brasil*. Através da descrição do jogo de cores, luz, linhas e planos, Mário Pedrosa vai desvendando para o leitor aquilo que, sem concessões ao convencionalismo histórico, ao tom solene e patriótico ou ao pitoresco, é a “verdade plástica do drama representado”: o ponto de vista sobre o episódio expresso na maneira inédita de tratá-lo. A cordoalha e as velas estruturam o espaço de forma a indicar a direção de um movimento decisivamente descendente, no sentido da gravitação, para baixo, desmentindo qualquer interpretação heráldica ou solene; ao mesmo tempo se organizam de modo a centrar a atenção sobre os marujos, no primeiro plano — “vibrantes na sua exuberante materialidade” — atestando que a descoberta é deles. Ao fundo da tela, no canto esquerdo, relegado a um segundo plano, a “utilização audaciosa do convencional”.

49. *Ibid.*; pp. 18-19. No excelente balanço que faz, em 1970, da arte brasileira desde a Semana da Arte Moderna, Mário Pedrosa em “A Primeira Bienal”, recapitulando a trajetória de Portinari e suas conversas em Washington, diz que ao comentar as ousadias de Portinari naqueles painéis, este, “com aquele seu jeitão esperto, à caipira, o bonachão, interrompe: — Pois é, eu aqui me sinto mais livre do que no Brasil. Os literatos me atrapalham.” E o nosso Crítico justifica: “Ele queria dizer que as ideias forçosamente literárias dos intelectuais amigos interferiam frequentemente com as suas, ou os seus projetos puramente pictóricos. E ele nunca soube, com efeito, se livrar delas. No princípio de sua carreira, eu também, então seu amigo e frequentador, me incluo entre aqueles intelectuais. Exemplo: a insistência com que todos nós procuramos incutir nele a importância ‘culminante’ dos muralistas mexicanos, não só quanto à temática, mas inclusive quanto à técnica”. *MHAC*; p. 262; *PA*, p. 228.



Candido Portinari, *Descobrimiento*, 1941
pintura mural e têmpera, 316 x 316 cm
Library of Congress, Washington

“Do mar, com suas belezas, do tema fácil, tão pre-
nhe de intenções literárias como esse da descober-
ta do novo mundo, o artista deixou passar apenas
uma nesgazinha, num plano triangular num canto
esquerdo do painel. E fê-lo magistralmente. Entre
a extremidade da grande vela e a amurada do fun-
do, há um rasgão de espaço azul, verde, branco, ful-
gurante, que deixa passar como num levantar de
cortinas (oh! Castro Alves) um pedacinho de terra
nova, numa autêntica paisagem marinha com seu

mar de vagas agitadas, com espumas, com velas poéticas, sob um lindo céu azul etc. Esse pequeno espaço aberto na superfície do painel dá uma extraordinária sensação de espetáculo, e é mesmo para ser visto e apreciado de cá, de dentro da caravela”.

Resistindo às seduções perigosas do tema, Portinari subverte nossa visão do fato, ele evita a “beleza natural das cenas marinhas” — em seu quadro não há capitães nem lindas caravelas, e a paisagem ficou reduzida ao mínimo. A força desse painel não advém, contudo, exclusivamente do inusitado no tratamento do tema, mas na forma como se dá esta *mise en scène*, na felicidade da composição espacial, na expressividade das deformações plásticas, na cadência dos volumes e das linhas — a qual nos chega aos ouvidos “como uma canção de trabalho que se levanta para unanimizar o esforço coletivo dos marujos”.⁵⁰

Outro exemplo: o *Garimpo*. Para Mário Pedrosa, sem dúvida o quadro mais audacioso, onde aparentemente não há composição, e no entanto

“as figuras se arrumam em cruz, ou num x, o que dá a todas elas uma unidade quase cósmica, e, ao mesmo tempo, uma força desintegradora extraordinária, pois permite um movimento de rotação que impele as figuras a se projetarem em todas as direções. Do mesmo modo, poderosos acordes dissonantes dominam a cacofonia que ameaça irromper do contraste do branco e do preto, do azul e do vermelho”.

50. MPEB.; pp. 21-22.

E passa a seguir a uma análise minuciosa da organização da tela: a relação dos planos, a disparidade das figuras, as combinações de cores e tons — ora berrantes, ora sombrios, ora neutros, mais frios ou mais quentes — num contraste que dói, difícil de ser absorvido. “Mas pertencem à lógica interna senão ao método intuitivo da composição. Numa violação às leis do acorde perfeito, o artista restaura a verdade plástica do drama representado — excitação diabólica das figuras possesas na cata do ouro”. De um lado, a “doçura da atmosfera”, de outro, esses “bonecos mecanizados, duplamente escravos, do ouro e da sociedade”. Sem os tons dissonantes de vermelho e seus derivados, mesmo os gestos destemperados não conseguiriam destoar — “a composição seria ‘ouro sobre azul’, mas não provocaria nenhum drama plástico”. E conclui sua apreciação, fornecendo ao mesmo tempo para o leitor o registro em que Portinari volta a conferir dignidade ao assunto, fugindo simultaneamente das contingências externas tanto quanto dos mitos criados, raciais ou outros: desta forma, a finalidade de todo o mural, que é exprimir uma realidade concreta ou transcendente, “é restaurada sem que ao mesmo tempo o artista caia na banalidade das descrições convencionais, mantendo-se no domínio da pura criação”.⁵¹

Se para decifrar esses painéis é preciso passar por “considerações estruturais e abstratas”, nem por isso representam uma volta à primeira fase — já não se trata aqui de “definir formas abstratas, mas (de) reduzir formas à abstração criadora”. Ou seja, a finalidade daquelas formas não seria mais de mera composição, mas interpretativa: intensificando posições, multiplicando

51. *Ibid.*; pp. 24-25.

sinais geométricos, aproximando cores irreconciliáveis, destruindo perspectivas, fundindo planos, “mesmo com prejuízo do equilíbrio da composição ou da representação imediata, tudo em troca de *um aceno de universalidade*” (o grifo é nosso). Numa fórmula: “É a sua fase de libertação criadora, a conversão do plástico no abstrato dentro da matéria pictórica”.⁵²

Êxito que não se repete, alguns anos mais tarde, mais precisamente em 1949, no painel *Tiradentes*, no qual, além de erros graves de composição e falta de unidade, teria faltado a ousadia de “desrespeitar a verdade conjuntural histórica, em nome da verdade artística”, conforme crítica severa por parte de Mário Pedrosa.⁵³ Como se vê, uma crítica que é feita do mesmo ponto de vista que não só consagrava os painéis anteriormente comentados, mas que, com os mesmos argumentos de Washington, acabara de fazer o elogio rasgado à *Primeira Missa* da sede do Banco Boavista, no Rio de Janeiro, quando chegou a afirmar que se tratava de uma das “realizações mais pungentes da arte brasileira de todos os tempos”. Ao interpretar um tema como esse, com tradição na nossa pintura, novamente Portinari, fugindo à interpretação naturalística a Victor Meirelles, e à “suposta” realidade histórica, tanto quanto ao pitoresco da cena, com sua paisagem tropical, bichos e índios seminus, transforma a *Primeira Missa* num ato de “conquista cultural”, sem alegações patrióticas, mas reforçando o caráter artificial

52. *Ibid.*; p. 19.

53. “O Painel de Tiradentes”, 1949. Pub. em *Dimensões da Arte (DA)*, RJ, MEC, 1964; pp. 143-149, p.147; e em *AM*, pp. 173-181, p. 179. O paralelo com a “*Primeira Missa*”, aparece neste mesmo texto (cf. *PA*, p. 181), porém, por extenso, no artigo do *CM*, 08.08.48: “A Missa de Portinari”. Rep. em *MPEB*, pp. 27-34 e *AM*, pp. 163-171.

do episódio, através do abandono da cor local e da luz natural, da delimitação do espaço como o de um palco, do vitralesco da matéria como numa igreja, e assim por diante, numa tradução plástica de seu conteúdo simbólico. A partir de então, contudo, os caminhos do Crítico e do Artista não mais se encontram.

POR UMA ARTE SINTÉTICA

Como ficou dito, esses ensaios sobre Portinari nos permitem, até certo ponto, retraçar o itinerário crítico de Mário Pedrosa: preocupado inicialmente com as imposições da matéria, sobretudo da matéria social, passando pelo elogio do muralismo, à valorização crescente da especificidade da arte — é bem verdade que em sua conferência inaugural não chegara a ver uma antinomia nessa repartição da dimensão estética. Se a ênfase muda, o que é sempre perseguido neste esforço de decifração das obras, é a sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende. Veja-se, por exemplo, o documento da ABCA de 1969, contra a censura por parte do Itamaraty das obras que seriam enviadas à IV Bienal dos Jovens, em Paris — em grande parte redigido por Mário Pedrosa. Recorrendo ainda uma vez a Baudelaire, desafia os censores a dissociarem os aspectos “ideológicos” dos “plástico-formais”, concluindo:

“A própria função denotativa da representação eleva-se no plano da fusão criativa em substância universal. É precisamente por este processo de fusão e síntese transformadora, que a representação deixa

de ser ilustração de uma cena ou acontecimento factual para ser a concepção abrangente do mundo na visão do artista”.⁵⁴

Definição que talvez resuma bem a preocupação que atravessa toda a sua crítica.

Em linhas gerais, a crítica militante de Mário Pedrosa, durante as décadas de 40 e 50, foi exercida sobretudo em favor da independência artística, a seu ver inexistente nos países do Leste, mas ainda possível no Ocidente, onde não se conhecia a “proteção oficial” que a tutelava e tornava subserviente no lado stalinista. A luta contra o realismo socialista o levará por vezes a extremos de intolerância em relação a toda arte que permanecesse figurativa. Mas aos poucos, nos anos 60, seu alvo vai mudando de latitude — como assinalado acima, são os rumos que toma a cultura de massa e a sua manifestação mais típica, a arte *pop*, que passam a ser vistos com desconfiança. Novamente o que está sendo visado pela sua crítica é o processo de massificação da arte. Assim, em um texto de 1967, ao analisar as consequências da “civilização tecnológica”, utilizará uma fórmula muito próxima à que adotara na conferência de 1933: “O homem, objeto do objeto de si mesmo, talvez vá terminar seu ciclo, sem saber mais onde encontrar sua essência ou sua substância”.⁵⁵ E a partir daí se sucedem os textos onde o tema principal é o da crise do mundo moderno, e em consequência, da arte.

54. “Os deveres do crítico de Arte na Sociedade”, CM, 10.07.69. Rep. em PA, pp. 211-216, p. 213.

55. “Especulações Estéticas: Lance Final III”, CM, 9.04.67. Rep. em MHAC, p. 133-139; pp. 138-139; FPE, pp 361-366; p.365.



Artistas na casa de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1953.
Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa,
Lidi Prati, Tomaz Maldonado, Almir Mavignier, Ivan Serpa.

CAPÍTULO II

UM CAPÍTULO BRASILEIRO DA TEORIA DA ABSTRAÇÃO

Talvez se possa datar de 1944 — justamente dez anos depois da conferência inaugural sobre Käthe Kollwitz — a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma mais radical, a da arte abstrata. A ocasião foi novamente a retrospectiva de um grande artista, no caso, a primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos. De forma bem mais direta do que no ensaio sobre Portinari, Mário Pedrosa enfrenta as questões estéticas que estavam na ordem do dia: autonomia da arte e abstração, relações com o mundo científico da técnica, arte e utopia etc. Porém uma abordagem em nova chave. Ao contrário do que dera a entender em sua fala de estreia, agora lhe parecia possível uma síntese, embora precária, entre atualidade estética máxima e arte social. Com uma diferença: a reconciliação entre estas duas províncias da civilização contemporânea se daria menos no plano mais explícito dos temas do que no terreno dos procedimentos artísticos, onde, à sua maneira e com recursos próprios, a arte reinterpreta o mundo moderno, nele incluído o universo tipicamente capitalista da técnica. Sendo portanto a dimensão crítica da arte, necessariamente, da ordem do estranhamento. “Desa-

climatação total”, foi a expressão utilizada por Mário Pedrosa, ao caracterizar a reação do público diante daquelas obras de Calder, tão distantes da aparência uniforme da vida moderna, a ponto de obrigarem a uma espécie de “verdadeira reeducação da sensibilidade”.¹ Foi assim ao menos que interpretou, naquele momento, as possibilidades de transformação do mundo pela arte abstrata – ou concreta, como preferia seu amigo Arp.² E é nessa chave que deve ser lida sua avaliação quanto às potencialidades críticas das criações do artista americano:

“Desinteressada tal como é — tão longe de quaisquer fins de propaganda! — a arte de Calder, no entanto, vai exercendo uma silenciosa ação de catálise sobre a vulgaridade agressiva de nossa época. Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática quotidiana do viver, esse artista é Alexander Calder”.³

Ou ainda: “seus objetos ganham em latitude plástica, criando relações mais pesadas de universalidade, libertos de quaisquer limitações contingentes ou unilaterais”.⁴

1. Mário Pedrosa, “Tensão e coesão na obra de Calder”, em ANV, pp. 108-129, p. 129; Mlc, pp. 67-79, p. 79.

2. “Calder, escultor de cataventos”, em ANV, pp. 85-108, p.107; Mlc, pp. 51-66, p. 65.

3. *Ibid.*; ANV, pp. 107-108; Mlc, pp. 65-66.

4. “Tensão e coesão na obra de Calder”, em ANV, p. 108-129, p. 114; Mlc, pp. 67-79, p. 70.

Uma “utopia plástica” se deixava assim entrever no agenciamento espacial dos objetos privados de finalidade externa, por Calder, que, nas convenções anuladas, sabia fazer a “essencialidade das formas”.⁵ O que no fundo nos encanta e intriga na imagem de equilíbrio cósmico que se desprende da obra de Calder? – pergunta o Autor. Precisamente a cifra da contra-finalidade de que se falava há pouco. Nesses objetos-brinquedos-obras de arte, o elemento funcional da indústria moderna transmuta-se, num “casamento intempestivo com a imaginação”, em pura invenção.⁶ Vem daí a força sugestiva da forma gratuita – é que essa gratuidade é um resultado artístico. A esfera instrumental é a um tempo desativada e posta a serviço de nada: transformada num sistema sem função deixa ver o avesso promissor da alienação.

Num certo sentido, podemos dizer que Mário Pedrosa não abandona o essencial de sua posição, mesmo quando atribui à arte moderna essa função social quase redentora. Ainda insiste na necessidade de a arte manter-se à distância do processo de modernização social que no limite a suscita, sem o que não poderia anunciar um outro mundo, uma nova ordem, “o horizonte longínquo da utopia”,⁷ como é do seu caráter negativo. Nesse ponto de fuga haveria então lugar para uma arte verdadeiramente sintética, capaz de reunir enfim as duas metades em que se cindiu na modernidade.

5. “Calder, escultor cataventos”; ANV, p. 100; Mlc, p. 61.

6. Tensão e coesão na obra de Calder”; ANV, pp. 125-127; Mlc pp. 76-77.

7. “A máquina de Calder, Léger e outros.”; ANV, 142; Mlc, p.90.



Alexander Calder, *Viúva negra*, c.1948
arame e metal pintado, 350 x 200 cm
Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo

Por onde se vê que Mário Pedrosa encontrou o meio de ajustar o ideal moderno de autonomia da arte — domínio estruturado irredutível — ao utopismo das vanguardas históricas: a promessa de

emancipação na origem de uma nova sensibilidade. Adiantemos que a matriz desta última é a dos povos “primitivos” — revelada em negativo pela marcha predatória da modernidade. Nisto, acompanhava uma tendência de época que, na cultura antagônica do modernismo, destacava o seu primitivismo, arcaísmo, regressão etc. Veremos adiante o que pensava da “arte virgem”, como chamava a arte dos “primitivos”, das crianças e dos loucos. Aos seus olhos, a utopia prefigurada por Calder estava muito próxima dessa arte aparentemente desviante, mas reencontrada no coração da abstração. Por isso chama a atenção para o modo pelo qual o artista americano “brinca com a modernidade” e, com humor, desmonta as finalidades da máquina.⁸

Voltando para o Brasil depois de 1945, numa série de artigos polêmicos, Mário Pedrosa vai associar a invenção artística à imaginação solta — desvinculada de todas as convenções, sensível a todas as experiências novas, espontânea — da primeira idade, mental ou cultural. Não que reduzisse a arte à mera projeção, o que a converteria num simples acontecimento subjetivo, singular e hermético. O modelo é novamente Calder, um artista completo, que teria sabido combinar a austeridade moderna com a ironia, reunindo numa só personalidade artística Mondrian e Miró.⁹

8. *Ibid.*; ANV, pp. 136 e 137; Mlc, pp. 85-86.

9. “Tensão e coesão na obra de Calder”; ANV, pp. 128-129; Mlc, pp. 78-79. Cf. também “Calder, escultor de cataventos”; ANV, pp. 94-102; Mlc, pp. 57-62.

DA ARTE PRIMITIVA AO CONSTRUTIVISMO

Em uma de suas últimas entrevistas, por ocasião de seus oitenta anos, Mário Pedrosa, respondendo a Roberto Pontual e ao que este chamara de “sua mudança de interesses, da figuração combatente à mais rigorosa ausência de figuração”, não falou de si nem de sua trajetória crítica, mas recorreu à evolução da própria arte contemporânea para mostrar que não havia propriamente contradição: “É engraçado — dizia ele —, com o fim da guerra houve uma mudança muito grande no movimento artístico mundial. Não acho, porém, que tenha deixado de haver continuidade na passagem”. Todas estas tendências, do expressionismo às últimas manifestações da arte abstrata ou concreta (Mário Pedrosa deixa fora a arte pós-moderna ou *pós-pop*, da qual tinha uma visão bem menos otimista), ainda obedeceriam a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas. Elas teriam se consolidado na esteira da descoberta, no início do século, da arte primitiva, de “estrutura forte” e, ao mesmo tempo, “muito mais viva, ligada a ritos e ritmos”.¹⁰

Sabe-se com efeito que o gosto ocidental vinha se alargando desde os tempos da revolução impressionista, como o demonstram a descoberta da estampa japonesa nas últimas décadas do oitocentos francês, ou, mais ou menos na mesma época, a valorização do gótico, da arte egípcia e das técnicas artísticas do Baixo Império Romano, para não falar dos primitivos italianos, de parte do historicismo alemão, ou ainda o interesse pelas artes menores e pelas artes aplicadas

10. JB, 24.04.1980.

— enfim, de tudo que contrariasse a supremacia da norma culta europeia e a ideia clássica de progresso que ela pressupunha. Mais um passo bem conhecido e veríamos o cubismo aprendendo ao mesmo tempo com Cézanne e com a arte negra: um entrecruzamento que ninguém previra tornava coextensivos a decomposição erudita do espaço renascentista e o choque polêmico de uma máscara ritual primitiva. Choque ambivalente também, no qual se exprime tanto a intenção de relativizar a couraça repressiva da cultura, quanto a tentação liquidacionista que vai recrudescendo conforme avança o mal-estar na civilização. Costuma-se dizer igualmente que a abstração era apenas uma questão de tempo, a partir do momento em que a importância do assunto começou a declinar e a pintura a ser compreendida como uma estruturação de linhas e cores.

Como lembrou certa vez Meyer Schapiro, quando a arte começa a empregar a linguagem do absoluto — onde tudo é puro, essencial e objetivo — assistimos ao advento de uma espécie de confraternização universal de todos os objetos expressivos (transformados em obra de arte como no museu de Malraux), uma queda a-histórica de barreiras, reunindo num único panorama os produtos da energia formalizadora do homem: no centro, então, ao lado da arte abstrata plenamente consumada, os desenhos infantis, a pintura dos doentes mentais e a arte dos povos ditos primitivos. São tópicos conhecidos, recapitulados porque Mário Pedrosa os tinha em mente ao responder a Roberto Pontual. Aos quais acrescentou uma observação pouco usual, desdobramento de sua convicção mencionada linhas acima, de que arte autônoma e utopia vanguardista dessubli-

madora podem andar juntas no reordenamento da sociabilidade. Segundo conta então, teria aprendido com a “arte virgem” das crianças, loucos e primitivos, a ver nos movimentos artísticos mais avançados do século uma promessa análoga de fusão entre o que o modernismo havia separado: dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento “vital”, experimento artístico e vínculo social renovado — descompartmentação coletiva recusada pelos apóstolos modernos da autonomia da arte.

Estavam assim lançadas as bases de sua adesão a um projeto construtivo integral. Embora soubesse que, numa sociedade dividida, como a nossa, essa unidade não poderia ser reencontrada de maneira espontânea e total, teria que ser conquistada a duras penas. Sem o quê, a arte ficaria reduzida à uma mera projeção catártica, colada à individualidade do artista. Como o “informalismo” do pós-guerra, em relação ao qual Mário Pedrosa não poupava críticas, ao mesmo tempo que privilegiava a contenção geometrizarante do nosso Volpi, cuja pintura, embora lembrasse a singeleza das formas puras e primitivas, não era simplesmente obra de um pintor ingênuo, pintor de parede, ou pintor de domingo, como de fato fora no início. Quando Volpi obteve o grande prêmio da 2ª. Bienal de São Paulo, suas construções já eram resultado de uma elaboração “sábia”, do aprimoramento no uso dos materiais e elementos plásticos, de modo a fazer coincidir de maneira exemplar o projeto de uma arte moderna com as virtudes da arte primitiva.¹¹

11. Cf. “Do informal e seus equívocos”. JB, 17.11.59. Rep. em MHAC, pp. 33-48. Sobre Volpi, ver os ensaios em AM, pp. 261 a 276.

Vejam os como essas questões vão sendo formuladas e resolvidas ao longo da crítica de Mário Pedrosa. Em 1947, novamente numa conferência que marcou época, intitulada “Arte, necessidade vital”, por ocasião do encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, recapitula a história da arte para mostrar o quanto, na sua origem, está próxima das criações infantis. Citando ainda uma vez Baudelaire, associa o gênio à “infância reencontrada à vontade” e procura mostrar também como as intuições ditas geniais são igualmente inexplicáveis, vindo por vezes associadas a comportamentos psíquicos que discrepam daqueles considerados normais, como em Van Gogh, Hölderlin ou Blake.¹² Acaba concluindo que se as obras ali expostas nem sempre passam de “amostras embrionárias da arte”, de qualquer modo essas expressões emotivas, por mais pobres que sejam, já são de “evidente natureza artística”¹³ — falta-lhes talvez “a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vencia o próprio caos interior de Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas”.¹⁴ A interferência da consciência, entretanto, não traria para o primeiro plano o intelecto ou os procedimentos secundários, apenas subordinaria as emoções a uma “ordem natural” — aquilo que nessa conferência ele chama de “alma da composição artística”, a arte como uma “melhor organização das

12. “Arte, Necessidade Vital, em ANV, pp. 143-167; p. 152; rep. em FPE, pp. 41-57, p. 46.

13. *Ibid.*; ANV, p. 167; FPE, p.57.

14. *Ibid.*; ANV, p. 158; FPE, p.50.

emoções humanas”; e conclui o comentário sobre Van Gogh falando em subordinação de tudo a uma “ordem cósmica final, necessária à criação” (a que já se referia a propósito dos *estábiles* e *móviles* de Calder). Por esse caminho – como veremos adiante – nosso Crítico irá ao encontro das teorias da Gestalt para explicar o caráter ao mesmo tempo afetivo e ordenado (objetivo) da forma (ele se manterá sempre muito reticente em relação à psicanálise).

Acreditava então Mário Pedrosa que, justamente por esse lado comum às crianças e aos povos mais “atrasados” (vistos em geral com mais condescendência nas suas interpretações da realidade do que, por exemplo, as deformações picassianas), a arte moderna pudesse romper a resistência geral do público, despertando-o para um mundo novo “muito mais surpreendente e fabuloso do que o que nos rodeia hoje”.¹⁵ É essa função de recondicionadora dos sentidos que será o grande tema das reflexões estéticas de Mário Pedrosa ao longo de sua crítica futura, mesmo quando vier a relativizar muitas das formulações teóricas desse primeiro momento de militância ativa em prol da arte abstrata.

São preocupações dessa ordem que o farão, quando de seu retorno ao Brasil e em suas primeiras crônicas no *Correio da Manhã*, encorajar as escolinhas de arte e as experiências artísticas com os doentes mentais. Aliás, o primeiro grupo de artistas abstratos que se formava na época estava diretamente ligado a elas, por exemplo Ivan Serpa com sua escola para crianças, ou Mavignier, que colaborava com Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro.

15. “Caricatura e Arte Moderna”, 1947; ANV, pp. 231-235; p. 234.

É o próprio Mário Pedrosa que, no balanço que faz da arte brasileira contemporânea em 1970, destaca como o que há de “mais peculiar ou de mais importante no campo cultural e artístico” às vésperas das Bienais, estes dois acontecimentos que vinham romper com os preconceitos acadêmicos que dominavam não apenas os meios artísticos oficiais, mas até mesmo os meios modernistas mais avançados: as escolinhas de arte — cita Augusto Rodrigues e Ivan Serpa; e as iniciativas terapêuticas de Nise da Silveira, no Rio, e Osório Gomes, em S. Paulo. Tais fatos, segundo ele, eram sintomáticos do movimento de ideias que começavam a agitar, no plano científico e estético, a vida cultural dos grandes centros do país. Assim, independentemente dos próprios artistas, “o mundo das Artes ia ampliando pouco a pouco o que havia de restrito, de preconceitual, de elitismo, nas concepções circulantes sobre a matéria nos meios mais ‘avançados’ do Brasil”.¹⁶ O que daria à arte moderna uma dimensão muito maior do que a de uma simples moda ou escola: primeiro que tudo, vindo revelar que não é monopólio do progresso econômico ou intelectual; logo, alinhando-se a uma dessas “reviravoltas dialéticas” do imperialismo, como foi a descoberta da arte e dos valores dos povos ainda em estágio tribal ou pré-capitalista, responsável, nos termos que se viu, pelo surgimento da arte de vanguarda.

16. “Às vésperas da Bienal” (in “Da Semana de Arte Moderna às Bienais”, cit.), 1970, MHAC, pp. 281-286 pp. 283-285; PA, pp. 249-256, p. 252.



Raphael (Engenho de Dentro), sem título, 1948
nanquim sobre papel, 17x31 cm
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

Acrescente-se, diz Mário Pedrosa, em função das contradições da própria sociedade e da cultura metropolitanas, outra conquista, desta vez na vertical, em profundidade, a descoberta de um novo mundo no interior mesmo do homem, de cuja existência se suspeitava, mas que era até então desprezado ou ignorado pelos preconceitos “racionalistas” dessa mesma cultura burguesa: o mundo do inconsciente.

“Com essa ampliação dimensional estava-se afinal apto a discernir no homem, além de uma racional-

dade em botão, permanentemente estorvada pelas estruturas de classe, uma necessidade incoercível de fabulação, como compensação, sem dúvida, a um domínio imperfeito sobre a natureza e que se exterioriza, incessantemente, nas criações míticas dos povos primitivos, no seu longo e doloroso processo de passar da natureza à cultura na imaginária infantil desimpedida e, aos trancos e barrancos, nessa insopitável necessidade de expressão que está em todo ser vivo, em todo ser humano, psicótico ou inocente”.

Por esse alargamento das fronteiras artísticas, diz ele, o terreno estava preparado para o processo de modernização que, impulsionado em grande parte pelas Bienais, iria ocorrer.¹⁷

A BATALHA DA ABSTRAÇÃO

Embora tenham provocado uma inflexão importante na arte brasileira, estimulando tendências vanguardistas anteriores, as Bienais são ao mesmo tempo o resultado de um processo de modernização que se iniciara há algum tempo. Além da contribuição das experiências referidas acima, será preciso registrar a criação, nos anos de 1947 a 49, dos Museus de Arte Moderna do Rio e São Paulo, e do Museu Assis Chateaubriand; exposições e conferências de artistas estrangeiros, a vinda para cá de alguns deles, e a repercussão de tudo isso num debate que acontecia na grande imprensa e no qual Mário

17. *Ibid.*

Pedrosa era, sem dúvida, o defensor mais empenhado da nossa atualização artística. Lembro, a título de exemplo, a 2ª Exposição Francesa, em 1945; a presença no Rio, desde o início da década, do casal Vieira da Silva e Arpad Szenes;¹⁸ mais tarde, Leon Dégand e Samson Flexor, em São Paulo; a vinda de Cícero Dias, em 1948 (já então ligado à abstração francesa); naquele mesmo ano, as conferências do crítico argentino Romero Brest; a exposição de Max Bill, em 1950 (cuja influência sobre os artistas concretos brasileiros e argentinos é inegável); e, finalmente, as Bienais, que acabaram de mudar a mentalidade reinante, a tal ponto que, na década de 50, a abstração chegará a ser a tendência dominante da arte brasileira. Ao lado de tudo isso, é preciso não esquecer o contexto geral — tornou-se um lugar comum na crítica associar o desenvolvimento da arte abstrata (especialmente do concretismo) à modernização acelerada do Brasil: teria aquela muito a ver, sobretudo por suas características construtivistas, com a hegemonia da ideologia desenvolvimentista nos anos 50. Voltaremos ao problema mais adiante.

Mas antes de se transformar em ponto pacífico, a abstração foi objeto de muita polêmica. A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais — Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas

18. Léon Dégand, ligado ao abstracionismo francês, foi o primeiro diretor do MAM de São Paulo e teria sido sob sua influência que Flexor — rumeno de origem, que chegara de Paris em 1946 — teria passado para a abstração, vindo a criar, em 51, o “Atelier Abstração”, cuja importância para os artistas paulistas e o desenvolvimento em São Paulo da arte abstrata, foi sem dúvida muito grande.

não menos atenta ao conteúdo — paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo — representada pela Família Artística Paulista (“pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas”, no dizer de Sérgio Milliet),¹⁹ eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata. A resistência por parte dos artistas e críticos a este tipo de arte era de tal ordem que uma artista como Vieira da Silva, de 1940 a 47 radicada no Rio de Janeiro, foi relegada a um quase ostracismo pela incompreensão geral.²⁰ Milliet, por exemplo, então um dos nossos maiores críticos, mostrava-se extremamente reticente em relação a toda arte pós-cubista e, a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como “intelectualista”, contorcionista”, “egoísta” etc.²¹ Enquanto isso, nossos vizinhos da Argentina e do Uruguai (onde há de ter pesado a influência de Torres Garcia, desde 1934 de volta a Montevideú), estavam mais bem “sintonizados” com a arte mundial mais recente. O certo é que, premidos pela situação social e política ou fechados num provincianismo autossuficiente (provavelmente as duas coisas juntas), avançávamos na década de 40 ainda muito voltados sobre nós mesmos e muito presos aos motivos nacionais, obrigatórios durante o auge do modernismo, como se há de recordar.

19. Citado por Roberto Pontual, em *Scliar, o real em reflexo e transfiguração*, RJ: Civilização Brasileira, 1970; p. 6.

20. Cf. a propósito o artigo de Nelson Aguilar: “Vieira da Silva no Brasil”, in *Colóquio* n. 27, Lisboa: Fundação Gulbenkian, abril de 1976, pp. 5-15.

21. Cf. por exemplo *Pintura quase sempre*, Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.



Antonio Maluf, Cartaz da primeira Bienal do MAM de São Paulo, 1951

Tudo isso dito e lembrado, caberia talvez começar pelas razões dos que resistiram à novidade. Simples passadismo? Não era bem o caso. Quase todos, artistas e críticos, eram veteranos do modernismo que, a partir dos anos 30, finalmente entrara na rotina mental do país. Defendiam, portanto, uma tradição, a tradição do modernismo. Sem dúvida a inventiva tensão inicial

baixara, mas bem ou mal, relativamente integrado, o sistema da arte moderna funcionava no Brasil. Ora, não custa lembrar que o auge do modernismo fora nacionalista, e o segundo tempo, francamente social. Além do mais, declaradamente hostil à tentativa abstrata, contra a qual Mário de Andrade prevenia Tarsila em Paris. Nisto davam seguimento a um empenho que vinha de longe: não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da *figuração* do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da *imagem* de um país ainda muito incerto de si mesmo — pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial. Acresce que o “desrecalque localista” (Antônio Cândido) em que se resolvera o modernismo da primeira hora, representara uma segunda descoberta do Brasil. Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que com a abstração seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia, como sugeria um novo começo *da capo*.

Ocorre que o partido da tradição local esquecia que o primeiro modernismo também fora um corpo estranho e que, do mesmo modo, rompendo com um sistema análogo de estilos quase oficiais, a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico. Na metrópole, o olho contemporâneo, acomodado à abstração, num certo sentido era muito mais fiel ao princípio de *mimesis* do que um naturalismo de fachada, meramente retórico, de sorte que o abstracionismo, longe de ser

uma arte alienada, era uma verdadeira e rigorosa arte da alienação: e do lado de cá, nós éramos parte do problema. De mais a mais, a abstração feria um outro escrúpulo herdado daquela mesma tradição “figurativa” do país, o zelo documental mandava por chumbo na imaginação que irrealizava o mundo; não que nossa cultura artística tenha produzido grande obra realista, muito pelo contrário, simplesmente precisara arrumar um jeito de não deixar ninguém dar as costas à imagem nacional sem remorso. Ora, para muitos, mesmo rigorosa, a arte abstrata parecia fantasia desatada — para o exercício da qual julgava-se o país ainda despreparado.

Neste quadro, a atuação de Mário Pedrosa foi decisiva, embora não tenha sido o único fator a pesar, como se viu. Mas se há de reconhecer que foi o primeiro crítico a assumir francamente a defesa da arte internacional mais avançada, a começar pelos artigos sobre Calder, publicados no *Correio da Manhã*, e a ter conseguido aglutinar, após seu retorno dos Estados Unidos, onde convivera com muitos artistas e intelectuais lá exilados por força da guerra, o primeiro grupo de artistas abstratos. Tudo isso, com firmeza e independência, enfrentando sempre, apesar das pressões, “o caleidoscópio dos ismos, sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrítico e bocó, sem frustrações de incompreensão, sem negativismos, mas aberto, aberto e crítico!” — como dirá anos mais tarde ao avaliar a tarefa do crítico na “época das Bienais”.²²

Portanto, não só não era intempestiva a defesa que fazia da arte abstrata, como não era incondicional. Em

22. “Época das bienais” (in “Da Semana de Arte Moderna às Bienais”, cit.); MHAC, pp. 287-297; p. 296; PA, pp. 257-271, p. 270.

meio à querela realismo *versus* abstração, chegou a afirmar que “os pintores abstratos são os artistas mais conscientes da época histórica em que estamos vivendo”, pois se deram conta de que o papel documentário da pintura acabou.²³ Esclarece entretanto, num artigo da mesma época, intitulado “Abstração ou Figuração ou Realismo” (onde comenta a conceituação de Seuphor no *Dicionário da Pintura Abstrata* e recorre a Fiedler, Wölfflin, Fry e Venturi), que a questão não está propriamente na não-figuração da arte abstrata: a abstração se oporia, acima de tudo, ao realismo de uma pintura destinada à mera ilustração anedótica. Foi portanto muito mais em contraposição a toda pintura de “intenção de documentação naturalista” — “o chamado realismo naturalista ou socialista, ora em franca decadência, ou ainda sustentado por mera disciplina extra-artística, e assim mesmo com muito encabulamento” — que Mário Pedrosa tomou a defesa da arte abstrata: “neste sentido, toda pintura é de ordem abstrata, são seus valores intrínsecos, e não a maior ou menor fidelidade da representação externa, que determinam a maior ou menor qualidade estética”.²⁴ Em todo esse debate, o que tentou fazer entender aos críticos renitentes é que a ação da arte deve se dar “em seu campo específico” e obedecendo a “leis próprias”,²⁵ ou seja, que a sua peculiaridade é atuar diretamente sobre a sensibilidade e isto, menos pelos temas do que pelo “dinamismo próprio das formas”²⁶ — “cria-se assim em cada um de

23. “Arte e Revolução” cit., MHAC; p. 247; PA, p. 98.

24. JB, 10.08.57.

25. “A força educadora da arte”, ANV, pp. 221-223; p. 221; FPE, pp 91-92, p.91.

26. “Tensão e coesão na obra de Calder”; ANV, p. 127; Mlc, p. 78. Mário retomava

nós melhor aparelho de apreensão e recepção, antenas sensoriais mais agudas e transmissores à nossa disposição mais precisos e controlados”.²⁷

Avesso a qualquer tipo de proselitismo na arte, Mário Pedrosa também era alérgico a qualquer tipo de esteticismo, seja o de uma “arte pela arte” do século XIX, seja o do formalismo modernista que, a seu ver, ao reduzir a arte a uma construção de formas, acabava por importar o modelo científico e a reproduzir os mecanismos sistêmicos do mundo, do qual aparentemente deveria observar a mais estrita distância. Cada vez mais atento à presença do social no interior mesmo do estético, manteve-se de fato acima tanto da arte “engajada”, quanto daquela que se pretendia totalmente descomprometida com a vida.²⁸ Para além de todo conteudismo e formalismo, sempre buscou na história da arte aqueles instantes em que uma síntese entre os impulsos da alma e as imposições da matéria se faziam adivinhar: a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade. Subjetividade que não deve ser entendida, vê-se logo, como fechada em si mesma – trata-se, isto sim, do eu autônomo, do sujeito descentrado (na expressão de uma época mais recente), acima e apartado do mundo da simples reprodução material da vida. O sujeito, enfim, da arte moderna: um *constructo*, que no limite pode descambar, ou para o formalismo puro e simples, ou para tendências mais ir-

rá a mesma questão em diferentes ocasiões, cf., p. ex., “O destino funcional da pintura” e outras crônicas do CM dos anos 40, em ANV. Rep. em PA, pp. 57-68; ou, a propósito da arte abstrata ou “concreta”, MHAC, p. 20 e FPE, pp. 275-277.

27. “A força educadora da arte”; ANV, p. 222-223; FPE, pp. 61-62.

28. Cf. tanto textos como os que escreveu M. Pedrosa sobre Calder, como os que dedicou à questão da funcionalidade da arte ou à “Arte, Necessidade Vital”.

racionalistas de vanguarda – como o surrealismo ou o dadaísmo, em relação aos quais Mário Pedrosa sempre se mostrou reticente.

Assim, malgrado as acusações de que foi alvo, procurou escapar dos extremos em que se debatem artistas e críticos contemporâneos, tentando, ao contrário, aproximar a iniciativa individual e as emoções do artista, do rigor formal, buscando adivinhar aí a liberdade una e total, desmembrada nessas metades que, à força, lhe teriam sido arrancadas. Se via em Kandinsky o “estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea”, é porque, mais do que qualquer outro artista, teria sabido unir fantasia e rigor, “pintura coisa *mental* de Da Vinci e pintura de jato, de pura improvisação”, o “ímpeto vital” com as exigências “arquitetônicas da forma”.²⁹

Do mesmo modo, a arte mais recente é devedora de Calder, por ter sido este um “sonhador de olhos abertos”, que conseguiu “coordenar as imagens etéreas sob precisos cálculos matemáticos”.

“Casando a vida e a abstração, conjugando o humor à mecânica, ele navega entre as duas grandes alas da arte moderna: o surrealismo, com seu romantismo incurável que degenera às vezes em charada anedótica, e o abstracionismo, cuja obsessão de purismo formal se resolve não raro numa espécie de misticismo brando e de pura puerilidade”.³⁰

29. Cf. *Panorama da Pintura Moderna*, RJ: Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952. Rep. em *Arte, Forma e Personalidade* (AFP), SP: ed. Kairós, 1979, pp. 122-145, p. 143, em *Mlc*, pp. 135-175, p. 173 Cf. também “Da abstração à autoexpressão”, *JB*, 19.12.59. Rep. em *MHAC*, p. 35-47, p. 41; *FPE*, 315-332, p. 322.

30. “Tensão e coesão na obra de Calder” in *ANV*, pp.128-9; *Mcl*, pp.76-0.



Vassili Kandinski, *Composição clara*, 1942

óleo sobre tela, 73 x 92,3 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

É preciso também ressaltar que, na visão de Mário Pedrosa, o naturalismo não é o outro do formalismo: justamente toda a arte ocidental, desde a Grécia, teria sido “naturalista” na medida mesmo em que as formas foram arrancadas à vida por um processo civilizatório dominado pelo intelecto que acabou por reduzi-las a meras apresentações; o formalismo seria apenas a consequência natural desse processo. Portanto nada esteve mais longe de sua crítica do que a defesa da “racionalidade” moderna ocidental, ou da redução da arte a uma mera combinatória de elementos agenciados pela razão científica.

Foi sem dúvida o que o fez, mesmo tendo tomado,

desde a primeira hora, a defesa da arte concreta, ir se afastando progressivamente do grupo paulista e rejeitar toda sujeição da arte ao *design* e à informação. Sabidamente, mentor das vanguardas cariocas, foi Mário Pedrosa o responsável, ao menos em parte, pela direção que tomaram. Acredito que se o neoconcretismo pôde, em 1959, fazer a crítica ao objetivismo e racionalismo do movimento nos anos 50, é porque já se achava bastante distante de certos exageros deste. Creio mesmo que a distinção, muito evidente, entre os concretos paulistas e os cariocas (que Mário Pedrosa assinalou já por ocasião da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no MAM de S. Paulo, e em janeiro de 1957, no MAM do Rio: o “intelectualismo” daqueles ao lado do “quase romantismo” destes), tenha muito a ver com suas lições, em que, sem desqualificar o trabalho dos concretistas paulistas, os acusava de terem por vezes transposto, pura e simplesmente, a ideia para a tela “como um desenhista sobre uma prancheta traça seu objeto”, ou de seguidamente utilizarem cores “duras de superfície”, como se estivessem “presas ao ‘leito de Procusto’ dos padrões formais”.³¹ Num artigo da mesma época (fevereiro de 1957), vai mais longe na sua crítica, vendo inclusive nessa pintura uma certa contradição com o próprio projeto de uma arte concreta como a formularam seus primeiros teóricos:

“Enquanto o poeta deixa o campo específico da retórica verbal, o discurso lógico significativo, o meio natural onde nascem, vivem, crescem, trans-

31. “Paulistas e Cariocas”, em *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, MEC/FUNARTE/MAM-RJ e Pinacoteca do Estado de S. Paulo, 1977, pp. 136-138.

formam-se, morrem as palavras para recomeçar sua pesquisa, com a virgindade das experiências primeiras, no plano das atividades Inter sensoriais prático-fenomenológicas, onde age o pintor ou o músico; o pintor concretista, ao contrário, quer alcançar a nitidez da lógica simbólica, rompido qualquer compromisso com as experiências fenomenológicas pretéritas. Ele gostaria de ser a máquina de elaborar e confeccionar ideias para serem vistas. O fenômeno desta disparidade de atitude merece ser registrado”.³²

Em conclusão, se o concretismo, por sua radicalidade e vocação construtiva, poderia, como acreditava Mário Pedrosa, ter exercido um papel preponderante na “revolução da sensibilidade”, e tenha de fato, em seu esforço de tocar o essencial, “limpado” a forma de todas as suas impurezas, acabou na verdade por se enredar nas malhas do desenvolvimentismo tecnológico, como aliás todo projeto construtivo quando faz da própria construção uma norma. Foi o que ocorreu com boa parte da arte concreta: às significações puras veio se substituir o vazio das significações — simples signos intercambiáveis e funcionalizáveis. A busca de uma arte depurada teria redundado no seu contrário: numa sujeição à racionalidade moderna, da máquina, ao desenho industrial “mais próximo do trabalho de engenharia do que do de artistas”, ao *Sting*, criado e imposto pelo consumo de massa.³³ Vimos o quanto, já nos textos sobre Calder, dos

32. “Poeta e Pintor Concreto”, *Ibid.*; pp. 145-146.

33. Cf. “Considerações inatuais”, *JB*, 11.07.59; *MHAC*, p.24 e “Crise do condicionamento artístico”, *CM*, 31.07.66; *MHAC*, pp. 90-91; *PA*, pp. 121-122.

idos de 40, era manifesta a preocupação de Mário Pedrosa com uma necessária espontaneidade crítica por parte da arte em relação à modernidade, à sempre exorcizada frieza da máquina e ao espírito analítico da ciência. Como dirá numa crônica um pouco posterior, a arte “quer e precisa do novo mas não se submete ao novo”.³⁴ No caso do artista americano, teria sido justamente a total familiaridade com o que havia de mais moderno na ciência e na técnica que, na visão do Crítico, lhe assegurou uma maior autonomia em relação a elas: “ninguém já fez uso dessas aquisições no domínio das artes plásticas com mais espontaneidade, viço e imaginação do que ele”. Calder foi buscar na máquina a única coisa que ela justamente não podia dar: “a energia criada”.³⁵ Passadas quase duas décadas, em artigo de 1960, ao comentar a obra de Palatino, Mário Pedrosa voltará a insistir que, se “os artistas revolucionários de nossos dias ou serão ‘inventores’, ou não serão”, a utilização dos recursos techno-científicos, no entanto, só se justificam na medida em que podem propiciar uma “maior liberdade”.³⁶ Assim, embora partidário de uma arte que se utilize de cálculos matemáticos e geometria, e que se inspire nas últimas conquistas da ciência, nunca o foi de uma arte ou de uma estética tecnológica, como propunha à época Max Bense, por exemplo.

Segundo Mário Pedrosa, o que importa, de fato, numa obra de arte, é antes de tudo, aquilo que Kandinsky dizia ser sua “necessidade interior” (expressão

34. Id. “A máquina de Calder, Léger e outros”, in ANV, p. 136; Mcl, p. 83.

35. Ibid.; ANV, p. 139; Mlc, p. 88.

36. “Arte e Invenção”, JB, 23.03.60. Rep. em MHAC, pp. 57-59.

que, com algumas variantes, é retomada ao longo de toda sua crítica). Foi em nome de um tal princípio que repudiou ou aplaudiu muitas manifestações artísticas, não apenas por preconceito contra qualquer forma de arte figurativa ou aceitação incondicional das manifestações artísticas mais *up to date*, como pretenderam alguns de seus opositores. Por exemplo, as ressalvas que fez à pintura social de Segall dos anos 40, devem-se menos aos temas, do que ao que nela teria restado apenas como recursos formais de que lançara mão o expressionismo no início do século, sobrevivendo como soluções meramente retóricas e anacrônicas. O que não ocorria — reconhece — em suas primeiras telas, ou nos belos retratos, naturezas mortas e admiráveis paisagens da última fase.³⁷ Do mesmo modo, eram as virtualidades expressivas da pintura de Volpi — fosse ela de conteúdo social, paisagem, fachada, ou simplesmente construção abstrata — que fizeram Mário Pedrosa dar tanto destaque ao artista, por ocasião da retrospectiva de 1957 no MAM do Rio, a ponto de atribuir-lhe o mérito, para escândalo de muitos, de ser “o mestre brasileiro de nossa época”,³⁸ ressaltando, por isto mesmo, sua originalidade em relação aos artistas concretos paulistas. Não por acaso Volpi acabou fazendo a unanimidade dos dois partidos, o localista e o universalista: com efeito, não há composição abstrata dele que bem observada não remeta à cor local de alguma reminiscência, sem que, no entanto, em momento algum, sua abstração seja mera estilização dos dados imediatos da experiência. Com-

37. Cf. os textos sobre Segall republicados em MPEB e AM .

38. Cf. “Dentro e fora da Bienal” (in “Da Semana de Arte Moderna às Bienais”, cit.) e “O Mestre brasileiro de sua época”, in *Ibid.*

promisso ou solução? Seja como for, o problema era real e mais adiante veremos Mário Pedrosa à procura do nexo orgânico entre arte abstrata e cultura material do país, descartando o simples alinhamento ideológico com os programas de modernização, como se costuma fazer ao se justapor abstração e desenvolvimentismo dos anos JK.

A PROBLEMÁTICA DA SENSIBILIDADE

Talvez se possa dizer que a dualidade clássica, conteúdo e forma, desloca-se nas especulações estéticas³⁹ de Mário Pedrosa, para esta outra que a reformula em termos mais radicais: subjetividade-objetividade. Ou seja, a questão é posta — ao menos desde as discussões sobre arte e técnica nos anos 40, até as reflexões sobre arte e linguagem, invenção e lógica da expressão, da década de 60 — em termos tais, que poderíamos resumir dizendo que se trata de uma abordagem estético-epistemológica: a arte como forma de conhecimento.

39. Estou utilizando de forma genérica o título de uma série de ensaios que Mário Pedrosa publicou em 1967 no CM. Rep. Em MHAC e FPE.



Alfredo Volpi, *Casas*, 1955
têmpera sobre tela, 115,5 X 73 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Uma de suas obsessões é determinar qual a modalidade específica de conhecimento da arte e sua objetividade, ou seja, seu poder de comunicar. E se isso fica muito claro na tese sobre a Gestalt — *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* —, o problema já está esboçado nos ensaios sobre Calder, passando pelas discussões travadas na imprensa carioca sobre a funcionalidade da arte, posteriormente por suas incursões no campo

da psicologia e da psicanálise, da fenomenologia, até as atualíssimas teorias da comunicação. Variem, contudo, os enfoques, a palavra chave que lhe permite decifrar o que há de específico no conhecimento artístico é a *intuição*. E a *revitalização* desta é dada justamente como a grande missão educativa da arte moderna: “sua função agora é outra — a de ampliar o campo da linguagem na pura percepção”.⁴⁰

O empenho da arte moderna, segundo Mário Pedrosa — como víamos há pouco —, consiste justamente “em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade”, pelo menos desde Mondrian, Klee e Kandinsky — em “sensibilizar a inteligência” através das “formas-intuições” que lhe são próprias:

“E é precisamente por essa qualidade sensível, vital, não conceitual, não intelectual, que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquiriu sua formidável universalidade, e pôde, por sua força expressiva, entrar em comunicação ao vivo, entre sensibilidades humanas”.⁴¹

Nos anos 50, ao discutir “A problemática da sensibilidade na arte”, reforçando o seu argumento, recorre a uma citação de Suzanne Langer:

“A obra de arte ‘nos dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente; quer dizer, clarifica e organiza a intuição mesma. E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um

40. “Arte e Revolução”; MHAC, p. 247; PA, p. 98.

41. “Arte, linguagem internacional”, JB, 17.02.60. Rep. em MHAC, pp. 53-55, p. 54.

sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio).”⁴²

Mas a grande referência teórica e artística de Mário Pedrosa, em todo esse debate sobre a intuição como experiência primeira na arte, foi sempre, sem dúvida, Kandinsky, sobre o qual, num de seus artigos, publicado em 1959 no *Jornal do Brasil*, chegou a declarar que teria sido “quem revelou, teórica e plasticamente, todos os novos valores” estéticos.⁴³ Porque a equação interior-exterior foi a primeira das suas preocupações (desde os textos de 1911 e 12, como no *Espiritual na Arte* ou em “Sobre a questão da forma”, no *Der Blaue Reiter*) teria sido ele o “responsável pelas correntes mais vivas da arte moderna”.⁴⁴ Ainda uma vez: sua importância adviria justamente do fato de ter conseguido fazer a síntese entre as fabulações subjetivas e a eleição e composição das formas. Ou seja, a aparente antinomia entre forma e emotividade, expressão exterior e conteúdo interior, estaria resolvida, na concepção de Kandinsky, desde que obedecidas as “leis da necessidade interior, leis que cabe distinguir como *espirituais*” e que o artista captaria e traduziria pela “intuição imediata”.⁴⁵

42. “Problemas da Sensibilidade I”, JB 11.07.1959. Rep. em MHAC, p. 15; FPE, p.272.

43. Cf. *Ibid*, e “Problemática da Sensibilidade II”, JB, 18.07.59. Rep. em MHAC, pp. 17-24 e FPE, pp.272-278.

44. Cf. também “Forma e Personalidade”, 1951. Publ. em *Dimensões da Arte* (DA), Rio de Janeiro: MEC, 1964, pp. 61-105; , pp. 61-105; Rep. em AFP, pp. 87-121; especialmente p. 98; e. em FPE, pp.179-220, p. 196.

45. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, BA, Ed. Nueva Visión, 1967; p. 68. (Ed. Brasileira, *O espiritual na Arte*, SP: Martins Fontes, 2000).

De tal modo que as necessidades da arte seriam a bem dizer as do próprio Espírito,⁴⁶ e o artista, não mais do que “a mão que com a ajuda desta ou daquela tecla, tira da alma humana a vibração justa”.⁴⁷

Embora Mário Pedrosa retome essas noções e chegue a dizer que a forma artística é de “pura origem espiritual”, há contudo uma diferença básica na posição de ambos que merece ser enfatizada, pois redundando numa avaliação diversa a respeito do lugar e da função da obra de arte: para Kandinsky, a intuição artística se funda numa “necessidade mística”, é do domínio do sagrado; enquanto para o Crítico, ela resulta de um acordo entre a consciência e o mundo (o que num determinado momento ele pretendeu explicar pelo isomorfismo gestáltico). Sem excluir a iniciativa do artista, Mário Pedrosa esteve sempre muito próximo de uma postura objetivista, sempre mais ou menos corrigida pela incorporação de alguns ensinamentos das filosofias do sujeito, como se verá. Ficou-lhe, no entanto, alguma coisa da sabedoria esotérica professada pelos grandes abstratos. É assim que, em mais de uma ocasião, se referiu à arte como “transposição no plano humano das leis da criação cósmica”. Vê-se que o elogio da “relação cósmica” presente nos estáveis e móveis de Calder era algo mais do que o reconhecimento de uma estruturação bem sucedida. A matriz que modela a sua arte são

“as forças incontrolladas do cosmos, o movimento irreduzível que alimenta o motor do universo, o

46. “A pintura como arte pura”, *Der Sturm*, set. 1913. Rep. em *Tutti gli scritti*, a cura de Ph. Sers, Milão: Feltrinelli, 1973; p. 137.

47. *De lo espiritual em el arte*, p. 55.

eterno fluir das formas no espaço (...) O mecanismo que em última análise provoca as expressões artísticas não é mais inconsciente ou subjetivo, mas armado de fora, objetivamente”.⁴⁸

A adesão por uma espécie de simpatia superior à mitologia, a que todo grande artista tem direito por romper com a ordem estabelecida das coisas, serve ao Crítico de trampolim para realçar o primado do momento objetivo. Mas também — entrando agora no domínio das ideologias compensatórias —, para ressaltar a oposição espiritual, em nome de uma energia criadora de dimensões cósmicas, ao mundo reificado do intelecto manipulador, mecânico. Mário Pedrosa não está evidentemente sozinho nesta especulação equívoca. Empenhado em devolver à consciência perceptiva o enigma do mundo que lhe fora roubado pelas operações redutoras da ciência e da técnica, Merleau-Ponty também via na pintura uma operação central, uma das últimas em condições de nos reabrir o acesso ao Ser — e estava se apoiando justamente na espécie de iluminação transcendente produzida pelo esforço da pintura moderna de conquistar suas próprias dimensões, desvencilhando-se enfim das peias do iluminismo naturalista.

Voltemos ao “movimento cósmico” que animaria os *móviles* de Calder. Um *cosmos* em pleno mundo moderno, a sua antítese mais acabada? Subscrevendo essa convicção de artista, nosso Crítico, por outro lado tão impregnado pelas teorias explicativas as mais rigorosas, deixava-se arrastar pela báscula característica da reação ao desencantamento do mundo que os teóricos

48. Cf. os ensaios sobre Calder *cits.*, em especial “Tensão e coesão na obra de Calder”.

da modernização ocidental costumam assinalar. Ora, a arte abstrata é protagonista dessa perda progressiva de sentido que define o referido processo. Só que ela se apresenta como o seu exato contrário, como uma emancipação, mas liberação justamente da significação que a dimensão representativa abolida conferia à intenção estética. Decompondo esta intenção significativa nos seus elementos puros, a abstração denuncia-lhe o caráter ideológico, mais uma ilusão metafísica que ficou para trás, ao mesmo tempo em que se mostra peça fundamental da *Aufklärung*. Peça ambivalente, como estamos vendo: como o princípio construtivo é parte essencial de sua definição, a arte abstrata volta a reatar com a procura do sentido, que da forma bem construída imagina transferir para a sociedade a refazer e, sobretudo, extrair de um mundo reanimado como o antigo cosmos. Daí a utopia que lhe é inerente e por isso mesmo configurada em nome de impulsos cósmicos que o mundo moderno dissolveu.

Voltando àquela armação externa das formas, torno a lembrar que para Mário Pedrosa, naquele momento, a experiência individual deve ser ultrapassada de modo a que a universalidade da forma garanta a comunicabilidade da obra, portanto a intuição estética não deve ser identificada com a “simples e rombuda percepção originária”, própria às crianças e aos loucos, embora estes possam atingir, em certos momentos privilegiados de sua criação, “uma lucidez vertiginosa e enigmática”.⁴⁹ (É preciso ter claro que, embora valorizasse enormemente tais manifestações, Mário Pedrosa nunca ignorou as diferenças entre a “arte virgem” e a arte culta.)

49. “Problemática da Sensibilidade II”; MHAC, p. 18; FPE, p. 275.

AS LIÇÕES DA GESTALT

Sem abandonar jamais o terreno da intuição, Mário Pedrosa é contudo compelido a ir além da expressão imediata, em busca de um fundamento comum, objetivo, que torne possível a elaboração/comunicação da obra, e a propor, inclusive, uma ciência da forma ou da arte, que lhe será fornecida, ao menos inicialmente, pela Gestalt, embora logo ele seja obrigado a relativizá-la para dar conta da especificidade do domínio estético.

É, portanto, com o intuito de determinar os fundamentos da universalidade da experiência estética que Mário Pedrosa recorre aos ensinamentos da Psicologia da Forma, capazes, segundo ele, de desfazer o conflito subjetividade *versus* objetividade, forma *versus* expressão, ao fornecer uma explicação científica (e mesmo materialista) para a percepção estética. O interesse pelas experiências brasileiras com crianças e doentes mentais o levava para o campo da psicologia, mas já desde os anos 20, quando aluno de Filosofia da Universidade de Berlim (1927-29), interessara-se pelas teorias gestálticas. Na ocasião, de passagem por Paris, teve oportunidade de discutir longamente o problema com Pierre Naville, cujas simpatias aliás iam mais na direção do behaviorismo. Mas será apenas vinte anos mais tarde, ao ler uma entrevista de um jovem pintor francês não figurativo, Atlan, sobre o caráter fisionômico afetivo de suas telas,⁵⁰ que retornará à Gestalt. Decidido então a participar do concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Ar-

50. Aimé Patri, "Entretien avec Atlan", in *Paru*, maio de 1948; p. 53.

quietura, encomendou toda a bibliografia disponível sobre o assunto e redigiu em poucos meses uma tese que se constituiu, na ocasião, numa das raras tentativas, em plano mundial, de utilização sistemática dos ensinamentos da Gestalt para resolver problemas estéticos — teóricos ou metodológicos.⁵¹ Sua tese — *Da natureza afetiva da forma na Obra de Arte* — apresentada em 1949 e defendida dois anos mais tarde. Acabou classificada em segundo lugar no concurso e permaneceu durante trinta anos inédita. Em nosso meio, apesar do prestígio da Gestalt entre alguns psicólogos (orientados por Newton Campos no Rio e Anita Cabral em S. Paulo), um estudo como esse devia causar espécie por seu caráter quase pioneiro, enquanto esforço de elaboração de uma Estética da Forma. Foi em contrapartida objeto de um comentário altamente elogioso do Prof. Etienne Souriau — então catedrático de Estética na Sorbonne — na *Revue d'Esthétique*.

Apesar de, na tese, Mário Pedrosa ter se utilizado de vários estudiosos do problema da forma, especialmente nas artes plásticas (Dilthey, Geiger, Hans von Marées, Conrad Fiedler, Hildebrand, Wölfflin, Cassirer e outros mais), foram antes de tudo os teóricos da Gestalt (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume) que lhe forneceram os primeiros subsídios científicos, na tentativa de solucionar a antítese clássica — subjetividade *versus* objetividade. Esta estaria superada à medida que a chave da experiência estética estivesse nas proprie-

51. Salvo o texto raríssimo de Koffka, citado por Mário Pedrosa: *The Problems in the Psychology of Art* (apresentado no Bryn Mawr Symposium na Pensilvânia, em 1939), nada de maior fôlego havia sido publicado. Arnheim, embora já tivesse escrito um artigo sobre o assunto em 47, só veio a publicar seu primeiro livro — *Art and Visual Perception* — em 1954.

dades intrínsecas à obra de arte, ou na “natureza afetiva da forma”. É o que a tese tenta demonstrar através de uma Psicologia da Arte voltada para as obras e suas qualidades formais (fisionômicas), que comandariam as reações afetivas do espectador. O que garantiria a universalidade da obra, seu poder de comunicar, seria o fato de que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo. Mais do que isso, de acordo com a Gestalt, a “boa forma” é tanto da realidade física, quanto do sistema nervoso e das estruturas perceptivas. Haveria, portanto, no mínimo, um parentesco ou uma homologia perfeita que tornaria inócua a oposição tradicional sujeito-objeto e explicaria o caráter não discursivo, intuitivo, da arte.

Desnecessário insistir que Mário Pedrosa nunca pretendeu propor teorias normativas ou um conjunto de preceitos a serem adotados pelos artistas, apenas encontrar uma explicação para a universalidade das “formas-intuição” instauradas por cada obra particular. Para tanto, mesmo tendo incorporado alguns anos mais tarde outras lições, como a da teoria das formas simbólicas de Cassirer (já referido na tese) ou de Suzanne Langer, será ainda à Gestalt que atribuirá o mérito de ter propiciado uma melhor compreensão das funções cognitivas. – Assim, num texto seu, publicado em 1960, ainda se pode ler uma afirmação como esta:

“Desde que os psicólogos da Gestalt descobriram as leis da percepção, (...) a noção, por exemplo, de intuição passou a ser abordada por filósofos, semanticistas, estetas e psicólogos de modo mais concreto, e o seu papel naqueles processos a ser melhor compreendido. Cassirer, o genial criador e sistematizador das ‘formas simbólicas’ pôde

então mostrar como toda cognição da forma é intuitiva. E, fundada nessa asserção, S. Langer escreveu: ‘Toda ordem de relações, distintividade, congruência, correspondência de formas, contraste e síntese numa total Gestalt, só pode ser conhecida por uma iluminação (*insight*) direta, que é a intuição’.⁵²

Voltando um pouco no tempo. Em um comunicado apresentado ao IV^o Congresso da AICA em Dublin, sobre as relações entre ciência e a arte, afirmava, então quase sem fazer restrições, embora já se inspirasse em Suzanne Langer, que a explicação principal viria da Gestalt, ou seja, que só a noção de forma, como concebida pelas teorias gestálticas era capaz de fornecer o fundamento comum a ambas. Dizia então que, apesar de criar “objetos ideais”, a arte se mantém “em um plano de analogia com as unidades formais de significação própria, como as Gestalts no mundo psicofísico e as estruturas físico-matemáticas”. Assim, o seu poder de comover, que não passa pela mediação do entendimento, adviria do fato — agora, citando Langer — de “a racionalidade descer até o plano rudimentar da organização psicofísica da percepção”.⁵³ O intuicionismo gestáltico encontraria pois o seu fundamento na lei da “boa forma”, presente já na “percepção primitiva”. Eram essas leis estruturais que já vinham expostas na tese de 1949.

52. “Das formas significantes à lógica da expressão”, 1954. Pub. em JB, 23.07.60. Rep. em MHAC, pp. 61-71; pp. 61-62; e em FPE, pp. 301-310, p. 301.

53. “As relações entre a ciência e a arte” — Comunicação ao IV Congresso da AICA em Dublin, julho de 1953. Pub. em DA, p. 197-205; p. 204. Rep. em FPE, pp. 243-251, p.250.

Contudo, aceita essa explicação, alguns problemas permanecem, inclusive um problema central: o da especificidade da arte. Se uma Estética da Forma a bem dizer inexistia, é bem verdade que os teóricos da Gestalt tomaram sempre a arte como modelo: Ehrenfels, no ensaio que deu o nome à escola, partia de estruturas melódicas para pensar a forma como totalidade; a percepção primitiva passou a ser chamada de artística por Koffka e os demais, devido à sua capacidade de se organizar da melhor maneira nas condições dadas; e todos eles assumiam — como vai notar Arnheim — uma postura que pretendiam ser comum ao artista, de interpretação globalizadora da realidade, em oposição à visão analítica da ciência. Mas se uma estética aí implícita se deixava adivinhar, necessitava ainda ser questionada, além de formulada. A função do teórico da arte não poderia ser apenas a de percorrer o caminho inverso ao do psicólogo, tentando aplicar os esquemas da Gestalt às obras, mas a de propor uma discussão metodológica muito mais radical, que pusesse em questão os próprios fundamentos da teoria gestáltica: a legitimidade do modelo primeiro, ao mesmo tempo que a especificidade ou não da arte. Algumas das perguntas que se colocam: A lei da “boa forma” autoriza a identificação entre as representações primitivas e artísticas? A criação artística está sujeita à mesma inexorabilidade e objetividade das leis estruturais? Ou ainda: por que precisamos de arte se a percepção já é artística e se a arte é governada pelos mesmos princípios que norteiam as experiências primárias e não elaboradas?

Mário Pedrosa responde a essas questões atribuindo à arte uma função duplamente corretiva: ela é uma espécie de retificador da percepção primeira, seletivo,

respeitoso da espontaneidade desta, porém dando-lhe uma estrutura “idealmente perfeita”; ao mesmo tempo que não permite o desvio do sentido original da percepção formal primitiva, desembaraçando-a de todo associacionismo mecânico e cultural. Isto é, a experiência primeira já traz em germe a arte, embora suas manifestações mais primitivas, como na infância, ainda sejam bastante rudimentares. O que não impede que alguns povos, ditos primitivos, tenham alcançado formas de estruturas complexas, fortes, vivas – que hoje são consideradas por nós como artísticas – demonstrando um sentido formal que a arte do ocidente, naturalista, perdeu. Daí continuarem sendo elas, segundo Mário Pedrosa, o grande modelo, em todos os tempos de uma arte pura e sintética.⁵⁴

Se a “renascença” das artes nos anos 10 está estreitamente associada à descoberta da arte negra e pré-colombiana, é devido ao seu poder “emocional expressivo”, ou ainda, como escreveram Paul Guillaume e Munro — citados pelo nosso Autor —, devido ao fato de que “essas remotas tradições acentuam ainda mais o desenho do que a reprodução literal, apresentando efeitos de forma, qualidades de linhas e superfícies, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega”. Ou seja, naquelas estatuetas e máscaras, os artistas contemporâneos teriam descoberto “uma forma de sentimento, uma arquitetura de pensamento, uma expressão sutil das forças mais profundas da vida”, com um sentido formal que, diz Mário Pedrosa, nossa escultura ocidental teria perdido, “presa a um jogo pueril ou gracioso de superfície, mas sem grandeza, sem pureza,

54. Cf. a tese “Da natureza afetiva da Forma”, AFP, pp. 12-86 e FPE, pp. 103-177.

sem síntese”, ainda amarrados às exigências de representação naturalística da estatuária clássica.⁵⁵

Ora, a cultura ocidental, desde a Grécia dominada pelo “modo lógico-discursivo”, acabara subordinando a arte a fins práticos, transformando-a em transmissora de informações, perdendo o poder original de comunicação intuitivo-afetiva, resultante de sua essência simbólica, bem distinta do símbolo verbal discursivo. No entanto, diz Mário Pedrosa, na arte

“não há um objeto prévio anterior (...), o que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária. Como não é nunca uma proposição, seja qual for a sua classificação por escola, tendência ou estilo, o que nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir”.⁵⁶

Mas para dar conta desta dimensão simbólica da arte, a problemática proposta pelo nosso Autor na tese de 1949 vai aos poucos se deslocando, obrigando-o a relativizar os ensinamentos da Gestalt. Embora sustentando sempre a irredutibilidade e a natureza afetiva da forma, Mário Pedrosa integrará aos poucos outras lições para explicar a emergência de significações inéditas, que não preexistem às próprias obras.

55. “Panorama da Pintura Moderna”, AFP; p. 128-129; Mlc, pp. 151-154.

56. Cf. “Problemática da Sensibilidade I”, MHAC, pp. 14-15; FPE, p. 271. Sobre tudo isto ver a série completa “Problemática da Arte Contemporânea”, em FPE, pp. 265-310.

OUTRAS FILIAÇÕES TEÓRICAS

A Forma como foi concebida pelas teorias gestálticas, embora pareça superar as antíteses clássicas, mantém uma ambiguidade incontornável. Como adverte Merleau-Ponty, é preciso considerar que as estruturas fisiológicas e mentais possuem uma especificidade e que não podemos explicar suas relações por uma soma de coincidências, ou pelo isomorfismo entre os processos biológicos e físicos. Na medida em que a Gestalt pretende, mantendo-se numa posição empirista ou objetivista, fundar-se nas estruturas físicas para explicar os comportamentos humanos, a dualidade é restaurada — ela passa a pensar de acordo com o princípio de causalidade e não segundo a “forma”; ao mesmo tempo opta pelo realismo contra o idealismo, ao invés de superar a oposição. Conforme Merleau-Ponty, “a forma não é um elemento do mundo, mas um limite para o qual tende o conhecimento físico e que ele próprio define”, ou seja, “a forma não deve ser definida em termos de realidade, mas em termos de conhecimento, como um conjunto percebido”.⁵⁷ Ao mesmo tempo que a Gestalt parece reconhecer isso, utiliza-se das próprias estruturas físicas como modelo para pensar a percepção, acabando por transformá-la em acontecimento natural, fazendo daquelas o fundamento ontológico (a causa) das estruturas perceptivas. Ao adotar a explicação causal, a Gestalt esqueceria outro dado importante: que as reações a um estímulo dependem da significação que ele possa ter para o organismo — o sujeito não é passivo, ao con-

57. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1963 (1a. ed. 1942); pp. 153 e 156.

trário, é do lado deste que é preciso colocar a iniciativa, “as reações perceptivas não podem se explicar por modelos físicos a não ser nos casos em que se as isola artificialmente do contexto de ação em que naturalmente se inscrevem”.⁵⁸

Mesmo adotando vários conceitos extraídos da fenomenologia e insistindo cada vez mais no caráter inédito das formas artísticas, Mário Pedrosa não chega entretanto a desenvolver uma crítica completa à Gestalt e suas referências a Merleau-Ponty são poucas, mas é por indicação sua que os neoconcretos adotarão, no final dos anos 50, a autoridade da *Fenomenologia da Percepção* para se afastarem da Gestalt e marcarem sua divergência com o concretismo. Confira-se, por exemplo, o que diz Ferreira Gullar, na época, quando acusa os gestaltistas de reafirmarem, embora não o pretendessem, a oposição Homem-natureza. Segundo Gullar,

“no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e como o que o artista exprime não preexiste à sua expressão, a ‘perfeição’ da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como um fenômeno físico — que ela também o é, sem dúvida — a Gestaltheorie relega para segundo plano o problema da significação”.⁵⁹

Gullar, o principal ideólogo do grupo, não esconde o quanto naquele momento era discípulo de Mário

58. *Ibid.*, p. 163, Cf. sobre os problemas aqui abordados especialmente os caps. III e IV.

59. “Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira”, em *Projeto construtivo brasileiro na arte*; p. 166.

Pedrosa. E foi seguramente a preocupação deste com a emergência da significação na arte por meio de “símbolos novos”, de “formas-intuições ainda não conhecidas”, com a expressividade e funcionalidade da forma etc. — questões que transcendem a descrição dos esquemas perceptivos de organização espacial e os inscrevem numa problemática mais ampla, de dimensão vital da arte —, que acabou por contaminar os artistas abstratos cariocas, inquietos também eles com o problema da expressividade da “forma”.

Num artigo de 1951, “Forma e Personalidade”, onde alguns pontos de vista defendidos na tese eram nuançados ou corrigidos,⁶⁰ afirmando a natureza simbólica da arte contra o formalismo de Roger Fry, Mário Pedrosa insistia no caráter “presente e ativo” do processo de “cristalização da forma na arte”, comparando-a à capacidade de fabulação do pensamento mágico.⁶¹ Dois anos mais tarde, ao falar sobre a abstração, ou ao comparar arte e ciência, voltará a insistir no caráter simbólico da arte, a que denomina então, citando Langer, de “símbolo presentativo”, não discursivo, a se comunicar por meio de uma “apresentação integral e simultânea”.⁶² Já então o nosso Crítico se avizinha das teorias de Cassirer sobre a função simbolizadora do espírito. Ao relativizar o objetivismo da Gestalt, acaba se alinhando também, num certo sentido, ao transcendentalismo das filosofias neokantianas.

60. Foi por sugestão do próprio Mário Pedrosa que publicamos esse ensaio juntamente com a tese, pois para ele os dois escritos eram complementares.

61. Cf. “Forma e Personalidade”; AFP, pp. 113-118; FPE, pp. 210-214.

62. “As relações entre a ciência e a arte”; ANV, p. 204; FPE, pp. 249-250.

Sem renegar de todo sua tese, parece compartilhar a posição de Cassirer, quando considera que as leis gestálticas concernem apenas ao curso das representações, mas não tornam inteligíveis “as figuras e as formas originais que produzem em se agenciando, as representações e a unidade de ‘sentido’ que se estabelece entre elas”.⁶³ Como se sabe, apesar de propor uma gramática da função simbólica, Cassirer mantém-se bastante distante do objetivismo e do sensualismo (a expressão dele próprio) dos psicólogos da Gestalt. Seu propósito é antes de mais nada explicar a instauração pelo espírito de significações novas: os diferentes produtos da cultura, originados justamente da tentativa de transformar o mundo passivo da simples impressão, em que o espírito parece inicialmente fechado, em um mundo de pura expressão. Só através dessa atividade produtora do espírito, portanto da ação, é que o ser se tornaria acessível.⁶⁴ Nas palavras do filósofo:

“Os signos simbólicos que encontramos na linguagem, no mito e na arte, não são primeiro para adquirir em seguida, para lá de seu ser, uma significação determinada: todo o seu ser, ao contrário, decorre da significação. Seu conteúdo específico se confunde pura e simplesmente com a função de significar”.⁶⁵

Desse ponto de vista, a oposição subjetividade *versus* objetividade se desfaz na medida “em que em cada

63. Cassirer, *La Philosophie des Formes Symboliques*, Paris, Minuit, 1972; p. 47.

64. *Ibid.*; p.21.

65. *Ibid.*; p.50.

signo que projeta livremente, o espírito apreende o objeto, apreendendo ao mesmo tempo a si próprio e a legalidade de sua atividade imaginária”.⁶⁶ Estamos muito próximos da *Crítica do Juízo* ou, ao menos, dentro de uma problemática que se inscreve no desdobramento do kantismo. É aliás o próprio Mário que nos adverte que, ao explicar o processo elementar de simbolização, Cassirer combina “a análise dos dados da experiência em Kant” aos “dados experimentais da Gestalt quanto à percepção”⁶⁷ – talvez dando mais ênfase à essa do que o faria o próprio Cassirer. Em resumo, para o mestre alemão é preciso nos atermos, de início, à “forma interna” de cada uma das expressões do espírito, mas, como ficou dito, cientes de que as regras gestálticas são apenas descritivas e não dão conta do significado e da especificidade de tais manifestações.

Por vezes, nos ensaios de Mário Pedrosa, das décadas de 50 e 60, sobre a problemática da sensibilidade, reminiscências dessas lições de Cassirer reaparecem, quase *ipsis literis*, como ao afirmar que “a arte participa da natureza simbólica do pensamento humano”, mas, ao contrário do símbolo verbal discursivo, não possui um objeto prévio:

“É a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um novo sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso

66. *Ibid.*; p. 34.

67. “Das formas significantes à lógica da expressão”; MHAC, p. 62; FPE, p. 302.

conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas como uma aparição que para, como uma estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito cada vez que entramos em contacto com ela”.⁶⁸

Num outro ensaio, quase contemporâneo ao que vínhamos citando, depois de referir-se à posição de Cassirer a respeito das formações simbólicas, afirma, em total sintonia com o autor citado, que os símbolos na arte, por serem diferentes dos da fala ou de outras modalidades de informação prática, como os sinais de trânsito, não podem ser transpostos de um contexto a outro, só agem “na obra em que se apresentam, onde funcionam como os concretizadores de sua qualidade expressional”.⁶⁹ Nesse sentido, cada forma simbólica representaria, segundo a fórmula de Goethe, retomada por Cassirer, uma “síntese do mundo e do espírito”⁷⁰ (justamente o que tanto perseguia Mário Pedrosa nessas suas idas e vindas).

68. “Problemática da Sensibilidade I”; MHAC, pp. 14-15; FPE, p 269-272.

69. “Arte, linguagem internacional”; JB, 17.02.60. Rep. em MHAC, p. 54.

70. Cassirer, op. cit.; p. 55.



Mário Pedrosa em debate sobre arte abstrata no Ministério da Educação, em 1952.
Foto da Revista Guáira, número 40, Curitiba, setembro de 1952.

Dentro desse horizonte teórico, o próprio dilema figuração *versus* abstração deixaria de ter pertinência. A novidade da arte moderna estaria no fato de ela ter deixado de ser simples representação, quer ela seja figurativa ou não: ela é em si mesma forma-expressão. O grande realismo e a grande abstração acabariam pois por convergir, como queria Kandinsky.⁷¹ O conceito de realidade teria ganho assim uma outra dimensão, bem diversa dos lugares comuns do “realismo social” e do “naturalismo acadêmico”. Dentro desse espírito, Mário Pedrosa, ao tentar, em *Forma e Personalidade*, estabelecer uma ponte entre o formalismo extremado de Fry e o subjetivismo de Breton, chegou a dizer que a querela do realismo e não-realismo estaria superada, na medida em que

71. Kandinsky, *Tutti gli scritti*; p. 122-123.

não se considere o conteúdo da obra como alguma coisa que exista independentemente dela, tanto quanto a forma, como algo que se acrescenta de fora. Portanto, não há que quebrar a cabeça para saber se estamos diante de “uma realidade formal ou de um formalismo real”, pois a realidade na obra é a realidade da própria obra⁷² —é preciso, isso sim, ficar atento à “verdade estética”, como muitas vezes alertou. Foi o que o fez recorrer à *Filosofia das Formas Simbólicas*, completando e corrigindo os dados experimentais da Gestalt, de modo a melhor captar a especificidade do estético.

A arte como forma simbólica fica, entretanto, confinada ao plano gnoseológico mais estrito e, assim, se as leis do universo ou as formas do mundo físico não fornecem recursos suficientes para explicá-la, também as teorias da consciência transcendental não esgotam a experiência estética. Para Mário Pedrosa, a arte é uma forma de conhecimento, mas também um fenômeno vital, no qual está implicado o homem não mutilado e, com ele, a sociedade global. Portanto, sem nunca ter formulado uma teoria acabada da arte, vai combinando uma série de sugestões teóricas que lhe permitem pensá-la no seu conjunto. Por exemplo, ao voltar sua atenção para a arte primitiva, mobiliza conhecimentos que lhe permitem relacionar aquelas formas artísticas com o modo de vida das sociedades arcaicas. Do mesmo modo, comparando a criança, o esquizofrênico e o artista, é obrigado a dar atenção aos problemas ligados ao inconsciente.

Enquanto na tese de 1949 são discutidas diferentes teorias da percepção, especialmente da percepção estética — por exemplo, o associacionismo (Deonna), a

72. “Forma e Personalidade”; AFP, p. 88-89; FPE, 185-186

posição utilitarista e sentimentalista de Rignano, os critérios mnemônicos de Thurston —, o enfoque psicanalítico é de imediato descartado “por uma questão de método”, à medida que encara o problema unicamente pelo lado subjetivo do artista (o que é incompatível com uma psicologia “concreta”). Já no texto publicado dois anos depois, *Forma e Personalidade*, o debate vai girar justamente em torno dos substratos emocionais que poderiam estar por detrás do prazer estético. Embora ainda seja para mostrar que o fenômeno artístico escapa à pura interpretação psicanalítica (freudiana ou junguiana), que esta não dá conta dos “autênticos impulsos estéticos” que moveram o seu criador.⁷³ Mas a explicação da obra de arte já começa a se deslocar, deixando espaço para o modelo interior. A própria preocupação com as manifestações primitivas da arte (centrais nesse texto), obriga-o a questionar a relação entre as fantasias ou os valores simbólicos e as estruturas formais. Se não é o inconsciente que confere à forma sua eficácia criadora, é inegável a presença na arte de conteúdos ideofetivos. Enquanto fenômeno expressivo, reconhece nosso Autor, ela “se organiza pela simbiose do elemento psíquico e do elemento formal”.⁷⁴ Descartando o formalismo extremado de Fry, pretende mostrar antes de mais nada que, entre uma posição que valoriza a forma e outra que enfatiza a subjetividade, não haveria obrigatoriamente querela. Mas ainda aí é a Gestalt (da qual aliás ele nunca se dissolidarizará inteiramente) que lhe fornece a chave.

73. *Ibid.*; AFP, p. 85; FPE, p. 182

74. *Ibid.*; AFP, pp. 88-89; FPE, pp. 185-186

Nesse artigo, de 1951, recorrendo a Jeanne Hersch, Minkowska, Heinz Werner, Prinzhorn e outros, acaba adotando uma posição muito semelhante a de Breton em 1941, nos Estados Unidos, quando este último, fazendo um balanço do surrealismo e recorrendo à psicologia da época, especialmente à Gestalt, sustentava que, entre as qualidades sensíveis e as qualidades formais, não há distinção, e que o automatismo gráfico obedece a tensões individuais profundas, ao mesmo tempo que é capaz de satisfazer plenamente a vista ou o ouvido por sua unidade rítmica.⁷⁵ Indo pela mesma trilha, Mário Pedrosa tentará conciliar os impulsos inconscientes ou de afirmação e os de ordenação formal — uma de suas preocupações centrais, como temos insistido. No entanto, mesmo abrindo uma brecha para o inconsciente, este é pensado, em contrapartida, como uma região que não escapa às leis gestálticas (ao contrário da psicanálise que, justamente, considera a percepção profunda ou os processos primários como destituídos de Gestalt). Para Mário Pedrosa, tudo o que escapa a essa estruturação será sempre visto como da esfera da psicopatologia, fugindo do domínio estético para o campo da clínica.

Três anos mais tarde, comentando o livro de Suzanne Langer, *Form and Feeling*, e reportando-se a Ehrenzweig (*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*), parece afrouxar um pouco essa posição, ao reconhecer que a percepção visual “não é apenas um processo sensorial e mental da superfície”, mas que vem do inconsciente e se cristaliza na consciência depois de “uma luta entre as várias camadas perceptivas”. Con-

75. *Ibid.*

sequentemente, embora reafirmando que toda forma criada se organiza como aperfeiçoamento ou arranjo da forma perceptiva primária, é obrigado a convir — contrariando a crença dos psicólogos da Forma na prevalência da organização estável e compacta da boa Gestalt na arte — que isto “não se dá sem contradições, sem atritos e sem conflitos” entre ambas. Donde resultaria “a maior dose de significação emocional” da forma artística: “Ela se sobrepõe como um enxerto na forma perceptiva que a sobrepuja contra a vontade desta de permanecer, de resistir à medida que o artista mais se aferra sobre ela para modificá-la.” E conclui, levando-nos a deduzir que as estruturas gestálticas são antes de tudo padrões culturais rígidos:

“O comum dos homens é mais sujeito que os artistas às percepções das formas privilegiadas na concepção gestaltiana, formas fortes, prenhes, naturalmente de predominância figural. Mas os padrões menos organizados, de maior oscilação de partes, ou de ambivalência marcada na relação figura-fundo não são por isso mais facilmente descartáveis que as outras na visão do artista. Pode verificar-se até o contrário, que a sua ambiguidade mesma seja um elemento de atração a mais”.⁷⁶

Como se percebe, Mário Pedrosa esteve a ponto de abandonar os esquemas da Gestalt, mas não chegou a fazê-lo de todo: após as considerações acima, recorrerá a uma lógica da visão para voltar a dizer que “a rica ambivalência dos símbolos presentativos” (S. Langer) acabaria, apesar de tudo, por se cristalizar em formas

76. “Das formas significantes à lógica da expressão”; MHAC, p. 67; FPE, 302.

articuladas, obedecendo a um “impulso insopitável” para a estruturação (Warendock) que sujeita todo o material fragmentário, os elementos amorfos ou alucinações a uma organização da qual, apesar da complexidade e das alternâncias, podem dar conta os esquemas gestálticos.⁷⁷ A experiência ou o sentimento estético tornam a coincidir com a percepção dentro da qual as sensações se disciplinam e se fundem.⁷⁸

DA TEORIA À PRÁTICA

É em nome desse princípio que Mário Pedrosa se manterá sempre extremamente reticente em relação às tendências “informais” na arte. Primeiramente quanto à designação que lhe parece totalmente imprópria, pois, como escreve num artigo de 1959 — “Do *informal* e seus equívocos” — a forma é o elemento primeiro de toda percepção e sem ela não se poderia discernir coisa alguma, mormente numa tela que, apesar dos pesares, ainda se destina a ser vista”.

77. *Ibid.*; MHAC, p. 66-67; FPE, 306.

78. Mário Pedrosa não chega a proceder a uma crítica radical da Gestalt, como por exemplo Ehrenzweig. Embora o cite, não adota integralmente seus argumentos. Para Ehrenzweig, uma técnica livre de Gestalt não constitui por si só a arte, mas é fundamental a participação da “mente profunda” simbolizada nesta técnica. Sua crítica à redução do estético aos esquemas de superfície acompanha a da “ilusão de exterioridade” — que projeta a origem do sentimento estético do mundo interior para o mundo físico. Segundo ele, “a experiência emocional na arte não depende da estrutura do objeto externo da arte, mas é determinada pela luta entre o movimento da forma inconsciente e a reação do Superego”. Assim também, a pregnância da forma ou a “boa forma”, enfim, o prazer estético ligado ao belo (ao simples e harmonioso) é resultado da ação organizadora e repressora dos processos secundários sobre o conteúdo simbólico próprio aos impulsos primários; é fruto, antes, da cultura, do que o inverso — os “sentimentos estéticos” servem ao Superego contra a pressão exercida pela percepção inconsciente (mais livre e indiferenciada entre os primitivos). Cf. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* e *The Hidden Order of Art*.

E explica: ela

“não é apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido gestaltiano. *Mancha* é, aliás, a primeira das *formas* que se veem e que se estudam nas experiências perceptivas da Gestalt, pois *mancha* é o que de mais elementar e primeiro se destaca do fundo. O que se pode dizer, com precisão, é que a pintura tachista atual é uma pintura de predominância do fundo sobre a figura.”⁷⁹

Mas sua desconfiança vai mais além, envolve esse tipo mesmo de arte de “efeitos cacofônicos”, “sem cadência e sem direção preferencial”. Pollock, Kline, Mathieu (este último de maneira extremada) são considerados por ele frutos da crise contemporânea, daí a distância que os separa da criação artística “pura”. Ao sacrificarem as preocupações plásticas ao narcisismo, às fantasias idiossincráticas, a interesses singulares de ordem moral ou utilitária, os tachistas teriam sido prisioneiros da primeira fase do processo criativo — o da projeção —, enquanto a criação artística deve consistir na passagem para um segundo estágio, de “simplificação e cristalização da expressão”.⁸⁰ Estaria Mário Pedrosa pretendendo propor, em oposição a essa pintura, uma outra, de predominância figural? Acredito que não, mas sua posição a respeito não se esclarece inteiramente. É bem verdade que, apesar de sua grande maleabilidade em matéria de renovação estética, nunca abandonou o critério da universalidade, em

79. “Do informal e seus equívocos”, JB, 16.11.59. Rep. em MHAC; p. 34.

80. “Da abstração à autoexpressão”, JB, 19.12.59. Rep. em MHAC; p. 35-48; p. 36-37; FPE, p.316.

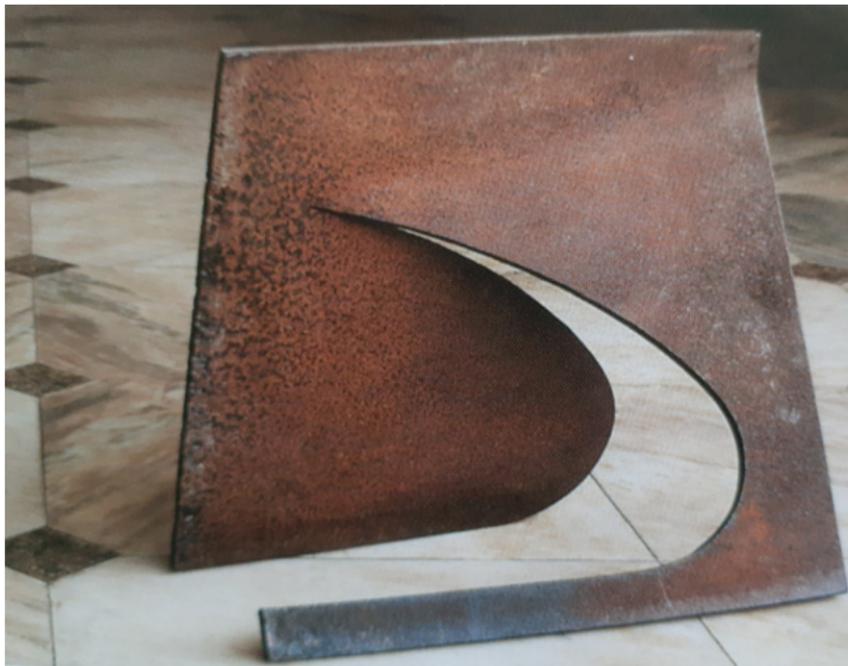
nome do qual tenderá sempre a privilegiar as formas mais depuradas da pintura construtivista, ou aquelas obras, de um passado recente, das quais se pode falar em “ideações puras ou desnudas, sem compromissos ou insuspeitadas” (Cézanne, Kandinsky, Klee, Malevitch, Mondrian, Delaunay, Boccioni, Calder...).

“A arte moderna, nas suas formas mais audazes, nas suas manifestações aparentemente menos sensíveis e humanas, está formulando certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances”.⁸¹

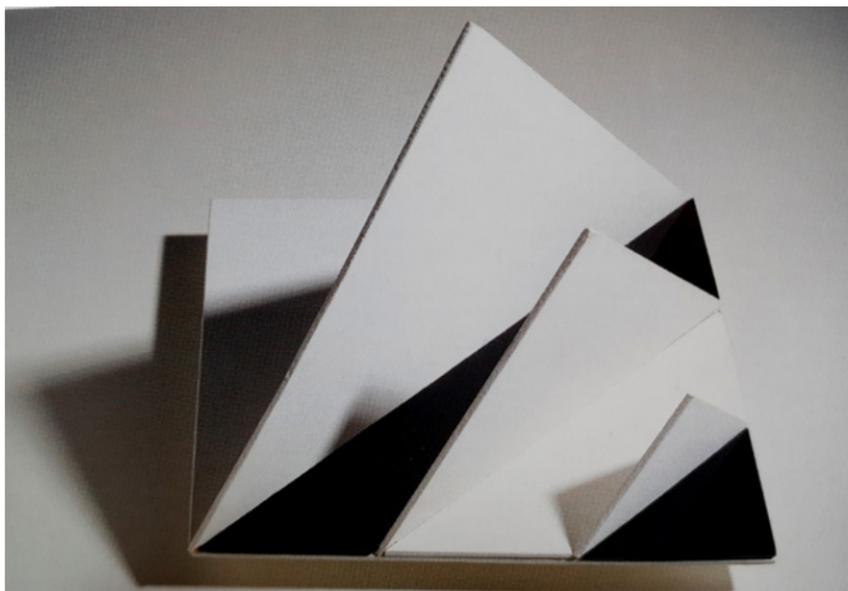
Em plano nacional, o destaque vai para artistas como Mavignier, Serpa, Palatnick, Aloisio Carvão, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Lygia Clark e Volpi. Assim, apesar das ressalvas quanto a certas tendências da arte concreta, Mário Pedrosa afirmava que “seja como for, paulistas e cariocas do campo concretista representam, em vários graus, boa parte das esperanças brasileiras no futuro de suas artes visuais”.⁸²

81. “Das formas significantes à lógica da expressão”, MHAC, p. 71; FPE, 310.

82. “Paulistas e Cariocas”; in *op. cit.*, p. 138.



Amilcar de Castro, sem título, década de 60
aço, 54 x 54 x 12 cm
coleção Delcir da Costa



Lygia Pape, *Pirâmide*, do Livro da arquitetura, 1959-60
têmpera sobre cartão, 30x 30 x 0,3 cm fechado.
Arquivo da artista

Como se vê, a aposta de Mário Pedrosa na arte abstrata ou concreta e as pesquisas teóricas no intuito de justificá-la, tem um embasamento muito real: no fundo é a mesma aposta no poder regenerador da arte feita pelos artistas de vanguarda no início do século. Descartando a acusação feita pela crítica segundo a qual essa arte seria meramente “decorativa”, expressão de um ponto de vista superficial, procura justificá-la nos seguintes termos:

“Com efeito esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo natural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste exatamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte. (...) Os próprios concretistas, geométricos ou construtivistas, procuram trazer ao mundo, ou melhor, reatualizar no plano da mentalidade hodierna, um modo de conhecimento abandonado pela civilização ocidental; eles querem rejuvenescê-lo, por meio de símbolos novos, de formas-intuições ainda não conhecidas, de origem imaginária ou extraperceptiva”.⁸³

Dentro desse projeto, foram os neoconcretos que chegaram mais próximo da síntese: “Repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho

83. “Problemática da Sensibilidade II”; MHAC, p. 20; FPE, 275-277.

apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total”.⁸⁴

Se, no entanto, recuarmos um pouco até o território comum de concretistas cariocas e paulistas, apreciado na sua tendência de conjunto, não só veremos Mário Pedrosa identificar o verdadeiro fio condutor da síntese encarecida há pouco, como teremos a chave do capítulo brasileiro da arte abstrata, aliás não por acaso fornecida ao nosso Crítico por um observador estrangeiro, com razão espantado com o paradoxo do concretismo num país periférico. Segundo relata o próprio Mário Pedrosa, um crítico austríaco, visitando em 1959 uma exposição brasileira itinerante, da qual participavam, entre outros, Ivan Serpa, Volpi, Lygia Clark, Milton Dacosta e Décio Vieira, estranhou a predominância do abstracionismo geométrico na mostra. Onde o “infalível exotismo”, a cor local, as exuberâncias tropicais, onde enfim a suposta imagem do país?

Note-se que, à exceção da expectativa da natureza retratada ao vivo, derivada tacitamente de uma espécie de divisão internacional do trabalho (para os europeus, as grandes tendências da arte mundial; para um país de passado colonial, o pitoresco do lugar), o desconcerto do Sr. Lampe era da mesma ordem que a resistência dos figurativos brasileiros à implantação da arte abstrata no país de Portinari. A explicação que encontrou não deixa de ser engenhosa: não devia se tratar de mero formalismo de importação, mas sim do resultado de um cálculo deliberado, de uma vontade profunda, justamente o desejo de se defender contra essa natureza caótica e borbulhante, contra a circunstância ameaçadora dos trópicos.

84. “Época das Bienais”; MHAC, pp. 287-297; p. 290; PA, pp. 256-271, pp. 262-263.

Mário Pedrosa aproveitou a deixa e deu-lhe uma feição global, explicativa das verdadeiras anomalias nacionais. Sintaxe e gramática da arte abstrata não só tinham cabimento na periferia como estavam a serviço de um projeto de reconstrução nacional.

“A nitidez, a lógica das novas estruturas, a descoberta súbita, reveladora, da beleza das formas ortogônicas que ensandeceram Mondrian (‘a sublime beleza da linha reta não encontrada na natureza’) como a invenção da perspectiva torrou os miolos de Ucello, num intervalo de cinco séculos; a pureza enfim do novo vocabulário, surgiam àqueles artistas como o antídoto às deliquescências românticas ou folclóricas, falsamente ingênuas, a um figurativismo banalizado nos temas e nas formas usadas de um elenco exausto, destinado a contentar uma magra clientela de burgueses ou pequeno-burgueses provincianos”.⁸⁵

Um antídoto destinado a ocidentalizar de vez nossa velha ordem colonial, cujas pragas transpareciam na supremacia da ideologia localista no plano da cultura, mesmo modernista, como se a arte abstrata, banindo a cor local, pudesse enfim desprovincianizar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso: uma mudança de sensibilidade que

85. *Ibid.*; MHAC, p.292; FPE, pp. 263-265.



Hélio Oiticica, *Relevo espacial*, 1959
óleo sobre madeira, 150 x 63 x 50 cm
Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

“se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que

todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente”.⁸⁶

A implantação bem sucedida da arte abstrata no Brasil — como atestava o valor das obras e o público reencontrado — não significava apenas uma revolução no gosto, mas parecia anunciar um recomeço ético-espiritual, num país de *nonchalance*, acomodações e falta de rigor; Mário Pedrosa chegava a imaginar uma renovação tão ampla decorrente dessa nova reviravolta modernizante, cuja extensão faria pensar num segundo outubro de 1930: “E agora podemos divagar. Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina, desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação?”.⁸⁷ Devaneios à parte, o certo é que Mário Pedrosa considerava a abstração tão bem ajustada às exigências nacionais quanto, no passado, o primeiro modernismo; agora era a própria arte abstrata que, impelida pela “dialética cultural do país”,

86. *Ibid.*; MHAC, p.291.; FPE, p.263.

87. “O paradoxo concretista”, JB, 24.06.59. Rep. em MHAC, pp. 25-27; p. 26.

passava a representar resultados locais contrapostos à simples voga internacional que os desmantelaria:

“O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras — vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas — às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e sobretudo, à crítica internacional, já aferrada em sua maioria a uma estética subjetiva romântica, então reinante por toda parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’. Não se compreende aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional, era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”.⁸⁸

A segunda observação de Mário Pedrosa dá a chave dessa inesperada integração cheia de promessas de regeneração nacional, bem ao feitio do Modernismo histórico, também empenhado numa remodelação do país. Trata-se, por assim dizer, do suporte material dessa mesma vontade construtiva: ela se exprimiria e se apoiaria no “formidável peso estético e cultural da nova arquitetura no Brasil”. Diretamente enraizada na esfera pública da produção, a Nova Arquitetura que vinha se firmando desde os anos 30, passara a ocupar uma invejável posição hegemônica na evolução da cultura material do país. A

88. “Época das Bienais”; MHAC, p. 291; FPE, p. 263.

grande síntese anunciada pelas vanguardas históricas e reativada pelo projeto construtivo da arte abstrata estava agora nas mãos da arquitetura moderna, a cuja instalação brasileira Mário Pedrosa dedicará o melhor de seu esforço crítico. No plano propriamente estético, a contaminação recíproca de arquitetura e abstração era uma prova suplementar do rumo que deveria tomar a sensibilidade moderna no Brasil — por isso insistirá nas provas locais dessa confluência, ora destacando a Estação de Hidroaviões de Atilio Correia Lima como uma das mais perfeitas obras abstratas que se criaram entre nós, ora salientando na abstração de Volpi, Lygia Clarck ou Dacosta, a “irmã de leite dessa arquitetura”.

“Como se era ingênuo”, dirá Mário Pedrosa, pensando em sua aposta na civilização “visual” e, com ela, na revitalização da intuição como a grande missão educativa da arte moderna, diante das técnicas de comunicação que se tornaram senhoras do mundo. Mas já então estaríamos numa outra fase, quando a arte moderna, ainda que não saiba, passa a se debater comprimida entre a informação e a expressão. Nesse momento torna-se necessário averiguar quais as estruturas globais que podem permanecer intactas, exprimindo o domínio do inteligível, quando campos perceptivos se dilatam cada vez mais na busca de um marco inatingível de uma percepção exaustiva. — “Por quanto tempo a percepção estética poderá ainda fundar-se nos afinal arcaicos ensinamentos das experiências primeiras?”⁸⁹ — pergunta-se o Crítico, que se vê obrigado a também conceder um lugar às Teorias da Informação, na medida em que expressam um conflito aberto nos limites perceptivos do indivíduo numa sociedade de mas-

89. “Especulações Estéticas”. Em especial MHAC, p.134; e FPE, pp. 361-362.

sa. Mas já então a crítica de Mário Pedrosa entrara no seu derradeiro capítulo, o da arte *pós-moderna*.



Mário Pedrosa entre Affonso Eduardo Reidy e Lucio Costa,
Rio de Janeiro, início da década de 1950.

CAPÍTULO III

BRASÍLIA, SÍNTESE DAS ARTES

Mais conhecido como crítico de artes plásticas, Mário Pedrosa também teve um papel relevante nos debates sobre a arquitetura brasileira contemporânea, especialmente por ocasião da construção da Nova Capital.

Se ao voltar ao Brasil, em 1945, passa a navegar à contracorrente da opinião dominante nas artes plásticas — sobretudo nos primeiros anos mais polêmicos da batalha da Abstração —, mostra-se, contudo, inteiramente afinado com a linha, já então hegemônica, da Arquitetura Moderna, na qual reconhecia o ponto conclusivo do projeto construtivo que tanto defendera. Um projeto que ainda esbarrava, como vimos, na resistência muito arraigada de inúmeros artistas e críticos importantes, modernos, porém inconformados com a lógica que afastava a arte contemporânea da figuração.

Seguindo a tradição moderna, Mário Pedrosa atribuía à arte uma função de síntese que só a Nova Arquitetura poderia de fato realizar, caso finalmente tomasse corpo a utopia totalizadora e internacionalista que a animava. A evolução do debate em torno da arte abstrata, que na época confundia-se com a própria vanguarda, levou-o naturalmente à discussão dos pressupostos e implicações da Arquitetura Moderna, encarando-a como a verdadeira “síntese das artes”, a seu ver exem-

plarmente prefigurada, mais tarde, em Brasília, a “cidade nova” por excelência. Aliás o título polêmico do Congresso Internacional de Críticos de Arte, de 1959, “Brasília, síntese das artes”, reunido no Brasil para estudar de perto a nova capital em construção, foi sugerido pelo próprio Mário Pedrosa. Começam aí, entretanto, as dificuldades, num projeto assim sobrecarregado de intenções. Cedo ou tarde, a análise de um processo tão intrincado quanto o desenrolar da atividade projetual exigida pela Arquitetura Moderna — e em particular, o exame do caso Brasília —, revelaria por assim dizer ao vivo os impasses dessa mesma Modernidade.

Mais explicitamente que no restante de sua crítica de arte, começa a abordá-los pelo nó das relações entre o nacional e o internacional na arte, talvez porque na arquitetura a base material da produção seja decisiva e interfira mais diretamente no seu rumo; fica assim mais difícil, por exemplo, contrabandear o “sotaque” brasileiro — tentação muito grande conforme aumentava o prestígio da nova arquitetura nacional no exterior. Em conferência pronunciada na França em 1953, Mário Pedrosa lembraria, portanto, de saída, a regra geral de uma cultura dependente, a preponderância do influxo externo¹: “a Arquitetura Moderna no Brasil, apesar de sua súbita emergência, não é uma eclosão espontânea. Como em várias manifestações de ordem cultural, é no exterior que é preciso buscar sua origem.”² Com uma

1. Na fórmula clássica de Machado de Assis, extensamente comentada por Roberto Schwarz.

2. Publicado em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 50-51, Paris, dez. 1953. Rep. em trad. de Aracy Amaral em MPEB, pp. 255-264; p. 255. Cf. comentários de Aracy Amaral, em *Arte para quê?*, op. cit.; pp. 283-285.

diferença, no entanto. Sabe-se que, ultrapassada a primeira etapa de atualização acelerada, os modernistas da fase heroica passaram a subordinar a experimentação estética à pesquisa do caráter nacional, que afirmavam ter sido sufocado pelo superego europeu do brasileiro cultivado: o primitivismo local, reabilitado e estetizado pelas vanguardas, entrava em nova fase de empenho nacionalista, caindo em desgraça a tentação abstrata das novas escolas europeias. Isto nos anos 20. Com muito mais ênfase, a tendência social predominante na década seguinte reagiria a qualquer inovação que parecesse ameaçar a chave do momento, a figuração das desgraças do nosso povo oprimido: como retratá-lo com os recursos rarefeitos de uma arte que por ser abstrata estava à mercê do mais indiferente cosmopolitismo? As coisas só começariam a mudar depois da guerra, com o retorno de artistas e críticos que viviam fora do país (entre eles o próprio Mário Pedrosa), aos quais se juntariam estrangeiros de passagem ou emigrados. Pela primeira vez apresentavam-se modificados os termos do problema da internacionalização e, com ele, o de uma arte decididamente não figurativa. Ora, com a Arquitetura Moderna deu-se o inverso: desde o início de sua instalação no país parece ter havido unanimidade quanto ao seu caráter pouco nacional. Noutras palavras, a grande arquitetura brasileira que começava a fazer sucesso lá fora era justamente a mesma arquitetura internacional transposta para cá tal e qual, com todos os seus preceitos puristas. No entanto, como vinha acompanhada de um discurso utópico, convergia com as aspirações modernizantes gerais.

É bem verdade que no início houve um pequeno descompasso. Como sabemos, num primeiro

momento, na hora mais exaltada de redescoberta do Brasil, os modernistas se voltaram para a arquitetura neocolonial (um passo em falso? — até hoje não se sabe ao certo). Mas o desencontro durou pouco. Logo Rino Levi, Warchavchik (o manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna” é de 1925), Flávio de Carvalho e, em seguida, Lúcio Costa e um grupo de jovens arquitetos cariocas reverteram o quadro, com a adesão incondicional da nova geração. Em 1930 a exposição da casa da rua Itápolis consagrava todos os modernistas, mesmo variando motivações e interpretações do acontecimento, como demonstra a polêmica entre Oswald e Mário de Andrade.³ Era enfim o melhor da tradição construtiva, a linhagem Loos-Bauhaus que aqui chegava. Igualmente importante — para Rodrigo Mello Franco de Andrade e Paulo Santos, talvez mais importante que a sacrossanta Semana de 22 —, foi o Salão de 1931, nem sempre lembrado na sua devida dimensão. Uma revolução em nossos hábitos culturais, que não só abria aquela mostra tradicional à pintura moderna que se firmava no Brasil, acabando com a exclusividade de que gozavam os acadêmicos, como pela primeira vez, num evento dessa natureza, a arquitetura estava representada, e justamente pela mais avançada da época. Warchavchik, convidado a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes durante a curta gestão de Lúcio Costa — que durante alguns meses (1930/31) subvertera o ensino da Arquitetura na antiga Academia Imperial — também expunha no Salão, ao lado do próprio Lúcio Costa, juntamente com Reidy, Gerson Pinheiro, Marcelo

3. Sempre a mesma conferência citada, de 1953.

Roberto, Moura Brasil e Alessandri Baldassini. É fato que o mentor da reforma, tanto do Salão oficial quando da Escola, logo foi afastado, mas o processo desencadeado por ele já se tornara irreversível, a ponto de alguns historiadores, como Abelardo de Souza (aluno na época daqueles acontecimentos escandalosos) dividirem a história da arquitetura brasileira em antes e depois daquela intervenção de Lúcio Costa.



Gregori Warchavchik, *Casa Modernista* da rua Itápolis, 1930.

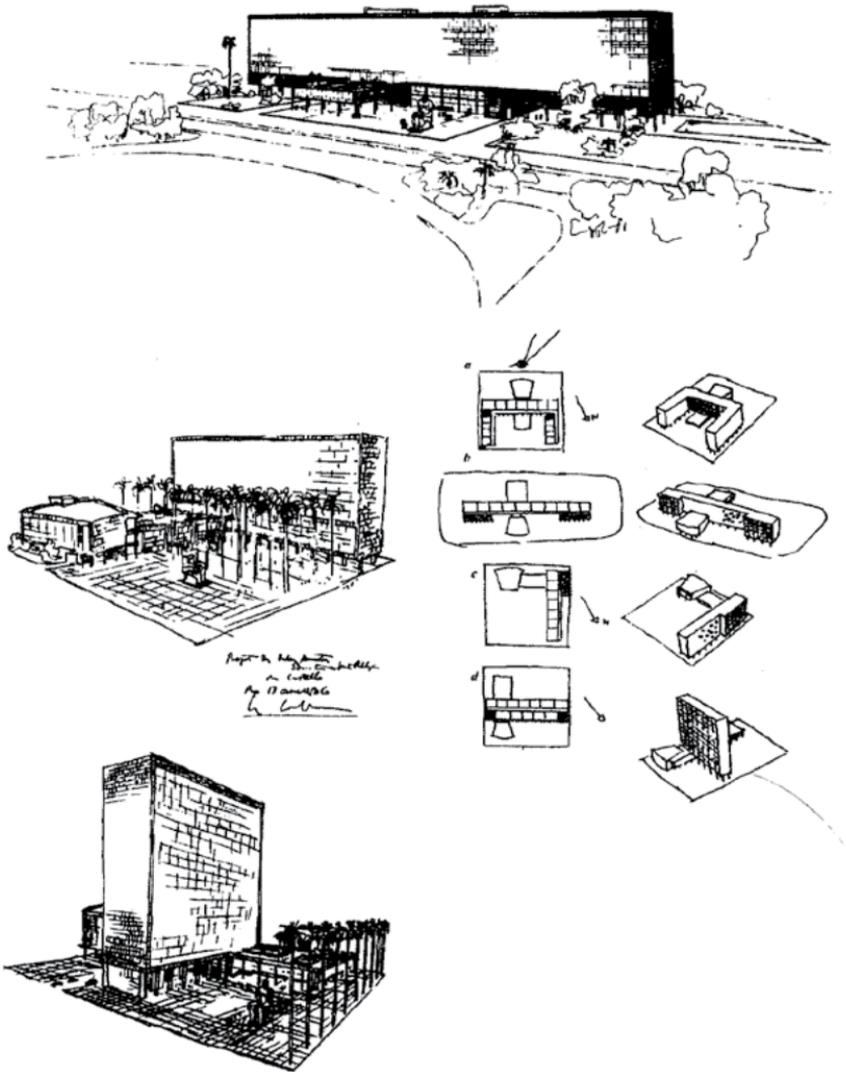
Seja como for, o que se poderia chamar de Arquitetura Moderna Brasileira estava começando naquele momento. — Conhecemos a sequência, da qual nunca se pode deixar de referir a passagem decisiva de Le Corbusier pelo Brasil em 1929. Segundo conta Lúcio Costa, entre 1931 e 1935, formou-se um verdadeiro

reduto de arquitetos puristas reunidos em torno da doutrina e da obra de Le Corbusier, “encaradas já então, não mais como exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura”. Constituiu-se assim um núcleo de tal forma coeso pela impregnação dos ensinamentos do Mestre que, quando se apresentou a oportunidade de pôr em prática a teoria, a resposta veio instantânea, na aparência de “espontânea contribuição nativa”. O projeto do Ministério de Educação, baseado no risco original do próprio Le Corbusier, sofreria, entretanto, “adaptações” numa direção que já assinalava os novos rumos da nossa arquitetura.

É essa crônica, já hoje bastante conhecida, que Mário Pedrosa passa em revista para o auditório francês, em 1953, apoiando-se inclusive no Depoimento de Lúcio Costa citado acima.⁴ Ao qual acrescentava, entre os elementos favoráveis àquela eclosão induzida de arquitetura moderna entre nós, o clima de revolução cultural vivido pelo Brasil de 1930, sem falar na emergente reorganização capitalista de nossa sociedade, precipitada pela crise mundial de 29. Tudo parecia concorrer para a adoção quase imediata e irrestrita das ideias de Le Corbusier — na visão retrospectiva de nosso Autor —, de tal sorte que, como evidenciado pelo “milagre” do Ministério de Educação, “de um dia para o outro a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido a maturidade”. Mário Pedrosa, para melhor ressaltar a índole revolucionária deste transplante de ideias num meio ele mesmo convul-

4. Lúcio Costa, “Depoimento de um arquiteto carioca”, in *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre: CEUA, 1962, pp. 169-201; e *Registro de uma vivência*, BB/ Empresa das Artes, 1995, pp. 157-171.

sionado, chega a chamar de “jacobinos” — mais precisamente, *jacobinos do purismo arquitetônico*—aqueles jovens arquitetos ao encontro de cujas aspirações vinha a utopia corrupiana.



Le Corbusier, desenhos do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, 1936
Evolução da ideia do edifício, do projeto de Le Corbusier
à solução final encontrada pelos brasileiros.

Não seria demais lembrar que o próprio Lúcio Costa, no referido *Depoimento* de 1951, evocando o estado de espírito de sua geração, compara-o ao da *intelligentsia* positivista do século passado: nos anos 30, a demorada e minuciosa análise daquele “Livro Sagrado da Arquitetura”, também assentaria no “dogmatismo de uma disciplina autoimposta” e, sobretudo, no “intransigente apego, algo ascético, aos princípios de fundo moral” que pareciam inspirar a lição do Mestre. E Mário Pedrosa completaria, dois anos depois, que foi justamente esse dogmatismo que lhes permitiu levar a bom termo seu “papel de militantes”. São correspondências que não se devem apenas ao acaso das comparações e já anunciam algo das relações embaraçosas que manteriam com o Poder Central de uma nação em movimento. Aliás, após ressaltar a disciplina própria de discípulos e doutrinários, Mário Pedrosa explica que um tal dogmatismo repousava, contudo, num sentimento verdadeiramente moderno: “*a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa*” — fé, dizia ele ao público francês, “que vos falta aqui”. Mas porque deveria estar no Brasil o futuro do modernismo, ampliado agora pelo ponto de vista social da utopia corbusiana? Como esse sentimento, despertado por uma arte de massa como a arquitetura nova, poderia ter se desenvolvido justo num país de passado colonial, situado nos confins da expansão capitalista? Por que seria ele o portador da sociedade ainda por vir, em função da qual fora concebido o novo projeto construtivo? Ilusão compensatória, reforçada pelas marés modernizantes? Mário Pedrosa não se detém na explicação de seu raciocínio, mas em vários outros momentos, como veremos, volta a essa vocação moderna brasileira.

Retornando à conjuntura em que se consolidou a Arquitetura Nova, num meio tão improvável como o nosso, Mário Pedrosa não deixa de registrar o caráter contraditório daquela época de transição, para explicar atos e fatos flagrantemente dissonantes, desde a convocação de Lúcio Costa para dirigir a ENBA até o equívoco patrocínio da experimentação projetual por uma ditadura política, aparentemente convencional, como tantas outras na América Latina.



Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936

Em linhas muito gerais, o seu argumento se apoiava na seguinte constatação: naquela década confusa, inaugurada pela Revolução de 30, marcada por conflitos internos e violentos entre as várias oligarquias (até sua concertação, mas também sufocamento, pela ditadura do Estado Novo), a direita dominava sem contraste no plano político, mas cabia aos dissidentes, impelidos pela fermentação modernista, a hegemonia no plano da cultura, a ponto de comandar, por vezes, a remodelação de instituições oficiais — em suma, uma época de ilustração comandada pela reação. Ora, nela a primazia artística coube à arquitetura, assegura o Crítico.⁵

Até onde posso saber, Mário Pedrosa talvez seja o único, não só a associar estreitamente o êxito da importação da Nova Arquitetura à função catalisadora da Revolução de 30, mas a atribuir-lhe a liderança na corrida das atualizações culturais que então se consolidavam. Mais do que o romance social, o grande fato novo e a nota dominante do segundo capítulo modernista teriam se dado no terreno da arquitetura — que teria exercido uma função tão “revolucionária” quanto, na mesma época, os murais mexicanos. O paralelo é do próprio Mário Pedrosa, embora para em seguida destacar as diferenças entre uma revolução e outra, e, portanto, também, entre as manifestações culturais que se seguiram. Enquanto no México se procurou, através da pintura mural, figurar a epopeia de um povo oprimido, reatando, no plano épico, com a grande civilização destruída, aqui, pelo contrário, num país como o nosso, onde, com exceção da mata virgem e de algumas tribos nômades na Idade da Pedra, tudo veio de fora, tanto o

5. Sempre a mesma conferência citada, de 1953.

senhor como o escravo, o importante será criar algo novo. A visada dos jovens artistas estava muito mais voltada para um futuro a ser construído. Sem dúvida um raciocínio um tanto tortuoso, mas que estabelece um contraste a favor do seu argumento.⁶

Ao mesmo tempo, considerando-se a natureza pouco revolucionária da Revolução de 30 e o caráter do regime político que acaba por se instalar, o fato da oficialização progressiva dessa arquitetura (que de resto não teria como sobreviver sem o patrocínio dos governantes), gera contradições que Mário Pedrosa evidentemente não deixa de referir, enfatizando aliás as disparidades e conflitos de duas “modernizações”, ora complementares ora contraditórias. Como sempre, animados pelo mesmo desejo de compassar o Brasil com o mundo civilizado, mas nem sempre pelas mesmas razões, os caminhos da inteligência e do poder público, em momentos autocráticos de modernização forçada, acabam se cruzando, em função de circunstâncias históricas específicas (pois nosso Autor não estava cogitando de generalidades acerca da simbiose entre arquitetura e poder do antigo Egito a Mussolini). Simplesmente deu-se o caso, lembra Mário Pedrosa (sem novamente poder aprofundar a análise), em que as “preocupações de autopropaganda, de exibição de força”, manifestadas pela ditadura recém-declarada, ofereceu (literalmente) aos novos construtores a possibilidade paradoxal de realizar os “ideais democráticos e sociais implícitos nos princípios racionais e funcionalistas” do Movimento Moderno. A incongruência há de se manifestar na

6. *Ibid.*, pp. 257-258.

própria forma dessa arquitetura — “o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez então pelo *brio* às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda”⁷ — sempre acompanhando esse primeiro retrospecto em que o nosso Crítico de Arte traz a arquitetura para o centro das atenções (retomaremos a questão mais adiante).

Voltando ao argumento central que parece situar no nosso atraso a condição que nos colocaria no rumo da história, arquitetura à frente, aproveito a deixa para lembrar — guardadas evidentemente todas as proporções — que ocorria aqui algo semelhante ao que se passara na Alemanha, no início do século. Limito-me a reproduzir os termos em que Benevolo resumiu a questão, a saber, porque a partir de 1900, a Alemanha se encontra no centro da cultura arquitetônica europeia:

“Com efeito, na Alemanha, essa cultura não possui por trás de si mesma uma tradição comparável à francesa ou inglesa, a industrialização é de data recente e as estruturas sociais estão ligadas mais fortemente ao passado; mas é exatamente a relativa ausência de precedentes que permitiu a constituição de uma minoria de operadores econômicos, de políticos e de artistas de mentalidade aberta e progressista, e colocou-os, não em posição polêmica contra os poderes constituídos — como ocorre em quase todos os demais Estados europeus — mas em condições de ocupar alguns postos diretivos na sociedade em vias de transformações; assim, os teóricos e os artistas de vanguarda chegam com

7. *Ibid.*; p.259.

relativa facilidade a ensinar nas escolas estatais, encontram-se dirigindo as revistas mais importantes, orientando as grandes editoras, organizando as exposições, influenciando em grande escala na produção industrial e também em certa medida influenciando na política cultural do governo”.⁸

Não estou querendo procurar nenhum Muthesius brasileiro ou algum equivalente nacional da *Deutscher Werkbund*, muito menos aproximar o *take off* desenvolvimentista do Estado Novo da fulminante modernização tardia que transformou a velha Alemanha na primeira potência industrial da Europa; tampouco prolongar além do necessário a analogia entre a cooptação harmoniosa da inteligência modernista num e noutro país, nas circunstâncias históricas indicadas. A principal diferença reside aliás — devolvendo-nos ao coração do nosso problema, que comanda à distância os tateios clarividentes de Mário Pedrosa, às vésperas da construção de Brasília — na índole de nossa maior influência, o “espírito novo” de Le Corbusier. É sabido que o Mestre, durante a década de 20, confiara o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia, mas que, depois da Grande Depressão, passou a considerar que não haveria mesmo uma mudança decisiva nos rumos da arquitetura e da urbanística sem a intervenção direta do poder público, mas não um poder público qualquer, segundo o antigo figurino liberal; por isso não hesitou, antes e depois da guerra, em oferecer seus serviços, tanto aos Estados autoritários metropolitanos,

8. Leonardo Benevolo, *História da Arquitetura Moderna*, trad. Ana M. Goldenberger, SP: ed. Perspectiva, 1976; p. 374.

quanto, aparentemente com maior sucesso, às camadas dirigentes da periferia, elites modernizantes que conseguiam se impor aos setores arcaicos locais, na forma de Estados fortes e desenvolvimentistas.⁹ Foi esse o caso a partir de 1930. Quanto a saber se por esse atalho (de fato um problema de oportunidade histórica), o Movimento Moderno estava destinado a reencontrar afinal sua verdade justamente na periferia do mundo capitalista, é uma outra questão que não posso decerto abordar aqui. Mário Pedrosa sem dúvida a entreviu, anulando-a, porém, na visão otimista do progressismo da época.



Affonso Eduardo Reidy, *Museu de Arte Moderna-MAM*, Rio de Janeiro, 1953-58

9. Cf. Otilia B. F. Arantes, “Os dois lados da Arquitetura francesa pós-Beaubourg”, SP: *Novos Estudos* n. 22, CEBRAP, SP, 1988 pp. 102-134, p. 116. Rep. em *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, SP: EDUSP-Studio Nobel, 1993, pp. 157-214, p. 181.

Ser moderno na Alemanha do anglófilo Muthesius era uma questão de sobrevivência na corrida imperialista, mas também um impulso promissor favorecido pela ausência de cultura arquitetônica tradicional estabelecida. Quanto à nossa vocação moderna, não há dúvida que um passado postiço facilitava as coisas, embora também rebaixasse o mérito dessa mesma vocação. Um peso morto a menos, no entender de Mário Pedrosa, uma vantagem do “atraso” portanto; nas suas palavras: “O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Estamos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*”.¹⁰ Era esta fórmula de conversão do negativo em positivo, uma das preferidas do nosso Crítico, sobretudo quando se tratava de definir a civilização do país numa só frase.¹¹ Fórmula mágica, sem dúvida, além de retrato de uma época tão carregada de expectativas que era possível a um antigo e tarimbado ativista de extrema esquerda ressuscitar a velha mitologia do país novo, sem passado que o condenasse, quando ocorre justo o contrário: a fatalidade de nossa formação colonial e escravista ainda presidia nosso destino, a reboque das novas metrópoles, como também a faculdade de refazê-lo todos os dias denotava menos amplidão de horizonte do que escolhas culturais epidérmicas e, por isso, renováveis da noite para o dia. Quando Blaise Cendrars — em quem

10. “Brasília, a Cidade Nova”, Comunicação apresentada no Congresso da AICA, 1959, pub. in JB 19.09.59. Rep. em MPEB, pp. 345-353, p. 347; e em AM, pp. 411-421; p. 413.

11. Cf. “Introdução à Arquitetura Brasileira I”, JB, 23/24.05.59. Rep. em MPEB, pp. 321-327, p. 321.

Mário Pedrosa reconhece ter se inspirado para forjar o seu axioma — sugeriu esta senha de ingresso na modernidade aos seus amigos paulistas, não o fez sem alguma condescendência divertida, pois pensava no jovem sem passado livresco, por definição sempre *up to date*. Em suma, nossa irresistível vocação moderna — uma condenação que absolvía — era por assim dizer um *ready made* achado na Europa.

Está claro que Mário Pedrosa levava tudo isso em conta ao reexpor para um público europeu as origens da arquitetura moderna no Brasil, recordando-lhe inclusive a *boutade* de Paulo Prado acerca do país redescoberto pelos modernistas nacionais do alto de um ateliê da praça Clichy. Também será preciso não perder de vista que a referida definição da civilização brasileira, quando usada com parcimônia, lhe servia em primeiro lugar para ressaltar o que nos distinguia dos vizinhos andinos e do México, como se viu, e por aí tomar pé na compreensão da originalidade do nosso modernismo arquitetônico. Nada disso parece invalidar a impressão que se procurou sugerir, de que ao atinar com a supremacia artística da arquitetura no cenário nacional, sobretudo a partir do momento em que reconheceu nela a “síntese construtiva” da arte moderna no seu conjunto, Mário Pedrosa, se não sucumbiu inteiramente, reavivou, na interpretação daquela primazia, antigas fantasias modernistas acerca do caráter de nossa civilização. Mas retomemos o fio da conferência, onde convivem observações críticas sobre os impasses do presente e concessões a velhos mitos culturalistas de explicação das anomalias brasileiras.

Depois de distinguir, como vimos, o modernismo literário — pelo menos numa de suas fases mais

características, a do primitivismo ou da cor local reabilitada e estetizada pelo culto da vanguarda europeu ao bárbaro, ao ingênuo, ao alógico etc. —, do modernismo em arquitetura, cujo purismo internacionalizante fazia justamente *abstração* (em todos os sentidos) de qualquer enraizamento nos resíduos pré-capitalistas do lugar (fosse ele codificado em termos expressionistas ou cubistas), Mário Pedrosa volta a invocar nossa condição de país aliviado do fardo da tradição para sugerir o quanto a tábula rasa do Movimento Moderno nos concernia diretamente. Como não se punha (ao menos de forma mais explícita) a questão da arquitetura vernacular, e o ecletismo dos estilos históricos não passava de um frágil arremedo de segundo grau, estávamos dispensados da tarefa negativa preliminar de abolir nosso entulho arquitetônico.

Anti-historicistas de nascença (pois não era o moderno nosso *habitat* natural?),¹² não tinha cabimento para nossos arquitetos descobrir ou redescobrir o país, fosse ele de vanguarda: para um arquiteto moderno não há nada primordial que não seja a realidade física e geográfica com a qual se defronta, de sorte que o país à sua frente não é uma paisagem pau-brasil redescoberta, mas apenas algo de inelutável que “sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais”. Realidade bruta, desencantada, sem nenhum apelo estético portanto, a ser incorporado numa nova estrutura que lhe subverta

12. Cf. “Reflexões em torno da Nova Capital”, in *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, n. 10, 1957. Rep. em MPEB, pp. 303-316, p. 304; e em AM, pp. 389-406, p. 390.

o sentido original. Resta ver se a lembrança da natureza mortificada pelo colonizador português —evocação escorada em José Lins do Rego sobre as relações entre o homem e a paisagem na história da civilização brasileira¹³— não o trará de volta à valorização modernista da realidade nativa (veja-se nessa mesma conferência o elogio a Burle Marx por ter concedido “direito de cidadania às plantas plebeias”, contra uma tradição de conceber os jardins à maneira francesa, com flores de essências raras, ou plantas altaneiras, como a palmeira imperial, importada das Antilhas).

É forçoso contudo reconhecer que, por mais “moderno” que fosse o *habitat* natural, nossa nova arquitetura não teria surgido sem o influxo externo e que o *Esprit Nouveau* não brotou espontaneamente em solo brasileiro. Noutras palavras — de Mário Pedrosa novamente —, é forçoso reconhecer como parte integrante e determinante da evolução do modernismo arquitetônico no Brasil a evidente “defasagem entre uma arquitetura concebida por seus criadores para colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa” e as condições sociais do seu país de adoção. Descompasso e incongruências que são afinal a marca registrada da dependência, que por seu turno exige a importação em bloco do aparato civilizacional moderno se não quisermos ficar à margem do mundo. Sem que nada garanta que a reiteração desse processo, redimensionando as desigualdades internas, não venha a agravar ainda mais a situação de dependência, em função da qual não podíamos renunciar à modernização que nos era fatal. Mario Pedrosa, leitor de Trotsky e de Rosa Luxembur-

13. “Arquitetura Moderna no Brasil”, MPEB, p. 264.

go, sem falar no abc leninista sobre imperialismo e condição colonial, sabia evidentemente disso tudo, mas era também um intelectual brasileiro fiel à tradição culturalista de interpretação e acomodação de nossas singularidades. Uma tradição onde alternavam sentimentos de consternação e entusiasmo, e que, até certo ponto, dará as coordenadas que orientarão sua reconstituição da trajetória brasileira dos discípulos de Corbusier.

BRASÍLIA, CAPITAL-OÁSIS

Alguns anos mais tarde, para dar conta da ambígua apoteose da nossa Arquitetura Moderna que culmina em Brasília, Mário Pedrosa recorrerá ao conceito de Worringer de “civilização-oásis”: Brasília não faria senão reproduzir, ainda uma vez, o paradigma dos reiterados transplantes artificiais que ocorreram ao longo do nosso processo de colonização. Vejamos como mobiliza tal conceito para a interpretação do arremate final do projeto construtivo brasileiro.

A Nova Capital em construção —1957 — deve ter sugerido ao nosso Autor um bom número de reflexões ambivalentes acerca do projeto em andamento, a começar pela clara implicância com o nome Brasília, “horível nome sintético”, sugerido, ao que parece, por José Bonifácio quando propôs a transferência da capital para Goiás; neutralizada entretanto pela adesão entusiasmada à proposta de Lúcio Costa, mas temperada pelas dúvidas de quem conhece o seu país: “a Brasília de Lúcio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo a ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?” Como confiar um “empreendimento tão transcendente” a um governo tão dúbio como

o atual? “Que diabo de cidade poderá sair” de um meio como o nosso? Uma obra “suntuosa e prefetural”? (Mário Pedrosa temia que viesse a ser uma nova Pampulha, como veremos.) O tamanho das inquietações poderá ser medido pela magnitude das esperanças insufladas pela industrialização acelerada dos anos 50:

“Que monstro de ‘modernismos’ e ‘nacionalismos’ não poderá resultar de toda essa barafunda, de modo a estragar para sempre a fabulosa oportunidade de edificar uma nova Capital para o Brasil, e, com ela, a de construir, dadas as condições de desenvolvimento do país, em plena crise de crescimento, à procura de sua afirmação nacional, o mais belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX?”¹⁴

Mas as nuvens que pairam sobre Brasília não se devem apenas à leviandade de nossas classes dirigentes, ao imediatismo das políticas populistas do período; há algo de imaturo e ao mesmo tempo anacrônico — prossegue nosso Autor, confessando suas perplexidades —, no “programa” de Brasília, cujo caráter obscuro e híbrido acaba se refletindo na vaguidão dos “partidos” e planos-pilotos apresentados. Ora, a sabedoria de Lúcio Costa consistiu em aceitar a incongruência difusamente pressentida por todos. Pois relendo o relatório do projeto enviado por Lúcio Costa ao concurso, Mário Pedrosa julga ter encontrado uma das chaves de tudo que de contraditório “se esconde no invólucro moderníssimo” da concepção de Brasília. Aliás a deixa lhe vem do modo pelo qual o próprio arquiteto interpretou a

14. “Reflexões em torno da Nova Capital”, MPEB, pp. 303-305; AM, pp. 389-391.

solução que encontrou para o plano-piloto: ponderando que a concepção urbanística da cidade não seria decorrência de um planejamento regional inexistente, mas a causa dele, tomou ao pé da letra a fundação da cidade, que daria “ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região”, isto é, como os tempos estimulavam a imaginação dos grandes recomeços, atribuiu-lhe o caráter de um “ato deliberado de posse” mas no sentido de um gesto “ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”, de modo que a solução procurada “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.¹⁵

Ficava assim, na opinião de Mário Pedrosa, estilizada a incongruência do programa, evitando-se com audácia o meio termo e o ecletismo, abrindo caminho para o “reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial”, “à moda cabralina”, E ainda uma segunda intenção ostensiva, deliberada, em forma de um emblema modernista: a contiguidade épica de um elemento central da iconografia nacional, a caravela do descobrimento que dá sentido ao ato de fundação, com o risco na “forma de um avião” a “pousar docemente” sobre o Planalto Central. Imagem otimista, sem dúvida, como quer Mário Pedrosa, sugerindo desbravamento e pioneirismo, coragem de engenheiro flechado rasgando estradas na mata virgem, de piloto do Correio Aéreo Nacional aterrissando em clareira aberta na selva, sob o olhar atônito de índios e caboclos seringueiros; mas também montagem modernista, ora afirmativa, como num certo Portinari,

15. Lúcio Costa, op. cit.; respectivamente pp. 264-265 e 283-284.

ora dissonante, como no tupi tangendo alaúde, ou paródica, como na cartola de Rui Barbosa, pregando civismo na Senegâmbia.

A ideia de uma capital “plantada” na aridez do cerrado central aparece, portanto, a Mário Pedrosa como a repetição do gesto de nossos antepassados que para cá “transplantaram” sua cultura europeia, não tendo encontrado cultura ou civilização que desse ser preservada. O Brasil, como a América, não passava de imensos viveiros de formas importadas — qual “oásis” em meio ao deserto (que podia ser a mata virgem da floresta americana). Por isso mesmo Mário Pedrosa prefere falar em civilização, dado o seu caráter antinatural, e não em cultura, que resultaria, ao contrário, de uma relação orgânica entre o homem e a natureza (ele retoma aqui a oposição estabelecida por Frobenius e adotada por Worringer). O termo “civilização-oásis” enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial da qual Brasília ainda faz parte — não apenas por se instalar lá longe em meio a terras áridas, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o “processo vital” de identificação da história natural e da história cultural e política do Brasil. Como se vê, a abundância do oásis pode se transformar em algo nefasto e, ao usar esse conceito, tem em mente essa outra dimensão: o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria aí sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma da nossa modernização.



Marcel Gautherot, Vista aérea do eixo monumental, 1958.

A explicação (*ad hoc?*) da civilização brasileira, no intuito de esclarecer as razões da Nova Arquitetura na fundação da capital ultramoderna de um país periférico, encontrou-a Mário Pedrosa, como lembrado há pouco, relendo Worringer. Com o auxílio do próprio Autor, não é difícil atinar com o que chamou sua atenção na *Arte Egípcia*: na análise daquele caso máximo de civilização-oásis, como Worringer qualificava o Egito dos faraós, a ênfase na sua natureza de “colônia” assentada sobre uma base artificial, e a comparação com a moderna sociedade americana do norte (sem dúvida um *tertium comparationis* mui-

to remoto quando se quer ressaltar, mesmo à antiga maneira culturalista, o que há de intrinsecamente antinatural — e por conseguinte moderno, esse o ponto — nos “americanos, canadenses, argentinos e paulistas”). Para que se possa apreciar na justa medida o uso que delas faz o Crítico brasileiro, recapitulo brevemente as associações feitas por Worringer.¹⁶

Laboriosamente confinado numa estreita faixa de terra comprimida entre dois desertos e fertilizada pelas enchentes do Nilo, o Egito antigo, carecendo de relações orgânicas com a terra que o alimenta, não é uma cultura mas uma civilização, cuja persistência e constância plurimilenar se explicam pela força plástica, niveladora de todo produto artificial, quer dizer, própria de uma coletividade não autóctone. A qual, justamente por faltar-lhe amarras naturais, mostra-se capaz de engendrar rapidamente um tipo social uniforme e artificial, dotado de um forte estilo civilizador em condições de absorver as mais diversas formas culturais, modelando-as na atmosfera disciplinada de um jardim de inverno. Noutras palavras — chaves para Mário Pedrosa —, uma civilização-oásis, tanto no sentido próprio quanto metafórico de paisagem enxertada, implantada como uma colônia, mas uma colônia por assim dizer absoluta porque sem metrópole. Civilização aqui também quer dizer disciplina, pela qual se toma distância da natureza dominada pelo artifício da técnica, graças à qual o egípcio transforma a catástrofe natural das inundações periódicas em elemento de fecundidade máxima. Triunfo do cálculo e da astúcia de um povo de formigas, pois a civilização acumula, é sóbria e prática, nada em-

16. Cf. Wilhelm Worringer, *El Arte Egípcio*, trad. E. R. Sadia, Buenos Aires: Nueva Vision; cap. I.

preende sem ter em vista uma utilidade qualquer.

Fica difícil reconhecer a obra do colonizador português nesse retrato. Não há dúvida, há uma certa desproporção entre a disciplina egípcia para vencer pela técnica os obstáculos de uma natureza adversa, e a nossa formação cultural. Mário Pedrosa estava evidentemente ciente disto. “O egípcio não se entrega à natureza, domina-a pela técnica”, diz ele citando Worringer, e acrescenta: “No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre”.¹⁷ Mas ficou a deixa para o que lhe convinha ressaltar: “nunca tivemos passado nem rastro por trás de nós”. Observação otimista, no vezo modernista de converter o negativo em positivo, o atraso em plataforma para um salto à frente. A América não era exatamente um oásis entre desertos, mas era simplesmente nova, isto é “um lugar onde tudo podia começar do começo”. E *começar tudo de novo é sinal*

17. “Reflexões em torno da Nova Capital”; MPEB, p. 305; AM, p.390. Um exemplo significativo para entender o teor de época, de tais sínteses e aproximações baseadas na avaliação sinóptica de fisionomia e caráter das civilizações, e que Mário Pedrosa seguramente conhecia, é o livro *Raízes do Brasil*. Só que, a julgar pelo capítulo que contrasta o zelo urbanístico demonstrado pelos castelhanos na fundação das cidades na América hispânica — tal fundação entendida como instrumento de dominação social, conforme a teoria de Max Weber — com o espírito rotineiro da expansão portuguesa, Sérgio Buarque de Holanda seguramente chamaria de “egípcio” de preferência o colonizador espanhol, do que o nosso antepassado português. Pois, segundo ele, “já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos da América Espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido de vontade humana”. Quanto à atividade colonizadora dos portugueses, norteadas pelo imediatismo da feitoria, teria emprestado às cidades que construíram no Novo Mundo, uma tal falta de rigor, método ou previdência, que a palavra “desleixo” exprimia com exatidão um abandono, portanto, muito distante do “produto mental” de uma cidade-oásis à maneira de Worringer. Erguida pela rotina do entreposto de ocasião, e não pela “razão abstrata”, a cidade colonial portuguesa, acrescenta Sérgio Buarque, “não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem”. Cf. *Raízes do Brasil*, 7^o ed., RJ: José Olympio, 1973; cap. IV, p. 62-76.

dos novos tempos, a *modernidade em pessoa*. Se antes nos deprimia tudo o que havia de posição em nossa civilização mimética, a teoria do oásis vinha reabilitar os sucessivos enxertos que nos faziam estar *à la page*. (Forçando um pouco a nota, seria o caso de lembrar que, naqueles anos de 50, o espírito do tempo corria a favor das importações que ajudassem a queimar etapas, como se dizia, da indústria automobilística à arte abstrata.)

A mata virgem era um convite à tábula rasa das vanguardas, e a imitação quase um privilégio. Assim, os colonos que desembarcaram no Novo Continente, diz ele:

“puderam transplantar, por assim dizer intatas, suas formas culturais mais adiantadas, como se tratasse de uma transplantação de oásis (...) A América se fez com essas transplantações maciças de culturas vindas de fora: que estilo, que forma de arte foi imediatamente transplantada para o Brasil mal descoberto? A última, a mais ‘moderna’ vigorante na Europa — o barroco. E na parte inglesa do norte? O que se viu ali foi um renascimento desembocando, sem tardar, no neoclássico. Foram eles, assim, lá em cima, de *revival* em *revival*, isto é, de modernismo em modernismo.”

É óbvia a intenção de polemizar com o gosto retrógrado dos nacionalistas, mas ao mesmo tempo, de outro lado, a de demolir o mito da civilização orgânica que o modelo europeu nos impingira e que, embora conservador, servia de argumento a uma certa esquerda. Como não nascemos naturalmente, mas pela irrupção artificial e exógena de comunidades urbanas, estamos “condenados ao moderno”, isto é, a desenvolver um “formidável poder de absorção de

quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam”. Modernos de nascença, banimos de vez o espírito conservador “que só admite a evolução histórica como fruto espontâneo e orgânico de fatores naturais e da tradição”.¹⁸

De volta aos bons tempos eufóricos em que Blaise Cendrars ensinava aos seus amigos paulistas como se transformar em modernos, já que de qualquer modo estavam destinados a sê-lo? Nem por sombra. Tanto é verdade que Mário Pedrosa, ao mesmo tempo que parece raciocinar nos velhos termos do imaginário modernista, logo muda de rumo, relativizando nossas conquistas e transformando a “civilização-oásis” numa etapa colonial a ser superada. Assim, após ter se vangloriado de não termos passado, admite na frase seguinte, consternado, que desconhecemos as “formidáveis vias de penetração dos velhos impérios”, e mais, se não conhecemos “num passado remoto, essas indestrutíveis vias calçadas de lajes” por onde passaram legiões romanas ou incaicas, tampouco dispusemos até agora do próprio emblema da modernidade oitocentista, a ferrovia, cuja malha foi aos poucos recobrando tanto as vastidões atrasadas da Rússia czarista quanto as pradarias sem fim da jovem república burguesa norte-americana.

Diante dos “intervalos-desertos” a serem vencidos se quisermos extirpar o estigma colonial dos núcleos isolados uns dos outros, Mário Pedrosa parece reabilitar a noção da cultura orgânica, só que agora entendida como etapa subsequente — aliás, para ele, esse é um processo

18. “A Cidade Nova, Síntese das Artes, intervenção no Congresso da AICA de 1959, publicados nos *Anais do Congresso*, p. 8-10 e 165-167. Rep. em MPEB, p. 355-363; p. 358. Cf. também MPEB, 304; AM, 390.

natural em todos os povos: a civilização de oásis, ao criar formas homogêneas e sólidas, transforma-se, para as gerações vindouras, em *habitat*. Sem pois se desdizer, lastima a lentidão com que vamos queimando as etapas. É bem verdade que

“em vários pontos do território nacional, a fase desses oásis ‘históricos’ foi vencida, e acabaram eles por transformar-se em centros de irradiação, isto é, em antítese do oásis. Graças a essa transformação, áreas relativamente vastas já constituem uma trama de inter-relações não mais puramente geográficas, embora ainda de pouca densidade social e cultural. Assim, a evolução histórica já começa por aí a ser condicionada pela terra. Quer dizer, a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones”.¹⁹

Não deixa de ser estranha essa adesão sem mais às teses culturalistas por parte de um militante de formação marxista, seguramente uma concessão a um certo gosto teórico local que o afasta da chave do problema em pauta, ou seja: a correspondência entre forma cultural e maturação social. Brasília, em todo o caso, há de repor inevitavelmente a questão das relações sociais e de poder.

Antes de analisá-la, ainda um dado importante e mais uma manifestação da persistente ambiguidade da nossa modernização, tanto quanto do sentimento dividido de Mário Pedrosa perante a vocação moderna do país. É verdade que não temos as ferrovias que alastraram a civili-

19. “Reflexões em torno da Nova Capital”; MPEB, p. 305; AM, 391.

zação burguesa pela Europa, nem as modernas estradas de rodagem norte-americanas, por onde trafegam — outro fetiche modernista — os automóveis, mas temos em compensação “algo novíssimo: linhas aéreas de comunicação”. Voltamos à teoria do oásis, do enxerto ultramoderno? Não, justamente são as incongruências desse fato que nosso Autor pretende assinalar, retomando a imagem sugerida pelo plano-piloto de Lúcio Costa: um avião pousando suavemente na aridez do planalto central, uma paisagem que, à primeira vista, não lhe concerne, mas que a máquina de voar veio despertar de sua aparente letargia pré-histórica, acordá-la para o reencontro com o seu destino moderno, queimando as etapas fixadas pela mentalidade conservadora. Mas há um porém: ao contrário da irradiação “orgânica” das estradas de ferro ou asfalto que varam o território criando raízes, as ultramodernas linhas aéreas “saltam apenas” e não “penetram”. Noutras palavras, o meio mais avançado de comunicação vem reforçar e perpetuar a fase colonial dos oásis, é difícil pensar neste caso em uma civilização que vai se naturalizando, brotando como planta original do lugar. Podemos acrescentar, dentro do mesmo quadro de raciocínio, que a imagem da aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia, hoje país subdesenvolvido, também sugere as nossas modernizações pelo alto, como que suspensas no ar, desmoronando ao menor tranco do país antigo, porém real.

Assim, rebaixado tal tipo civilizatório à condição de fase colonial pretérita, as dúvidas voltam a pairar sobre Brasília, o estopim de todas essas idas e vindas. No mesmo artigo que principiou situando na forma-oásis da cultura nacional a plataforma de lançamento de nossa modernidade, lemos

“Eis, então, que surge a ideia de se criar uma nova Capital precisamente para esse Brasil que já superou a fase colonial de oásis. Mas como? Pelo velho processo das ‘tomadas’ de posse da terra quase simbólicas? Pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada. Quer-se, então, fundar uma capital ou plantar novo oásis? Brasília participa ainda da concepção civilização-oásis”

E mais:

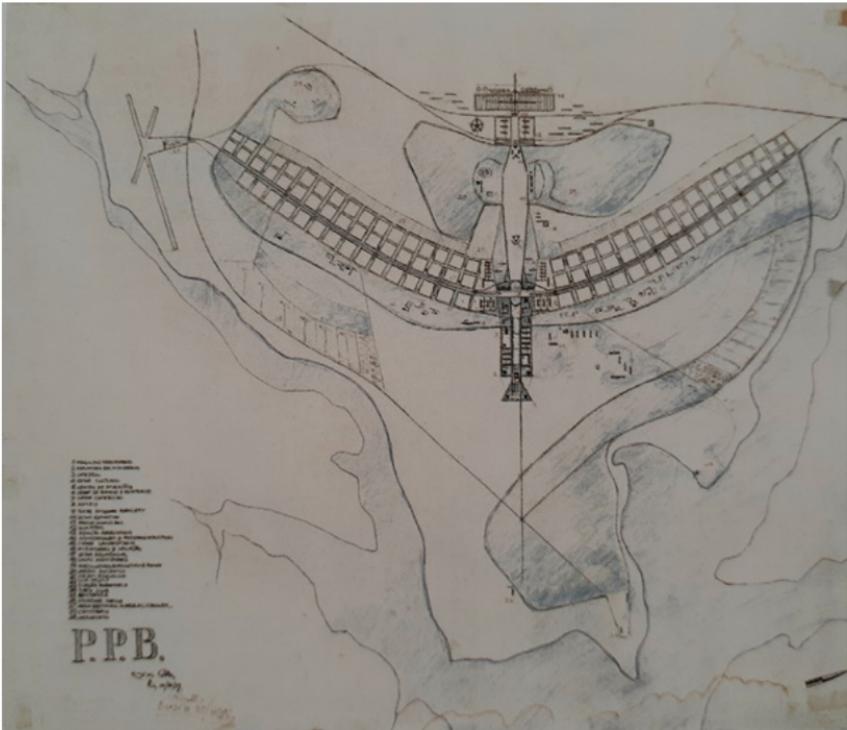
“vencida a fase da colônia ocupante com suas características de produto artificial sintético, as quais de algum modo se assemelham às ruínas de praça sitiada, será possível construir-se a nova Capital fora das áreas naturalizadas, onde desabrocharam os primeiros rebentos de uma cultura enfim orgânica e autóctone?”

De trampolim, o oásis passa a quisto ameaçador político e socialmente:

“não é paradoxal destinar-se tal ‘colônia’ de fabricação ultramoderna a ser a cabeça dirigente do país, a sede de seu governo? Instalar-se-ia assim o centro político-administrativo do Brasil de novo num oásis, isto é, numa colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história ‘natural’ e sua história cultural e política”.

O caráter contraditório, imaturo e anacrônico — como caracteriza um tal programa — adviria daí: a nova capital não seria mais do que uma “casamata impermeável aos

ruídos externos, aos choques de opinião”. Mas, num certo sentido, não foi sempre assim? Nossas sucessivas modernizações conservadoras correram sempre por este trilho, de um lado as camadas impenetráveis e ultramodernas dos dominantes, do outro lado do abismo, a multidão dos despossuídos amarrados pelas mesmas relações sociais de antanho.



Lúcio Costa, *Desenho para o concurso do Plano Piloto de Brasília*, 1957

Inconformado, Mário Pedrosa se volta para a solução de Lúcio Costa e a visão utópica que a anima. O arquiteto fez pousar o avião, chanfrando mais uma vez na terra, à moda cabralina, o signo da cruz, confiando exatamente no quê? “Na esperança de que a vitalidade mesma do País, lá longe, na periferia, queime as etapas,

e venha de encontro à capital oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro”.²⁰ Noutras palavras, Lúcio Costa projetava para um futuro no qual todos confiavam e que não haveria de ser apenas brasileiro.²¹ Posta assim em perspectiva utópica, ficava reabilitada a capital-oásis, e com ela, outra vez, a tipologia da “civilização-oásis”, tomada em sua derradeira acepção, a que superpõe oásis e utopia: “Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é preciso no mínimo reconhecer um ensaio de utopia. Não receio a palavra, se tomar utopia no sentido de oásis”.²² Lembremos que a hora desenrolava-se então sob o signo do Plano: plano de metas, plano-piloto (do urbanismo à poesia concreta) e, na esfera internacional (o processo acelerado e por vezes traumático de descolonização, correndo paralelo à montagem do Welfare State nos países centrais), a ordem era subordinar a nova expansão capitalista de preferência menos à realidade do que à ideologia do planejamento, que a esquerda por seu lado pensava tornar um fato novo. Embalado por esse espírito, Mário Pedrosa chegou a ver em Brasília “um eco do antigo espírito mercantilista do rei colonizador, mas, na sua realidade profunda, embora ainda não inteiramente explicitada, a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma, o espírito de nossa época”.²³

20. *Ibid.*; MPEB, pp. 306-307; AM, pp. 391-392.

21. *Ibid.*; MPEB, p. 310; AM, p. 397.

22. “A Cidade Nova, Síntese das Artes”; MPEB, p. 356.

23. “Brasília, a Cidade Nova”; MPEB, p. 350; AM, 417.



Marcel Gautherot, *Nuvens sobre Brasília*, 1970.

Com este último curto-circuito, Mário Pedrosa completava a recapitulação neomodernista de nosso destino de civilização-oásis: varando o tempo, a capital-oásis da antiga colônia, fecundada pelas novas técnicas construtivas, corria ao encontro da utopia da nova era... Logo, logo, entretanto, começarão a se acumular as “nuvens sobre Brasília.” Será então um dos primeiros a alertar para a tempestade que se aproximava: a ditadura.²⁴ As imagens utilizadas já no texto de 1957: “casamata” e “um estado

24. Cf. “Nuvens sobre Brasília”, *JB*, 21.05.58. Rep. em *MPEB*, pp. 337-339, p. 339.

maior abrigado em cavernas subterrâneas blindadas”, não estariam a anunciar um futuro que o velho militante já adivinhava, cifrado no desenrolar dos fatos daquela hora, incluído Brasília?

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Sabemos que Mário Pedrosa era anti-imperialista, mas temia igualmente o nacionalismo. Também não era etapista: estávamos “condenados ao moderno” porque não estávamos condenados a reproduzir em nosso futuro o passado dos mais adiantados numa corrida que poderia não ser a nossa, nem a da humanidade. As leituras trotskistas lhe ensinaram, por outro lado, que uma onda modernizante, talvez inevitável, podia muito bem agravar relações arcaicas de dominação. O que se acabou de ver mostra que o mesmo raciocínio alcança a dimensão estética. Para Mário Pedrosa, a preponderância do influxo externo — que se espelha com maior nitidez em civilizações-oásis como a nossa —, parte indescartável do processo cultural de um país dependente, não é, entretanto, em si mesmo algo que nos diminua ou até mesmo engrandeça por definição. Sendo assim permanente o descompasso, o que interessa é o seu funcionamento atual, cujo desfecho é sempre incerto: nefasto quando atalha experiências locais penosamente elaboradas (como lembrou certa vez Roberto Schwarz), mola propulsora quando desmancha fantasias em torno de falsas tradições, elas mesmas remanescentes de antigas transposições ultramarinas. A Itália atrasada gerou o Futurismo, que a Rússia ainda mais atrasada

adotou — num e noutro lugar houve acertos notáveis e incongruências gritantes. Como o atraso é expressão de um movimento mundial e não atrofia individual, cabe ao crítico — como era a convicção de Mário Pedrosa — verificar o modo pelo qual se combinaram tais elementos descompassados que ora asseguram à forma moderna importada um funcionamento produtivo, ou, não podendo mesmo andar juntos, decretam a falência do arremedo.

Veja-se o caso do Barroco. Nas vezes em que o menciona, quase sempre para efeito de argumentação *ad hoc*, Mário Pedrosa enfatiza tanto o abasileiramento da matriz portuguesa e as continuidades que daí se seguem, quanto o fato bruto de sua transplantação direta, sem retoques: mas foram os acasos e injunções da colonização que nos permitiram estrear na “vanguarda”, ela não brotou espontaneamente do solo nacional em virtude de algum sexto sentido brasileiro para as grandes rupturas artísticas. O que faz o Crítico recorrer àquela arte da colônia tanto para tomá-la como paradigma de civilização-oásis quanto para sugerir que um processo de aculturação acabou ocorrendo e cobrar fidelidade a um tal passado. Por exemplo, “a velha edificação portuguesa”, posta de lado no século XIX, pelo neoclassicismo — é o que afirma na apresentação do catálogo da exposição de Arquitetura Brasileira, *Do Barroco à Brasília*, realizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio.²⁵ Ou seja, no fundo, a Missão Francesa teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a civilização portuguesa começava a ganhar, aqui, contornos de cultura local. Mas não era apenas isso, ela vinha

25. “Introdução à Arquitetura Brasileira I”, pp. 323-324.

também interromper uma atualização que possivelmente nos seria melhor assegurada via Portugal, que então (justamente por ter ficado para trás) se aproximava do Romantismo inglês, que depois triunfaria em todo o Continente.

Essa interpretação do Neoclassicismo que a Missão Francesa trouxe para o Brasil, está exposta numa tese apresentada por Mário Pedrosa à cadeira de História do Colégio Pedro II, em 1956, mas que não chegou a defender nem publicar: *A Missão Francesa, seus obstáculos políticos*.²⁶ Como indicado no título do trabalho, o Autor concentra-se sobretudo na intrincada rede de intrigas políticas, trocas de favores e outros arranjos menores entre franceses emigrados, portugueses encastelados em privilégios e brasileiros interessados nas mesmas sinecuras, em nome do aprimoramento espiritual do país. A tese revê a versão oficial e consagrada daqueles fatos que retardaram a criação da Escola de Belas Artes e descaracterizaram em parte a função atualizadora de uma “missão cultural”, mesmo improvisada como aquela (embora integrada por alguns raros talentos verdadeiros como os da família Taunay). O que nos interessa aqui é a discussão paralela, conduzida nas entrelinhas. Um exemplo: Araújo Porto Alegre, então em viagem pela França, via com entusiasmo os últimos momentos da agonizante hegemonia cultural lusa do Brasil. O jovem e fiel discípulo de Debret e da estética davidiana imaginava abrir-se para as belas artes no país um futuro radioso, antevia (nas suas palavras) um Rio de Janeiro que “se enfeita com ornatos de uma outra Atenas”, pensava nos dignos intérpretes nativos

26. Reprod. em AM, pp. 41-114.

que a arte dos David e dos Percier encontraria entre nós, sonhava com “galerias, arcadas e arenas”, eclipsando os monumentos inspirados pelos Le Brun e os Bernini. O que ocorreria se o devaneio de Porto Alegre se tornasse realidade plena? Sem falar no disparate de um Rio de Janeiro greco-romano (embora tudo fosse postiço na colônia), Mário Pedrosa observa que Portugal já passara a frente, que os pintores portugueses daquele tempo, longe de serem insignificantes (“um Sequeira resiste, e com vantagem, ao confronto com qualquer dos mestres franceses da Missão”),

“já começavam a beber na Inglaterra as fontes de uma nova inspiração que ia, pouco tempo depois, ganhar, contra o neoclassicismo e contra David-Ingres, a batalha do romantismo em Paris. Dessas mesmas fontes ia, mais tarde, dentro do coração da grande metrópole, jorrar uma nova revolução estética: a revolução impressionista.”

Não deixa de ser um mérito tirar proveito de um vínculo tradicional de dependência, como a de Portugal em relação à Inglaterra, como também é familiar a recomendação implícita de que diversifiquemos nossas fontes de abastecimento cultural. Mas o recado de Mário Pedrosa vai mais além, nele não só ainda ecoa uma antiga palavra de ordem modernista, mas aflora a convicção de que já corríamos por um caminho próprio, “orgânico”, incompatível com a intromissão neoclássica: “os nobres davidianos”, sustenta, “vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa”.²⁷

27. *Ibidem*, pp. 83-84.

Três anos depois, no catálogo da referida exposição de Tóquio, volta a bater na mesma tecla, referindo-se aos novos edifícios que passaram a ter colunatas e frontões clássicos, como “uma arte fria, inteiramente importada”. Obviamente que não ocorreria a Mário Pedrosa utilizar um tal chavão nacional-modernista para repudiar a introdução da Arquitetura Nova no Brasil, em particular o purismo “racionalista” de Corbusier²⁸ — longe de nosso Autor, profissões de fé tradicionalistas ou revivalistas. Ele se mostra tão reticente em relação ao artifício revivalista “pseudocolonial ou neocolonial”, como o fora em relação ao neoclassicismo de importação — em sequência no mesmo catálogo de Tóquio.²⁹ País sem tradição, ao incorporar e fazer sua a arte barroca portuguesa, é como se, com ela — “a arte de Vanguarda’ da Europa de então” —, tivesse também importado uma vocação permanente para o novo. Afinal o texto do catálogo abre com a seguinte afirmação: “Se se pudesse definir com uma só frase a civilização de um País como o Brasil, talvez se pudesse dizer que é um País ‘condenado’ ao moderno, desde o seu nascimento.” É a teoria do oásis que aqui reaparece na sua acepção positiva. Assim, ser fiel ao

28. Registro aqui a discrepância de avaliação da Missão Francesa feita por Lúcio Costa e Mário Pedrosa, que por seu turno raramente deixou de acompanhar o raciocínio da mais completa e bem armada inteligência arquitetônica do Brasil contemporâneo. É justamente em nome do futuro Espírito Novo corbusiano que o mestre carioca atribuirá a Grandjean de Montigny, graças à introdução do ensino regular de arquitetura, por ele mesmo inaugurado no próprio edifício que projetara, o mérito de nos ter integrado oficialmente “no espírito moderno da época, ou seja, no movimento geral de renovação inspirado, ainda uma vez, nos ideais de deliberada contensão plástica próprios do formalismo neoclássico, em contraposição, portanto, ao dinamismo barroco do ciclo anterior, já então impossibilitado de recuperação”. Cf. *Depoimento citado*; respectivamente, p. 169-170 e 157.

29. “Introdução à Arquitetura Brasileira I”, MPEB, p. 324.

nosso passado é manter-se dentro dessa que parece ser a nossa tradição, a tradição do novo... Ao iniciar sua apresentação dessa maneira, Mário Pedrosa dá a impressão de simplesmente retomar a explicação de Worringer sobre a arte egípcia, que começa pelos traços fisionômicos de um caráter coletivo (étnico). Talvez até seguindo uma tradição mais próxima, se pensamos no vínculo estabelecido por Mário de Andrade entre as características da nossa arte barroca — com a sua força expressiva — e a “mulatice muita” do Aleijadinho. Mas Mário Pedrosa, além de apenas mencionar de passagem a questão étnica, avança significativamente em relação às interpretações culturalistas, indo buscar na história as condições que propiciaram o aparecimento entre nós desse novo (embora na maior parte das vezes não chegue a elaborar o quadro nos detalhes, alguns episódios o obrigarão a fazê-lo de forma mais explícita — é o caso justamente da arquitetura moderna e, em especial, de Brasília).

Um exemplo: a maneira pela qual explica o aparecimento da Arquitetura Moderna brasileira no catálogo japonês. Cito-a na íntegra:

“Pouco antes da arquitetura atual, surgia uma controvérsia entre aqueles que se revoltavam contra a importação maciça do ecletismo estilístico profundamente decadente da Europa por querer criar um estilo pseudocolonial ou ‘neocolonial’ (indicando assim que se tratava de uma volta à suposta tradição luso-brasileira), e aqueles que, gabando-se de um progressismo *à la page*, não queriam ouvir falar de qualquer volta ao passado. O desenrolar dos acontecimentos mostrou que essa controvérsia não tinha sentido. Com efeito, a atual arquitetura brasileira não veio dessa vã discussão, mas de outros

acontecimentos, principalmente de ordem sociológica e política, bem mais importantes, e de influências culturais bem mais profundas.”

Portanto, a Nova Arquitetura “não caiu do céu, a despeito do seu aparecimento súbito”.³⁰ Em seguida o nosso Autor passa a enumerar as causas econômicas e políticas já em parte referidas na conferência de 1953 na França, ao que acrescenta, no plano cultural, as influências externas associadas a uma sabedoria local de engenheiro que, de um certo modo, se formara nos procedimentos artesanais postos em prática na “velha edificação portuguesa”. Este o salto importante, onde a combinação do velho e do novo não se dá simplesmente pela utilização de soluções estilísticas e construtivas já envelhecidas, mas na incorporação de um saber qualitativamente alterado pela interferência de novas técnicas.

Como dizia Lúcio Costa, citado por Mário Pedrosa, os jovens arquitetos estavam “preocupados apenas em estabelecer novamente a conciliação da arte com a técnica e em tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios possíveis da industrialização”.³¹ Nas duas reconstituições de Mário Pedrosa, da formação da nossa Arquitetura Moderna, são enfatizadas justamente as soluções avançadas encontradas para velhos problemas, enfrentados pelos nossos construtores na época da colônia. Veja-se a questão do controle da luz e do sol, tão importante em se tratando de um país tropical —

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p.327.

dos *pilotis* ao *brise-soleil*. Este último, concebido por Corbusier em seu projeto inacabado para Barcelona, foi utilizado na prática pelos arquitetos brasileiros. “E veio deles ainda toda variedade de sistemas de *brise-soleil* moveiços ou fixos, basculantes, horizontais ou verticais etc., hoje conhecidos e adotados em todo o mundo”.³² Trata-se de uma invenção moderna, mas que à sua maneira reinterpreta uma solução empregada nas velhas janelas coloniais (que Mário Pedrosa diz já serem um “sistema de *brise-soleil*”, aliás adotado tal qual por Niemeyer, no hotel de Ouro Preto). Com esse recurso, os nossos arquitetos restituíram à fachada uma importância que não se justificava mais na Arquitetura Moderna, mas que entre nós, apesar das estruturas livres em balanço e do rigor funcional, exigia uma atenção especial. Criou-se assim “uma verdadeira arte gráfica bidimensional”: “através das paredes fenestradas, as tramas, os claustros, o *cobogó*, os painéis montados sobre chassis deram o toque próprio à nossa arquitetura moderna, feito de encanto, graça audaciosa e de nervosismo.” (Embora, por vezes, tenha se tornado “um simples jogo ou capricho decorativo” — adverte o Crítico.³³)

32. “Introdução à Arquitetura Brasileira II”, JB, 30/31.05.59. Rep. em MPEB, p. 329-335; p. 330. Cf. tb. “Arquitetura Moderna no Brasil”, MPEB, pp. 261-262.

33. Cf. os dois textos citados, MPEB, pp. 262 e 330.



Lucio Costa, *Conjunto habitacional do Parque Guinle*,
Rio de Janeiro, 1954.

Outro traço das nossas fachadas: a horizontalidade, que Mário Pedrosa mais uma vez compara com as nossas velhas casas rurais, sobretudo em Pernambuco — “janelas de grades leves em madeira e paredes fenestradas para permitir a aeração”. Acrescenta, entretanto:

“Vejam, estes arquitetos não buscaram deliberadamente uma tradição em suas preocupações de fachada e de horizontalidade em relação ao sol e aos acidentes de terreno, mas, ao final, terminaram por descobrir certas afinidades bem distantes entre o que fazem hoje e as velhas casas do século XVII e XVIII”.³⁴

Assim, não é só a industrialização acelerada de uma nação na periferia que pode explicar a aclimação quase

34. “A Arquitetura Moderna no Brasil”; MPEB, pp. 262-263.

milagrosa da arquitetura moderna entre nós. Técnicas e repertórios modernos, na medida em que vão se adaptando à terra, vão reencontrando o fio de uma cultura de mais de três séculos. No caso preciso, Mário Pedrosa está se referindo explicitamente a Francisco Bolonha e Lúcio Costa. Ora, sabemos que o nosso mestre do modernismo sucumbira, na primeira hora, à tentação neocolonial e que, mesmo depois, continuava valorizando nossa tradição, mas já então naquilo que ela tinha de verdadeiro — que não estava mais no Barroco já sem vida da época colonial, mas sobrevivia no ofício mais do que secular dos mestres-de-obras “incultos”, que, de geração em geração, conservaram, adaptaram e desenvolveram a arquitetura popular portuguesa, cuja “saúde plástica perfeita” transferiu-se para cá com os primeiros colonos. O que leva Lúcio Costa a recomendar aos jovens arquitetos — pelo menos desde 1937 — aproveitar uma tal lição e adaptá-la aos programas atuais. Ele estava convencido que do estudo despreconceituoso dos vários sistemas e processos de construção, soluções de planta etc., desenvolvidos pela antiga arquitetura vernacular brasileira, resultariam, sem dúvida, observações em apoio das experiências da moderna arquitetura. Noutras palavras, achava, sem exagero, que as razões da Nova Arquitetura encontrariam novas razões na evolução da referida tradição que, por seu turno, se enquadraria sem violência no processo em marcha.³⁵ Como se vê, ainda uma vez as análises de Mário Pedrosa convergem com o depoimento do arquiteto carioca.

Mas existe um outro lado nessa arquitetura, para o qual chama sempre a atenção, e que retoma a nossa tradi-

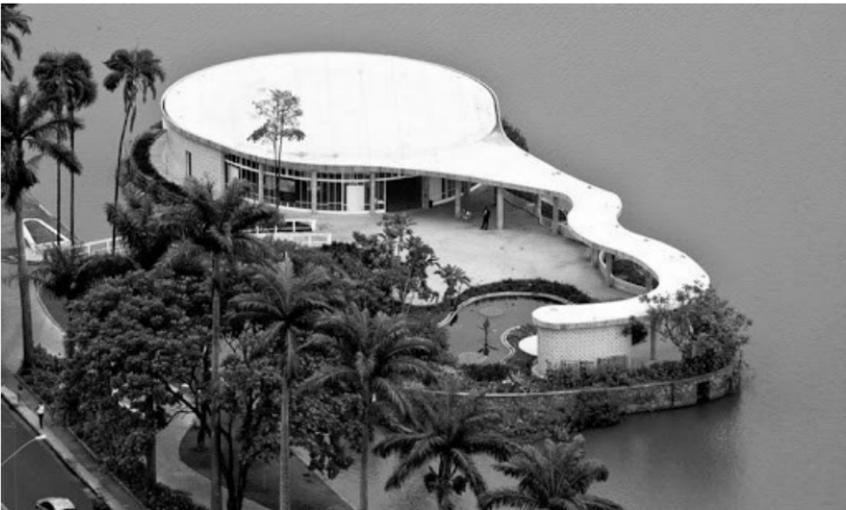
35. *Ibid.* Cf. o texto de Lúcio Costa de 1937, “Documentação necessária”, em *op. cit.*, respectivamente pp. 86-94 e 457-462.

ção no que ela tem de perdulária, caprichosa, excessiva, monumental, das velhas igrejas barrocas à arquitetura de Oscar Niemeyer. Os adjetivos utilizados pelo Crítico são: brio às vezes excessivo, formas gratuitas, lado faustoso, gratuidade experimental, luxo etc. — associando-os sempre às condições históricas que novamente possibilitaram essa exuberância pouco funcional: “seu comércio inicial com a ditadura”. Observa — como assinalávamos páginas atrás — que a ditadura ofereceu essa possibilidade de modernização, “mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada”.³⁶ O exemplo recorrente é sempre o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer — a Pampulha —, cuja gratuidade experimental é atribuída ao “pequeno ditador local”. Justamente aquele que será responsável, na década seguinte, pela construção da Nova Capital, o que talvez reforce os temores de Mário Pedrosa, várias vezes manifestado, de que Brasília viesse a ser uma nova Pampulha.

Já sabemos que o Crítico, depois de muitos considerandos, acabou aderindo à solução urbanística de Lúcio Costa para Brasília, mas não estava seguro quanto à edificação, notadamente os grandes monumentos destinados a abrigar os poderes públicos: no fundo temia uma reedição da combinação bem brasileira — da qual a Pampulha é um bom exemplo — entre demonstração de proficiência moderna e atendimento aos desígnios tradicionais de um chefe político (que assim passava à categoria de estadista dotado de “visão”). Falando pois aos franceses, é natural que lhe tenha ocorrido em primeiro lugar comparar os edifícios da Pampulha às “folies” dos príncipes absolutistas dos séculos XVII e XVIII — so-

36. “A Arquitetura Moderna no Brasil”; MPEB, p. 259.

mente um Estado autoritário, posando de esclarecido, embora de raízes oligárquicas, poderia se dar ao luxo daquele “capricho magnífico”. Por certo um casamento de conveniência, havendo interesses de propaganda dos dois lados: como é regra no país, o novo regime precisava alardear “modernidade” e não poderia encontrar melhor fachada; por sua vez, desde os primeiros tempos heroicos de afirmação, o Movimento Moderno nunca desperdiçou oportunidade de demonstrações didáticas e estas tendem, por natureza, à exibição de virtuosismo de quem a expõe necessitando de aplauso.



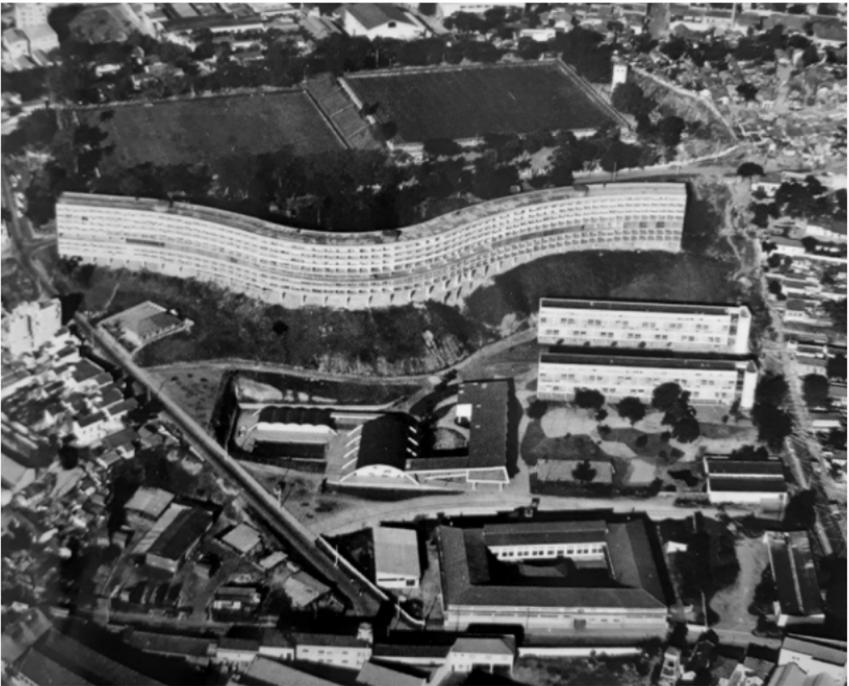
Oscar Niemeyer, *Casa de Baile* no conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, 1943.

No Brasil, então, era de se esperar que nos excedêsemos no brio diante de um público recalcitrante — daí o fausto e a ostentação, em nome do direito à experimentação. O mecenato oficial, dando latitude a essa progressão no vazio, por assim dizer exasperou a vocação formalista da nossa arquitetura moderna.

Mário Pedrosa não é, evidentemente, o primeiro a chamar a atenção para esse lado da nova arquitetura brasileira. No mesmo ano em que ele nos explicava aos franceses, Max Bill, em sua famosa entrevista a Flávio de Aquino para a revista *Manchete*, condenava nossa arquitetura pelo apego excessivo e ostensivo ao inútil, ao simplesmente decorativo, à forma pela forma, e quanto à Pampulha, era evidente que um projeto elaborado basicamente em torno de curvas caprichosas e gratuitas tinha o seu sentido arquitetural inteiramente voltado para si mesmo — um verdadeiro disparate como de resto aparece aos olhos estrangeiros tudo o que é “moderno” no Brasil; abria no entanto uma exceção elogiosa (como aliás o fará também Mário Pedrosa) para Pedregulho, tão inexplicável como toda exceção que confirma a regra.³⁷ Mas se esta era também, sem dúvida alguma, a defasagem apontada tantas vezes pelo Crítico brasileiro — para este era possível, apesar de tudo, adivinhar aí expectativas promissoras: uma arquitetura cujo programa depende da convergência entre arte e técnica, subordinando seu futuro à organização racional de toda a sociedade, só pode estar em atraso (ou muito à frente) da situação atual do Brasil. O que só faz aumentar o desconforto de um arquiteto tão clarividente como Lúcio Costa, em meio, por exemplo, “à lamentável defasagem entre o que é concebido e o que é possível e realizável”. Veja-se o confinamento que atrofia (ou hipertrofia) antes de tudo estes monumentos ao “moderno” enquanto tal, que são os edifícios públi-

37. Cf. “Max Bill censura os arquitetos brasileiros”, in *Arte em Revista*, n. 4, SP, ed. Kairós/CEAC, 1980, p. 49-50. Cf. também a conferência proferida na mesma ocasião na FAU USP, publicada em *Habitat* n. 14, jan-fev. 1954.

cos, quase sempre palacianos, perdidos na imensidão subdesenvolvida do país, e que paira como uma ameaça sobre o “novo caminho” inaugurado pelo conjunto habitacional de Pedregulho, uma ilha de consciência arquitetônica rodeada de “favelas, barracos e pela eferescência da miséria e de um urbanismo caótico”.³⁸



Affonso Eduardo Reidy, *Conjunto Pedregulho*, Rio de Janeiro, 1950-52

Mas essas ambiguidades parecem mesmo incontornáveis: de onde surgiriam as bases sociais e produtivas sobre as quais assentar de vez, sem incongruências a racionalidade democrática da Nova Construção? Niemeyer, justamente o criador da Pampulha

38. “Arquitetura Moderna no Brasil”; MPEB, pp. 260-261.

e expoente máximo da nossa Arquitetura Moderna, é a expressão mais acabada dessa contradição de nas-
cença que ele ora tenta enfrentar, ora procura sim-
plesmente contornar — o que faz também com que
as avaliações por Mário Pedrosa de sua obra oscilem,
embora nem sempre na mesma direção. Assim, se
em 1953 censurava os jogos de superfície de nossos
arquitetos, “em detrimento de um pensamento es-
pacial mais articulado e mais profundo”, ressaltava
Niemeyer por realizar as experiências mais bem su-
cedidas nessa área, para entretanto logo relativizar
o elogio: “frequentemente dir-se-ia que ele esquece a
importância do programa em função da liberdade do
partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma
grande curva no perfil espetacular do conjunto” (afi-
nal, acabara de citar a Pampulha como exemplo de
fausto, capricho e gratuidade experimental). Mas, na
última hora, um recurso inesperado, quase a título de
absolvição: “esta tendência corresponde talvez a uma
constante cultural, se não for racial”³⁹ — clichê que
no fundo expressa o quanto Mário Pedrosa se sentia
dividido, não só em relação às características que as-
sumia entre nós o programa funcional moderno, mas
também quanto aos recursos teóricos que dessem
conta dos descompassos registrados, oscilando entre
uma interpretação materialista da nossa história e o
viés culturalista de boa parte de nossos historiadores
e críticos, reforçado pela tese de Worringer (sem
dúvida nenhuma um teórico importante para as suas
elucubrações sobre a arte abstrata).

39. *Ibid.*, p.262.

Para se entender essa ambivalência talvez seja necessário recorrer também — é o nosso passo seguinte — à maneira pela qual nosso Autor enfrenta o problema das relações entre Arquitetura e Crítica de Arte, onde parece acreditar que a correta apreciação estética teria sido sufocada pela “dieta funcionalista”, mandada “às favas” pelos arquitetos brasileiros, “homens dos trópicos meridionais banhados pelas águas macias do Atlântico Sul”. Um desaforo que viria justamente de uma espécie de Macunaíma da arquitetura (*playboy*, “dileitante”, “cético”): “Desde então o nosso terrível, o nosso grande Oscar Niemeyer desembestou. Graças a Deus”.⁴⁰ Dois anos antes, em 1955, Niemeyer, fazendo também ele um balanço da nossa Arquitetura Moderna — “O problema social na Arquitetura” —, ao mesmo tempo que mostrava uma consciência aguda da “falta de conteúdo humano” da mesma, interpretava-a como imposição de um meio acanhado e brutalmente desigual. Portanto, a invenção plástica da nossa arquitetura “discriminatória e superficial, em que somente o aspecto plástico subsiste” exprimia fielmente uma injustiça de classe — uma espécie de fatalismo que acaba quase por um convite a conviver bem com a contradição enquanto dias melhores não vêm. A crítica cede lugar à justificativa. Ao invés de renunciar ao formalismo, que de resto nos rendia sucesso, cultivá-lo, pois de qualquer modo uma “arquitetura social”, ou soluções “rígidas e frias”, à europeia, não encontrariam lugar em nosso ambiente.⁴¹

40. “Arquitetura e crítica de Arte I”, JB, 22.02.57. Rep. em MPEB, pp. 269-271; p. 270.

41. O. Niemeyer, “O problema social na arquitetura”, AD *Arquitetura e Decoração* n. 13, SP, set./out. 1955. Rep. em *Arte em Revista* n. 4, pp. 53-55.

Mário Pedrosa não chega a resolver com tanta desenvoltura esse dilema, por isso mesmo, tomando ao pé da letra o “Depoimento” de Niemeyer (espécie de autocrítica, publicada na Revista *Módulo*, em fevereiro de 1958), congratulou-se com a promessa do arquiteto de buscar o equilíbrio entre forma plástica, problemas funcionais e estrutura. Acreditava que “a experiência serviu para fazer desabrochar nele a consciência social, imprescindível a qualquer intelectual e artista de nossa época, mormente arquiteto”.⁴² Mas não podia prever a recaída no ano seguinte: a profissão de fé na arquitetura como uma das belas artes com “liberdade plástica quase ilimitada”, onde Niemeyer, ao defender as formas adotadas em Brasília, declararia ter em vista, através da surpresa e da emoção por elas provocadas, o alheamento do visitante dos problemas difíceis da vida (sic!).⁴³

Brasília era evidentemente para Mário Pedrosa algo bem mais complexo do que esta forma de consolo, contudo ele próprio volta a endossar parcialmente a posição do arquiteto, defendendo, contra os que se scandalizaram com este libelo formalista — “Forma e Função na Arquitetura” —, um ponto de vista estético centrado nos efeitos visuais das formas arquitetônicas, como se fosse “uma arte abstrata”.⁴⁴ Tema que retoma no ano seguinte, quando opõe uma ar-

42. M. Pedrosa, “O Depoimento de Oscar Niemeyer I”, JB, 27.08.58. Rep. em MPEB, p. 289-295; p. 290. Cf. Niemeyer, “Depoimento”, *Módulo* n.9, 1958. Rep. em Alberto Xavier, *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*, coed. ABEA/FVA/PINI, SP, 1987, pp. 221-224.

43. O. Niemeyer, “Forma e função na arquitetura”, *Módulo* n. 21, 1959. Rep. em *Arte em Revista*, n. 4, pp. 57-60; p. 60.

44. M. Pedrosa, “Niemeyer e crítica de arte”, JB, 2.12.59. Rep. em MPEB, pp. 383-385.

quietura que se reduz aos “elementos arquitetônicos essenciais”, como queria Niemeyer — “pura arte não-representacional” — àquela que busca uma perfeita compreensão funcional do programa. Mas aí, deixando o leitor perplexo com tantas idas e vindas, para não optar por nenhuma — quanto a saber qual das duas arquiteturas teria “barra sobre o futuro”, o Crítico sugere ter dúvidas.⁴⁵ Como se sabe, Brasília seria o teste. Salvo engano, deixando a interrogação parada no ar, nessa data, Mário Pedrosa, a bem dizer, deixou de falar de arquitetura (ao mesmo tempo que sua atenção se deslocava da arte abstrata para as neovanguardas). Os ventos que começavam a soprar nesse início da década de 60 obrigavam mais uma vez nosso Autor, como aliás todo intelectual mais atento aos movimentos da história, a rever também sua rota.

Tropeços à parte, vejamos melhor em que termos devolvia à obra arquitetônica a dimensão estética, sem entretanto perder de vista que a prova dos nove nesta questão, com maior ou menor complacência, lhe era fornecida por um gritante caso brasileiro, pelas razões que se viram (e num certo momento expostas pelo próprio Niemeyer), de dominância estético-formal no Movimento Moderno.

45. Id., “Das arquiteturas e de suas críticas”, CM, 30.07.60. Rep. em MPEB, pp. 403-408. A expressão utilizada por M. Pedrosa vem do francês “avoir barre sur quelqu’un” (estar em posição de vantagem sobre alguém).



Vista aérea do Eixo Norte-Sul e Superquadras de Brasília, década de 1960.

ARQUITETURA, DIMENSÃO ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE

Naqueles anos de 50 em que mais intensamente se dedicou aos problemas da arquitetura, Mário Pedrosa dava a impressão de estar dividido diante das várias posições em torno da função social da Nova Construção. Sempre alinhando sem concessões com a autonomia da arte, a marca por excelência da sua condição moderna, e, em particular, defensor intransigente da abstração, em matéria de arquitetura Mário Pedrosa ora censurava a despreocupação social das obras, ora realçava e se interessava apenas pela sua dimensão estética. Incoerência? Falso dilema?

Antes de mais nada, voltemos aos artigos que consagrou ao assunto, mais exatamente à questão mais ampla — e ainda hoje pendente no Brasil — da crítica da arquitetura. Em resumo, quando Mário Pedrosa abordou os dilemas daquele gênero ainda incerto de si

mesmo, o panorama era mais ou menos o seguinte: era gritante o contraste entre o renome da moderna arquitetura brasileira, ao qual, bem ou mal, correspondia uma real consistência, e a timidez, quando existia, da atividade crítica que deveria, em princípio, comentar-lhe o desenvolvimento. Costumava-se explicar tal inibição, lembrando que da parte dos arquitetos havia o constrangimento natural em fazer reparos a projetos de colegas, além do mais era hora de cerrar fileiras em torno do Movimento Moderno, o que favorecia apenas apreciações estritamente técnicas ou então manifestos doutrinários; enquanto da parte da crítica de arte propriamente dita, exercida, via de regra, por autodidatas que foram se formando por força da obrigação do rodapé na imprensa periódica, de apresentação de catálogos, nas conferências ou cursos efêmeros de história da arte, era compreensível que recuassem diante da matéria que exigia conhecimentos técnicos especializados.⁴⁶ Mas nem sempre os arquitetos julgavam que apenas arquitetos poderiam falar de arquitetura — dogma que, se tomado ao pé da letra, tornaria na prática impossível a crítica de arquitetura que tanto reclamavam. Houve mesmo dentro da corporação, quando o isolamento ainda era grande, quem se amparasse em resoluções dos primeiros CIAM, para convocar o crítico de arte para a tarefa de explicar ao público o sentido da arquitetura

46. Cf. o balanço feito por Sylvio de Vasconcellos a propósito justamente do texto de Mário Pedrosa sobre “Arquitetura e Crítica de Arte I”, op. cit.: “Crítica de Arte e Arquitetura”, *O Estado de S. Paulo*, 29.06.57, rep. em Alberto Xavier, op. cit., p. 284-287. Cf. também a comunicação de Ferreira Gullar ao II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte em SP, 1961, pub. em *Cultura posta em questão*, RJ: Civilização Brasileira, 1963. A propósito desse panorama volto a citar o capítulo de Aracy Amaral, “A polêmica sobre a função social da arquitetura”, op. cit., pp. 275-308.

nova, sem o que, alegava-se, ela continuaria paradoxalmente à margem de um sistema das artes, do qual em princípio deveria ser o centro.⁴⁷

Em suma, passados vinte anos, a situação não era muito diversa de quando, por iniciativa de Lúcio Costa, a arquitetura participara do Salão Nacional de Belas Artes em 1931, nem um passo importante a mais fora dado; numa palavra, o simples fato de relançar periodicamente a questão de suas relações com a crítica de arte, ora para polemizar, ora para pedir atenção, atestava que, malgrado sua posição estratégica na esfera da produção, a arquitetura ainda não fora incorporada como força viva na evolução da cultura nacional. Apesar das inúmeras revistas especializadas durante a década de 50,⁴⁸ o círculo restrito dos arquitetos não era rompido, quem opinasse sobre ela seria, quando muito, ouvido pelos pares, mas não parecia estar interferindo no rumo da vida ideológica do país. Esse o panorama antes de Brasília.

Sem esconder sua condição de crítico de arte, Mário Pedrosa, numa série de artigos no *Jornal do Brasil*, em 1957, reabre a discussão, mostrando o quanto a entrada em cena da Arquitetura Moderna veio baralhar os critérios da crítica. Até então a arquitetura era sobretudo assunto de historiador da arte, cujos juízos, facilitados pela aceitação de valores historicamente consagrados, eram mais uma questão de sensibilidade e erudição: nos

47. Cf. Eduardo Corona, “Da necessidade de crítica sobre arquitetura”, *Habitat* n. 5, 1951. Rep. em Alberto Xavier, op. cit., pp. 281-284.

48. No Rio de Janeiro: *Acrópole* (desde 1936), *Brasil, Arquitetura Contemporânea* (1953-58), *AD* (1953-57), *Módulo* (desde 1955), além das revistas do IAB e do SPHAM. Em São Paulo, *Habitat*. Em Belo Horizonte, *Arquitetura e Engenharia* (desde 1947).

velhos tempos dos grandes historicistas, uma unidade arquitetônica, um estilo de época, eram analisados e interpretados em função das técnicas construtivas dos períodos, das representações mentais geradas na sociedade que os viu nascer etc.; numa palavra, havia um pouco de tudo, mas não havia crítica.⁴⁹ Com o advento da revolução arquitetônica, as coisas mudaram inteiramente também para o lado da crítica, porém em dois tempos. Segundo nosso Autor, não compreenderíamos, na sua justa dimensão, a ênfase estética característica da crítica atual sem referi-la à abstinência, forçada pelas circunstâncias, da etapa anterior. O itinerário que apresenta a seguir, além de verossímil em si mesmo, teria, a seu ver, a caução da própria evolução astuciosa de Le Corbusier. No princípio, a arquitetura precisava combater em duas frentes a mesma batalha do gosto e da mentalidade — esta última, paradoxalmente, precisando ser convencida da própria modernidade —, uma verdadeira erradicação da inclinação natural para a sublimação estética da parte de profissionais e público, educados na escola do ecletismo burguês do século passado. Contra o arremedo sem compostura dos estilos históricos — como dizia Lúcio Costa —, servir o remédio amargo, único antídoto contra a praga do ornamentismo (prática criminosa segundo Loos, como se sabe), do “abandono radical de toda preocupação plástica”. Por outro lado, para vender à burguesia a nova “máquina de morar”, convinha dar um passo a mais no caminho da total desestetização, apresentando-a numa embalagem esteticamente neutra ou francamente antilírica, ou seja, convinha proteger o novo padrão de construir, e assim firmá-lo de vez

49. Cf. “Arquitetura, obra de arte”, JB, 23.02.57.

no mercado, com uma “couraça de ideias ‘sérias’, ‘burguesas’, isto é, prosaicas e objetivas, práticas, técnicas, sociais, científicas”. Cinismo? Pelo contrário, o entusiasmo de Mário Pedrosa com o retorno do estético talvez o impedisse de ver que não era acessória a prosa burguesa da nova linguagem arquitetônica, mesmo quando contrariava o gosto dominante que tratava então de atualizar, convertendo-o à sua própria verdade; e mais, que ela se prolongava no tino empresarial e “moderno” do profissional Corbusier, no qual reconhecia apenas a *ruse de guerre* de um artista em campanha. Seja como for, o próprio Corbusier e seus discípulos brasileiros passaram adiante esta versão, que aliás estava longe de ser falsa, encampada por Mário Pedrosa nos seus artigos em defesa da crítica de arquitetura como crítica de arte: enquanto não triunfavam os novos cânones construtivos e persistisse o perigo de uma recaída nas divagações estilísticas do passado recente, Corbusier (em linhas gerais creio que nosso Autor devia englobar também os demais pioneiros e mestres do Movimento Moderno na mesma estratégia) não ousara ultrapassar os limites austeros das “cogitações técnicas funcionais”; uma vez superada aquela fase provisória de profilaxia, poderia a nova construção entregar-se afinal à “emoção artística e lidar diretamente com problemas de pura estética da arquitetura-arte”. Caberia à crítica acompanhar esta manobra, isto é, quebrar o jejum a que a condenara aquele período de ascetismo deliberado, do qual nos ficara uma “crítica de arquitetura inibida, complexada, com um medo dos diabos de escapular, de entregar-se, enternecida ou apaixonada, vigorosa ou complacente, à sua tarefa específica, que é a apreciação estética”. Mário Pedrosa completava, lembrando que, já fazia algum tempo, o melhor

da crítica moderna aprendera essa lição: abordar o fenómeno arquitetura moderna (está claro, pois é a única que existe), como se aborda a pintura, a escultura ou a música, evitando entretanto os exageros sistemáticos de um Bruno Zevi, “que ergueu como uma espécie de absoluto a bandeira do anti-funcional”.⁵⁰

Pode-se presumir que, no espírito do nosso Autor, o que tornou possível essa nova etapa da arquitetura e da crítica foi o cumprimento da primeira, de tal modo que não se poderia encarar, como obra de arte, um edifício que faltasse com os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva. Digamos mais exatamente que Mário Pedrosa tentava ajustar o ideal de síntese, na origem da grande Arquitetura Moderna, ao programa de uma crítica analítica que lhe vinha de sua vasta leitura e experiência no domínio clássico da história da arte. Lembra-se então, num dos artigos da série que publicou em 1957, no *Jornal do Brasil*, que nos mestres do passado, em meio àquelas grandiosas elocubrações historicistas, encontravam-se muitas vezes “páginas de profunda penetração crítica, em que a arquitetura era efetivamente elevada à categoria de uma arte tão desinteressada quanto a escultura ou a pintura”.⁵¹ Mas isso só era possível — segunda observação — quando punham de lado, por um momento, a interpretação global de uma forma arquitetônica como expressão do espírito objetivo de uma época, e se entregavam, de caso pensado ou não, pouco importa, a análises que isolavam as diferentes ordens até então confundidas numa entidade máxima, distinguin-

50. Cf. M. Pedrosa, “Arquitetura, obra de arte”, JB, 23.02.57.

51. “Arquitetura e Crítica de Arte I”; MPEB, p. 271.

do o especificamente estético, do técnico, do social, do psicológico etc.

A fórmula metodológica que adotará para superar o pragmatismo dos funcionalistas e temperar a rigidez dos puristas, ele a achou numa obra famosa, “algo envelhecida, porém clássica” de Geoffrey Scott (discípulo dileto de Berenson) — *The Architecture of Humanism* — de 1914. Segundo Scott, na apreciação da arquitetura é preciso saber distinguir o que concerne à acomodação aos fins, o que se prende aos méritos estruturais e o que deriva de um impulso estético, impulso diferente de todos os outros que a arquitetura pode simultaneamente satisfazer — uma crítica só é precisa e eficiente na medida em que visar, separadamente, cada um destes aspectos.⁵² Sem dúvida uma dissociação artificial daqueles três princípios já enunciados por Vitruvius — *firmitas, utilitas, venustas*—, mais um expediente analítico, uma espécie de disciplina para orientar o pensamento num gênero ainda confuso. — De qualquer forma nem o nosso Crítico ignora, nem os seus autores de referência, que em arquitetura a aspiração desinteressada à beleza e o prazer que daí se segue dependem de uma esfera utilitária de objetivos práticos e soluções mecânicas, cuja satisfação não se pode dispensar. Além do mais é sério o risco, nesse rumo, da divagação estético-filosófica, “geralmente estéril e vazia” — embora Mário Pedrosa preferisse corrê-lo para fugir dos “pormenores irrelevantes” e das “implicações sociais intermináveis”. No fundo procurava apenas apoios para fugir do dilema: funcionalismo ou então a desgraça do esteticismo, do formalismo etc. — Mas como era obrigado a conceder

52. “Arquitetura e Crítica de Arte I”; MPEB, p. 271.

que não haveria percepção estética plenamente realizada em arquitetura, caso a sua destinação prática não estivesse igualmente assegurada, ficávamos na mesma, de volta à antinomia, ou redundância, do juízo estético, desinteressado por definição, sobre uma obra interessada também por definição: a experiência estética do objeto arquitetônico não teria lugar caso ele não satisfizesse as condições que justamente fazem dele uma forma arquitetônica, sobre a qual entretanto recaía o juízo de gosto, sem que nele pesasse a consideração das finalidades cumpridas, uma finalidade sem fim em suma, mas cuja beleza pressupunha seu desempenho técnico e funcional...⁵³

No calor da polêmica, contudo, chega a avançar o sinal. Inspirado ainda em Scott, formula seu axioma predileto, sobre o qual baseará a causa da crítica de arquitetura: nem mais nem menos, como no caso da escultura e da pintura, “arquitetura, simples e imediatamente percebida”. — Esse o ponto de vista que deveria nortear a atitude do crítico de arte, diante de um edifício de qualidade. Como lhe fizessem ver — mais precisamente Sylvio de Vasconcellos⁵⁴ — que tal atitude implicava um estreitamento do olhar num momento em que se tratava antes de alargar-lhe o horizonte, na medida que restringia a apreciação da construção ao seu exterior transformado assim em cenário (coisa de “bocó, a admirar de fora a fachada dos palácios e das casas” — nas palavras do criticado, ao rechaçar a acusação), Mário Pedrosa responde que não desdenha ne-

53. *Ibid.*

54. Cf. Sylvio de Vasconcellos, “Crítica de Arte e Arquitetura”, *op. cit.*

nhuma das três condições prévias à boa edificação, mas insiste que é necessário isolá-las na apreciação crítica. E para barrar de vez a insinuação de que o privilégio da intenção plástica no fundo encorajaria — caso não fosse a mera sublimação deles — maus hábitos do turista boquiaberto diante de fachadas prestigiosas, alega em seu favor que perceber, simples e imediatamente, a arquitetura como tal, deixando-a agir sobre nós como massa, linha, cor, espaço, é uma operação complexa que demanda educação estética na acepção mais enfática da expressão: tanto no sentido de impulso formal cultivado (impulso que libera, por se ater à mera aparência), como no sentido de uma reconversão das expectativas utilitárias do cidadão comum, concentrado no uso do instrumento. A percepção educada o retiraria justamente desse circuito prático, mais ou menos como se passa, segundo outros autores, da prosa à poesia.

Aprender a ver arquitetura? Sem dúvida, mas uma arquitetura muito especial: a posição do crítico não é apenas a de um olhar educado, mas a de quem, para julgar, procura situar-se na posição de um arquiteto que projetou, tendo em vista o efeito *visual* da obra sobre o espectador. Portanto, mais do que um artifício de método, é uma certa concepção de arquitetura que está em jogo. Ao mesmo tempo, devolve-a à esfera privada do recolhimento estético de quem se entrega à percepção depurada por uma espécie de contaminação espiritual máxima, em que a obra afinal é mantida à distância, exatamente aquilo que não faz o público real a quem ela se destina. Nosso Autor poderia objetar que se trata, antes de mais nada, de manter a arquitetura dentro do horizonte moderno da autonomia da arte: não-figu-

rativa, a nova arquitetura alinharia, sem distinções de material, elemento ou suportes, com uma pintura de Mondrian, um mobile de Calder ou uma escultura de Moore. Basta entretanto relembrar tais laços de família para reencontrarmos, na outra ponta do desenvolvimento estético específico da arte abstrata, o projeto construtivo “funcional” de uma configuração arquitetônica total da vida moderna no seu conjunto. A ênfase do Crítico continuava a recair no entendimento da lógica interna que comanda a passagem da arquitetura maximamente funcional à abstração, porém *por força desta mesma lógica* é obrigado a analisar igualmente as motivações funcionais do espaço arquitetônico que aliás o especificam: as correspondências entre planta e estrutura, espaço maleável interno e fachada, interior e exterior e assim por diante.

Embora de preferência pela trilha estética da abstração, transitando sem cessar entre os dois polos que em princípio a Nova Construção finalmente unificaria, Mário Pedrosa, tudo bem pesado, foi antes de mais nada um moderno, no sentido mais rigoroso do termo, inclusive por acompanhar em todas as suas consequências as aporias da Arquitetura Nova, sobretudo as que se seguem do assim chamado viés estético do funcionalismo. Noutras palavras, reconhecendo, como lembramos desde o início, o ideal construtivo da Abstração encarnado no Movimento Moderno, Mário Pedrosa não poderia ter deixado de embarcar na ideologia modernista da racionalidade arquitetônica. Não é que não tenha percebido e registrado impasses, insuficiências e compromissos na realização dos preceitos funcionalistas. Mesmo assim, sendo aliás recorrentes os diagnósticos de esgotamento da Arquitetura Moderna desde

que ela se firmou, contrapondo-se a eles, nunca deixou de reafirmar, como sempre o fizeram os teóricos da modernidade (pois a praga dos desvios patológicos parece acompanhá-la desde o seu nascedouro), sua confiança num projeto quando muito traído por incompreensão ou coisa parecida. Vendo Brasília ser construída, como deixar de apostar na força de emancipação germinando tanto na própria evolução dos materiais arquitetônicos, quanto na forma urbana ordenada pela visão sinóptica do Plano? Como, em meio àquela atmosfera francamente favorável à utopia, dar conta das injunções externas presentes no enrijecimento doutrinário do princípio construtivo integral (da Abstração à Arquitetura Nova)? Onde a chance, naquelas circunstâncias, de reconhecer no mesmo gesto de se desembaraçar, pela abstração, do processo real imediato, a capitulação ante as injunções ditadas pela reprodução do sistema? Facilmente esquecia-se o quanto, ao dar livremente satisfação às suas exigências internas — incorporando ciência e técnica enquanto força produtiva —, a construção aparentemente autônoma reproduzia a lógica dominante a que tudo o mais se subordinava.

Não há dúvida de que a crítica de Mário Pedrosa ainda é tributária da fase de implantação da Arquitetura Moderna no Brasil (como de certa maneira não deixou de insinuar Sylvio de Vasconcellos no artigo citado páginas atrás). A predominância ou mesmo o exclusivismo do aspecto plástico, no qual, como vimos, o Movimento Moderno baseou sua causa entre nós, acabou determinando a orientação correspondente da crítica. Não surpreende pois que Mário Pedrosa tenha sido em certos momentos taxativo quanto à confirmação bra-

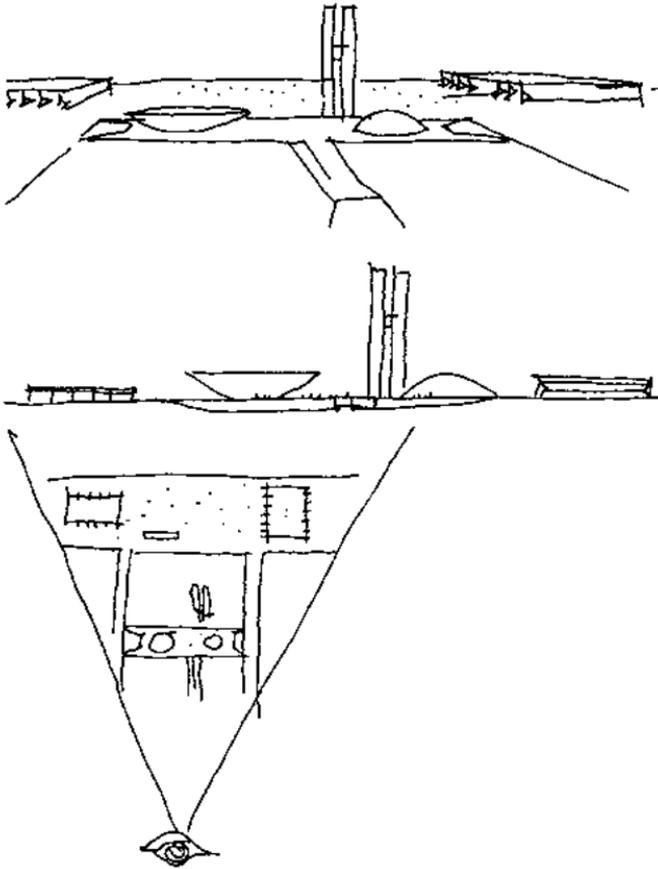
sileira de que a arquitetura moderna é a mais completa manifestação da arte abstrata, o “gênio plástico” de Oscar Niemeyer estava aí para prová-lo. No Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959 — Brasília à vista — apresentava Niemeyer como a melhor ilustração da nova tendência crítica que “resolveu, tão deliberadamente quanto os teóricos defensores do ponto de vista funcional radical no início do século, abordar a arquitetura como um crítico aborda uma obra de arte qualquer”.⁵⁵

Um ano depois, comentando o programa apresentado por Reyner Banham, então principal redator da *Architectural Review*, em suas “considerações funcionais da crítica de arte da arquitetura”, Mário Pedrosa retorna à questão por um outro ângulo.⁵⁶ Em discussão: decidir se cabe ou não ao arquiteto aprovar ou desaprovar programas; se a formulação de programas é ou não uma imposição da sociedade, e se o for, como interpretá-la. Teriam razão os modernos ao sustentar que o programa era em si mesmo gerador da forma arquitetural? Como na obra acabada redescobrir o que o cliente realmente imaginou? E assim por diante. No fundo, uma discussão em torno do verdadeiro alvo de um julgamento de valor na arquitetura. Retruca, contudo, que a perfeita manifestação sensível de uma ideia não faria muita diferença entre um edifício de Saarinen (estudado por Banham) e uma ponte. Não é, portanto, qualquer espécie de arquitetura que reclama a atenção do crítico. É neste momento que as distinções de Banham passam a interessá-lo, pois

55. “Niemeyer e Crítica de Arte”, MPEB, p. 384.

56. “Das arquiteturas e de suas críticas”; MPEB, pp. 403-408.

há duas arquiteturas: uma informal, doméstica, vernacular, que não procede de nenhum programa particular, por assim dizer ritualizada e de baixo teor inventivo; e outra que depende de escolhas pessoais conscientes, discerníveis no processo do desenho, onde cada edifício é projetado como se outros não tivessem existido antes. É evidente que só esta última pede antecipação crítica, que consiste, antes de mais nada, em explicar como e porque o edifício acabou tomando a forma que tomou: dessa descrição emergirá um juízo crítico, centrado na avaliação da consistência interna. No limite, uma espécie de *close reading* de uma obra em que aparência estética e compreensão funcional do programa se fundem como num organismo estruturado por leis próprias. A crítica só faz sentido no âmbito dessa arquitetura de autor. Como esta última predomina na estreita faixa do Brasil Moderno, compreende-se que Mário Pedrosa tenha visto com simpatia as ideias críticas de Banham. Mesmo assim, um pouco austeras demais para quem julgava ter chegado no Brasil o momento de quebrar o jejum funcionalista. Era preciso novamente avançar o sinal e conferir, por assim dizer, uma dimensão superlativa à arquitetura de autor, evidentemente realçada por programas em que predominem os “valores simbólicos expressivos”. Neste particular, Niemeyer parecia-lhe então imbatível. Tudo vinha a calhar: assim como o Crítico encampava o ponto de vista de um observador educado no exercício da percepção formal desinteressada, o Arquiteto ia propondo em suas obras uma espécie de ordenação das formas segundo o efeito visual provocado no espectador, cuja adesão conquistaria pelo jogo abstrato, porém literalmente edificante, dos “elementos arquitetônicos essenciais”.



Oscar Niemeyer, *Desenhos da Praça dos Três Poderes, Brasília*

BRASÍLIA — UTOPIA DE UMA “CIVILIZAÇÃO ESTÉTICA”

Voltemos aos argumentos que levaram Mário Pedrosa à apologia da Nova Capital, mais especialmente os que a situavam numa perspectiva utópica de síntese das artes.

Começemos pelo problema do espaço. Ao defender sua crítica estética, ainda em resposta a Sylvio de Vas-

concellos, Mário Pedrosa encontra as razões da maior abrangência deste ponto de vista na própria experiência moderna do espaço pluridimensional — justamente o que a todo momento estaria obrigando o crítico a extravasar o edifício isolado em direção ao espaço urbano, configuração máxima da vida moderna.

Num artigo de 1953 — “Arquitetura e atualidade”⁵⁷ —, portanto anterior aos outros sobre a crítica de arquitetura, Mário Pedrosa, condenando o tratamento geralmente improvisado dispensado ao espaço, enquadrado como um espartilho dentro de quatro paredes, insistia já na liberação dos espaços internos, propiciada pela abolição das paredes sustentadas, ela mesma facultada pela ampla gama de possibilidades oferecidas pelos novos materiais, valorizados, por seu turno, por uma tecnologia em constante renovação. Enaltecia a planta livre, que permite criar vazios amoldáveis às exigências do uso: “o edifício, como um organismo vivo, vem de dentro para fora, abrindo-se para o exterior com a regularidade, o ritmo e a fantasia de um botão em flor”. Não nos enganemos com as metáforas orgânicas — essa concepção do espaço e da relação interior/exterior inspira-se apenas parcialmente nas reflexões de Bruno Zevi sobre a dinâmica do espaço interno na arquitetura. Não só ela se mantém no interior do racionalismo moderno, como recusa explicitamente as críticas do arquiteto italiano ao Movimento Moderno, cujo suposto descaso pelo espaço interno atribui às suas origens cubistas.

Num artigo de 1960, “Equívocos de uma consciência espacial”,⁵⁸ Mário Pedrosa irá mostrar, em primeiro

57. O Estado de São Paulo, 1.03.53. Rep. em MPEB, p. 265-268.

58. JB, 16.03.60.

lugar, que justamente o cubismo e os movimentos que nele se inspiram abandonam as “limitações táteis do volume ortogônico, ou mesmo fechado, para almejar a multidimensionalidade”. Além disso, o que o cubismo e a arquitetura racional criticada por Zevi tinham em comum, era exatamente a descoberta do plano que, no campo pictórico, redundou no abandono da perspectiva, e, na arquitetura, acarretou a destruição da planta fechada rígida. Portanto, continuava nosso Crítico, o argumento de que o interior estava enquadrado por um volume, em geral uma forma pura estruturada previamente, não tinha cabimento. A virtude do espaço moderno, ao contrário do que supunha Zevi, residiria na sua máxima flexibilidade: “o protagonista desses espaços são planos que se cortam, movidos por uma dinâmica própria”. Sua alma, como no cubismo e no neoplasticismo, não é a “estática do volume fechado, mas o fogo de uma dialética de contrários, ou a procura de um máximo de tensões num mínimo de proponentes”. E mais, o que na verdade teria ocorrido foi a ruptura dos limites e a conseqüente tentativa de captar no interior, os espaços externos, de estabelecer uma relação direta com eles — esta, a tensão básica, vinculando interior e exterior, sobre o qual repousa a força e o interesse da espacialidade moderna. Em princípio, uma atitude de “relatividade espacial generalizada”, mas igualmente de totalização do espaço arquitetônico, ultrapassando os limites do edifício para abarcar toda a cidade, o lugar por excelência da síntese.⁵⁹ Acrescentemos, de nossa parte, que Bruno Zevi tinha em mente o espaço dito

59. *Ibid.*

orgânico da arquitetura residencial de Wright, numa palavra, o interior burguês que o Movimento Moderno, não por acaso, tentará por assim dizer devassar, dissolvendo-lhe os limites num todo complexo, a cidade moderna. Malgrado o crescente descrédito com que era vista a racionalidade de um espaço assim concebido, Mário Pedrosa persiste em sua profissão de fé modernista, chegando a sustentar, contra a opinião desfavorável que se espalhava cada vez mais, que o espaço moderno ainda não se esgotara.⁶⁰ Afinal Brasília, nessa data em que debate o ponto de vista de Zevi (um aguerrido opositor da Nova Capital), acabara de ser inaugurada, a utopia ainda estava no ar.

Como todo o mundo, Mário Pedrosa sabe muito bem que os assim chamados técnicos em planejamento, mesmo quando acreditam estar trazendo o mundo ideal dos fins para o plano da realidade empírica, trabalham de fato com abstrações tais que suas ordenações espaciais acabam gerando as mais rígidas separações urbanas. Mas o pior é que estas intenções retas convergem, à revelia de seus formuladores, com os desígnios anônimos do Capital, que vai criando em seu desenvolvimento, anárquico ou regulado, segregações até o limite da “dissolução do caráter eminentemente comunitário da cidade”. Observo desde já, que Mário Pedrosa também sabia, como todo mundo, que a cidade moderna é o resumo edificado de uma sociedade de classes e que, portanto, não cabia mais — salvo vontade de maquiagem ideológica — falar a seu propósito em comunidade, justamente um traço das sociedades tradicionais que a urbanização viria apagar. Assim sendo, quando reunidas

60. *Ibid.* Cf. também os textos sobre cidade em MPEB e AM.

num argumento, comunidade e cidade passam então a indicar o lugar ideal e contraditório da utopia moderna. Voltando: ao chamar a atenção para o fenômeno exposto acima, num artigo de 1959, “Crescimento da Cidade” contrapõe àquela tendência perversa a Carta de Atenas, para concluir com a seguinte declaração, no sentido da observação que se acabou de fazer:

“A cidade moderna não se coaduna mais nem com a centralização militar do poder *à la barroca*, nem com o gosto pequeno-burguês do subúrbio, nem com o desenvolvimento ao deus-dará do liberalismo. Ela quer uma estrutura humana através da qual expandir-se e restaurar a coesão social perdida. Sonha por isso em conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada, um desenvolvimento planejado, com o calor humano e o convívio social direto de seus habitantes, como na época da Comunidade. Brasília, última e maior das cidades modernas em construção, tenta ser a realização desse ideal moderno. Conseguirá? Depende isso de muitos fatores, mas também, certamente, da atual geração brasileira”.⁶¹

Não se poderia exprimir com mais clareza a quadratura modernista do círculo: restaurar a coesão social perdida (se é que ela existiu algum dia), através da mais avançada modernização urbana. Lembremos em todo o caso, a seu favor, que não eram poucas nem desimportantes as variantes do pensamento socialista que imaginavam reintegrar, numa nova e superior forma de organização social, o patrimônio cultural destroça-

61. “Crescimento da cidade”, JB,16.09.59. Rep. em MPEB, p. 297-299, p. 299.

do pelo capitalismo. Trocando em miúdos, embora ainda muito genéricos, essa aspiração de se reencontrar a sociabilidade perdida através da reinvenção da ação coletiva atomizada sob o capitalismo: Mário Pedrosa subordinava, na esteira dos modernos mais politizados, o êxito do plano à participação dos habitantes diretamente concernidos. Todos os seus escritos do período vão nessa direção. Lembra-se então, naquela conjuntura de expectativas aceleradas, do que afirmara o historiador e teórico da cidade, Lewis Mumford, acerca das condições em que as utopias se transformam em projetos exequíveis: “nos períodos de rápida cristalização social” — seria o que estávamos atravessando? — “se forma uma *representação* coletiva clara de suas próprias finalidades e aparece a *fé apaixonada* na possibilidade de uma nova atividade e de uma profunda mudança social”.⁶² Reforma, Revolução, Utopia? Crise de hegemonia em que mudam os protagonistas da dominação social que se concentram nas aglomerações urbanas? Ainda que seja qualquer um desses o horizonte remoto de seu raciocínio, Mário Pedrosa simplesmente esperava que, nesses momentos, a “comunidade” a ser instituída (mas já presente) ganhasse força para influir nos grandes remanejamentos sociais em curso. Acompanhando Mumford, como exigia seu assunto naquele instante, refluí sobre as características locais a serem reforçadas pelo planejamento regional, tendo, no entanto, sempre presente o equilíbrio superior a ser alcançado na cidade, nova ou a ser refundida de alto a baixo.⁶³

62. “Planejamento, arte e natureza”, JB, 15.08.59.

63. *Ibid.*

Como se vê, estamos no coração do Movimento Moderno: intenção plástica da função e fundo social da dimensão estética acabaram se reencontrando noutra escala, no interior dessa *construção* maior, coletiva, e por isso mesmo uma *obra de arte total*, a cidade. Estas as coordenadas dentro das quais Mário Pedrosa tentará pensar Brasília, *síntese das artes*, como aliás designará o encontro da AICA de 1959. Como alguns críticos resistissem ao tema proposto, Mário Pedrosa justificava-se lembrando, entre outras coisas, que não vinha ao caso o tema na sua acepção trivial de uma “eventual colaboração entre arquitetos, escultores e pintores”, que evidentemente só faria sentido se entendido num “plano social e cultural de ordem geral”.⁶⁴ Ainda um “pálido começo de cidade”, Brasília reunia não obstante — e nem poderia ser de outro modo, naqueles tempos em que os ideais do Movimento Moderno pareciam finalmente querer se concretizar — todas as condições para vir a ser uma autêntica “obra coletiva”, inclusive como obra de arte. Novamente, o programa moderno no seu fundamento social e moral: “é que Brasília, para ser bem sucedida, traz em si mesma, como parte integrante de seu processo de criação, um ideal ético suprapessoal, um ideal social mesmo, capaz de congrega-

64. “A Cidade Nova, Síntese das Artes”; MPEB, p. 361. Já sete anos antes, no I Congresso Internacional de Artistas, em Veneza, o próprio Corbusier propusera o tema, sugerindo a criação de um canteiro de obras com a presença de arquitetos e artistas plásticos trabalhando em conjunto. A síntese das artes é retomada pela UNESCO, que lança em 1956 um inquérito internacional entre críticos e artistas sobre o assunto. (Veja-se sobre isso o artigo de Mário Baratta, “A arquitetura como plástica e a síntese das artes”, in *Brasil, Arquitetura Contemporânea* n. 7, 1956. Rep. em Alberto Xavier, op. cit., p. 291-296.) Mário Pedrosa, entretanto, ao retomar o tema em 1959 procura dar-lhe uma dimensão mais ampla do que a de simples colaboração entre os artistas, como parecia estarem entendendo os críticos presentes ao Congresso.

todas as forças atuantes da cidade”.⁶⁵ E mais, associado ao fato de que seria uma capital, o caráter artificial de Brasília faria dela

“o exemplo mais completo e oxalá o mais feliz de uma totalidade social, cultural e artística que contém em si mesma, fatalmente, por força de sua própria natureza, todos os requisitos necessários à realização da mais alta aspiração artística do nosso tempo — a integração de todas as artes num só complexo, numa só comunidade, para não dizer numa só sociedade”.⁶⁶

Impossível depositar maior confiança na força propulsora da cidade moderna, tal como a entendiam os CIAM, está claro.

Como todos, Mário Pedrosa não duvidava de que o homem moderno, vitimado pela mais completa alienação e, por isso mesmo, no limiar da redenção social, aspirasse mais do que nunca à síntese que afinal recolheria os cacos da experiência moderna. Esta síntese que a Nova Construção carregava consigo, aparecia então como a única e última maneira de “dar de novo às artes um papel social e cultural de primeiro plano na obra de reconstrução geral por que vai entrar o mundo”.⁶⁷ Como também havia chegado para nós a “hora do planejamento”, Mário Pedrosa arrumará um jeito de nos encaixar nesta marcha da utopia traçada pelo Movimento Moderno. Voltamos a encontrar aqui o amál-

65. *Ibid.*

66. “Síntese das Artes em Brasília”, JB, l.05.58.

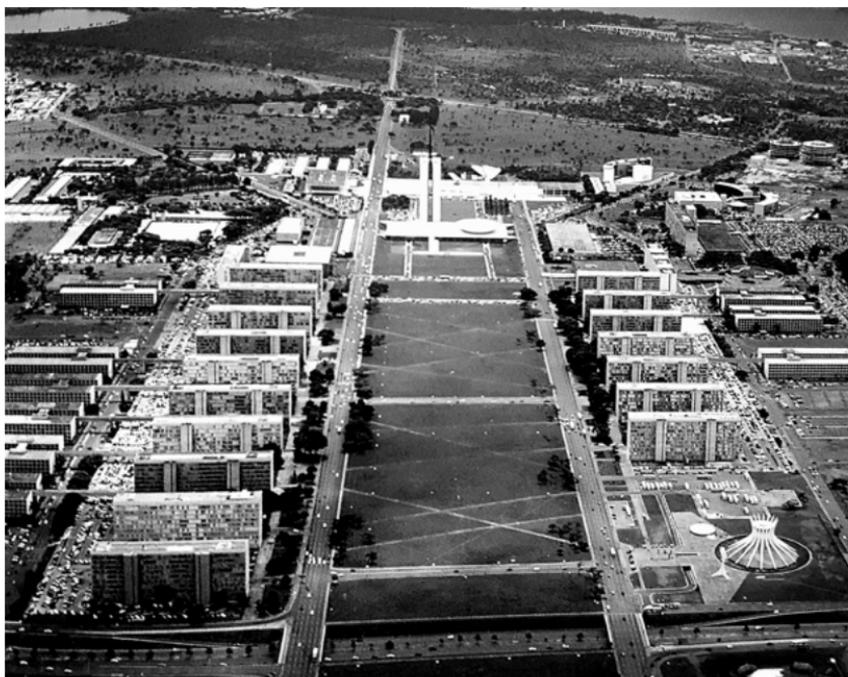
67. *Ibid.*

gama modernista que nos prometia o mundo: sabemos que os modernos, enganados também a respeito de si mesmos, enquanto de fato tratavam de redesenhar o espaço burguês na sua totalidade, sonhavam com um futuro em que a obra de arte se espalharia finalmente na realidade visível e tangível de nosso ambiente. Quanto a nós, Mário Pedrosa — juntando novamente Trotsky e Oswald de Andrade — antevia ao término de nossa marcha pioneira através de um território sem passado, da qual Brasília seria a meta, algo como uma restauração da Polis e da Comuna, graças ao domínio técnico da natureza sem o tributo devido à alienação mercantil, uma vez que o “liberalismo do *laissez-faire* nunca foi, para este país, um fim em si (como foi o caso para os Estados Unidos); chegando atrasado em nosso país, ele aparece, agora e cada vez mais, como uma exceção, necessária talvez, mas em todo o caso, transitória”.⁶⁸ Quem não gostaria de acreditar?

Na mesma linha de raciocínio, Mário Pedrosa, embora não ignorasse os riscos de um tal empreendimento (sendo o Brasil o que de fato é), imaginava ter soado para nós a “hora plástica” da construção, a hora da “civilização estética”. Nesta hora, também de “rápida cristalização social”, volta-se a pensar na antiga função da arte na polis grega, uma fantasia recorrente na história da cultura moderna, renovada mais recentemente, para dar a referência mais próxima do nosso Crítico, pela utopia neoplástica, em cujo centro encontramos a Cidade. Fora dela não faz sentido falar-se em “civilização estética” — nas palavras do Autor: “se se colocar este problema sob o título de cidade nova, na realida-

68. “Brasília, Cidade Nova”; MPEB, p. 347; AM, 412-413.

de isso será deslocá-lo para o inscrever nas atividades sociais, culturais e científicas de nossa época”. Com a “hora plástica” soaria também a hora da comunidade (ou da Comuna, se preferirmos): Brasília, cidade nova, seria uma comunidade superlativa, ao quadrado, “comunidade de comunidades” (pois a cidade como uma comunidade isolada não passaria de uma abstração, afirma Mário Pedrosa, citando Martin Buber).⁶⁹



Nelson Kon, Vista aérea do eixo monumental, Brasília

Há momentos todavia naqueles escritos de uma época quase visionária — guardadas todas as proporções, muito parecida com o clima alemão em que a Bauhaus parecia um prelúdio da Revolução próxima

69. “A Cidade Nova, Síntese das Artes”; in MPEB, p. 363.

—, em que Brasília, além de figuração exemplar, é quase um pretexto para se discutir, e entronizar, o papel da arte na reconstrução do mundo, que de qualquer modo já estava em andamento. No limiar dos anos 60, quem duvidaria? Conforme avançava a década, recrudescia em nosso Crítico a confiança de que estava a caminho a nova educação estética da humanidade. (Aliás seria bom lembrar que na mesma época, e isso a bem dizer estava no ar neossurrealista do tempo, Marcuse ressuscitava a utopia estética de Schiller, ela mesma ora um sucedâneo, ora a antecâmara da Revolução Social.) Assim, em 1967, intitula significativamente um artigo “A espera da hora plástica”, no qual, lembrando temas do Congresso de 1959, volta a sonhar com a função quase demiúrgica da arte, disciplinando a ciência e a expansão tecnológica do mundo graças ao “espírito de síntese” que lhe atribuirá o Movimento Moderno em seu núcleo constitutivo. Gostava então de evocar nestas ocasiões uma fórmula de Martin Buber, “o encontro da imagem e do destino na hora plástica”, uma expressão que julgava obscura, mas que, a seu ver, traduzia de forma intuitiva a impressão partilhada por todos, de que vivíamos à espera desta hora.⁷⁰ Durante algum tempo deixa-se embalar pela miragem mcluhaniana de uma aldeia global eletrônica, arrematando o movimento deflagrado pela Bauhaus. Mas na raiz do tropeço, aliás muito breve, persiste a ideia moderna por excelência: a síntese coletiva das artes cuja realização a arquitetura nova trazia desenhada em seu projeto totalizador.⁷¹

70. Cf. *Ibid.* Retomado em “A espera da Hora Plástica”, GAM n. 5, 1967 e “Do purismo da Bauhaus à Aldeia Global”, CM, 28.06.67. Rep. em MHAC, p. 169-173.

71. Cf. “Do purismo da Bauhaus à Aldeia Global”, *op. cit.*

Obra de arte total, Brasília, na simplicidade e globalidade de sua concepção, teria atingido, “sem ênfase, o *monumental*”⁷² — outra dimensão importante da Nova Capital. O eixo monumental teria retomado não apenas o modelo da cidade barroca, indicando como esta a presença do poder central, através de avenidas largas e imponentes, situando-o igualmente numa praça de raízes barrocas, mas também, em seu traçado de leste a oeste, estaria a apontar para o infinito — é o horizonte que lhe dá o ponto de fuga. A imagem a que recorre o Crítico, tendo ainda em mente o oásis em meio ao deserto, é a de um rio a irrigar a cidade a partir de uma nascente em que se encontraria a sede do poder.⁷³ De novo, o anacronismo ostensivo e deliberado faz da cidade-capital tanto o símbolo do poder instituído — ou usurpado — quanto o de uma aventura prestes a ser iniciada: a hora plástica e política do Plano pela qual todos esperavam. É possível que tenha se lembrado de Giedeon,⁷⁴ na sua

72. “O eixo monumental”, JB, 2.09.59. Não esqueçamos que um dos argumentos da crítica ao projeto vencedor, em 1957, era a sua monumentalidade. Veja-se matéria do jornalista Jayme Maurício no CM, 24.03.57, entrevistando os irmãos M.M.M. Roberto, apoiado no depoimento de Sir William Holford, bem como a resposta de Lúcio Costa três dias depois, nos seguintes termos: “Quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo por que na Democracia a cidade deva ser necessariamente despojada de grandeza. Da grandeza ostensiva e enfática, sim; mas não daquela que decorre naturalmente de um traçado simples e funcional, concebido com elevada intenção. Mormente tratando-se, como no caso em apreço, de uma capital, cidade ímpar por mais socializado que seja o país”. Rep. em *Sobre Arquitetura* op. cit., p. 279-281. É sem dúvida essa monumentalidade não enfática a que se referia Mário Pedrosa.

73. M. Pedrosa, “O eixo monumental”, op.cit. Imagem a contrabalançar a consciência do real significado da cidade barroca: “as largas avenidas rasgadas em linha reta, em torno de monumentos e de edifícios centrais, visavam a mostrar aos papalvos das ruas o poder absolutista que se estendia até os horizontes e se erguia ao alto para coroar-se em cúpula.”

74. Cf. Giedion, “Reflexions sur une nouvelle monumentalité” (1956), in *Architecture et vie collective*, Paris, Gonthier, 1980.

crença muito firme de que a vida comunitária ativa deve expressar-se através de monumentos que tragam à lembrança de todos os ideais da coletividade. Muito mais do que a praça dos três poderes, a própria Brasília seria um grande monumento, na exata medida em que também era um centro de vida coletiva, um lugar onde os homens finalmente tomariam consciência de sua existência mutilada. Sendo, como vimos, o remédio para essa atrofia social a restauração pública da dimensão estética, deveríamos encarar aquela utopia em construção justamente uma “obra de arte coletiva”.

BRASÍLIA OU MARACANGALHA?

Nesse meio tempo, os primeiros desencantos com Brasília, associados ao regime militar que passara a sediar, começam a arrefecer o otimismo dos anos anteriores. Lembro a propósito que um dos títulos da série de 1957 — “Reflexões sobre a Nova Capital” —, que comentamos longamente, traduzia já uma desconfiança bem brasileira: “Brasília ou Maracangalha?” Para onde iríamos? E verdade que a Maracangalha da marchinha carnavalesca de Dorival Caymmi também indicava, a seu modo, um oásis, ele sim feito de sombra e água fresca. Mas está claro que Mário Pedrosa pensava na discrepância, frisando a paródia, entre o Brasil do chefe político mineiro JK e a utopia corbusiana de Lúcio Costa.⁷⁵

Como vimos, Mário Pedrosa foi antes de tudo um moderno, nascido aliás num país condenado ao moder-

75. Cf. “Reflexões em torno da Nova Capital”; MPEB, pp. 303-307; AM, pp. 389-394.

no. Cedo ou tarde deveria experimentar a exaustão da Nova Arquitetura e a revelação da falsa modernidade brasileira. Hoje sabemos que Brasília era uma derradeira fuga para a frente de nossos estrangulamentos de nação periférica. Em mais de uma ocasião, entretanto, como assinalamos, o Crítico detectou sinais precursores da revisão ulterior — da especulação imobiliária e a segregação social que traria consigo, à fisionomia urbana ambígua que parecia amoldar-se, de antemão, à autocracia por vir. Mesmo assim, diante das nuvens que se avolumavam sobre Brasília, como já dizia em artigo de 1958, continuava a confiar no *tournant* democrático que a revolução arquitetônica da nova cidade aceleraria, e até no hoje remoto “pacto comunitário” dos arte-sões urbanos, do qual nasceria a personalidade coletiva de Brasília.⁷⁶

Tudo bem somado, Mário Pedrosa não se equivocou nem mais nem menos do que os ideólogos do Movimento Moderno. Como eles, presumiu que a Nova Construção, bem como a utopia estético-política que a norteava, pairavam sem compromisso acima do solo histórico e do modo de produção que lhes abriram as portas do futuro. Não surpreende então que a Brasília de Mário Pedrosa, que foi em grande parte a de Lúcio Costa, embora totalmente incompatível com as circunstâncias políticas e econômicas que lhe presidiram a concepção, tenha afinal se revelado a verdadeira capital de um país que em princípio ela deveria ajudar a subverter.

Ao reclamar o tema da “síntese das artes”, quase uma década depois, a Nova Capital já estava fora de cogitação. Como veio — profecia modernista altisso-

76. “Em torno de Brasília”, JB, 9.04.58.

nante —, o assunto se foi, recalçado ou simplesmente abandonado (posto de lado sem tirar as consequências que cabiam). O fato é que não tratou mais de arquitetura, talvez escaldado com o fiasco galopante de Brasília. Além disso, o utopista Mário Pedrosa haveria de confiar cada vez menos no poder emancipatório da arte. A seu ver, ela deveria doravante passar da vanguarda à “retaguarda” — na expressão dele mesmo⁷⁷ —, cedendo o passo para iniciativas de outra ordem, em particular à prática política. Enquanto isso a “civilização estética”, com a qual nunca deixará de sonhar, hibernaria.

77. “Variações sem tema ou Arte de Retaguarda”, op. cit.



Mário Pedrosa com Hélio Oiticica em Londres, por ocasião da exposição *Oiticica* na Signals Gallery, 1967.

CONCLUSÃO

DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE

Antecipando-se em quase dez anos à voga polêmica do termo, já na década de 60 Mário Pedrosa começou a chamar *pós-moderna* a arte contemporânea. Queria marcar com esta denominação uma dupla diferença com relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. Aos seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que o seu uso se generalizasse entre críticos e artistas.

Pelo menos desde esse período, uma coisa era certa para Mário Pedrosa: estaríamos assistindo aos últimos lances de uma cultura em extinção. Vemos assim delinear-se aos poucos nos seus escritos a evidência de que o ciclo da “arte moderna” — das *Demoiselles d’Avignon* ao Tachismo — se exaurira. E mais, acompanhando os últimos episódios deste ciclo, estava convencido de que à arte apenas sismográfica e carregada de hermetismo que vinha a ser o tachismo, se substituiria uma derradeira tendência, apoiada desta vez nos *media*. Um processo inexorável do qual procurou extrair todas as consequên-

cias. Reconhecia, por exemplo, que doravante os artistas só poderiam ser inventores neste domínio da informação, ao qual estavam condenados, que precisariam ampliar sistematicamente o campo perceptivo à procura de outros condutos e novas “mensagens”. Numa palavra, por um momento Mário Pedrosa acompanhou McLuhan, embarcando no otimismo dos *media*, que caracterizaria uma década de falsas esperanças. Não é difícil compreendê-lo neste mau passo, afinal sempre associara o destino da arte à uma espécie de educação estética da humanidade, uma reforma da sensibilidade e da percepção que parecia finalmente encontrar o seu veículo material, para além da arte contemplativa dos museus. Achava então que a tecnologia eletrônica, alterando nossa percepção particularista, própria da idade mecânica que se encerrava, nos aparelharia para uma apreensão da “totalidade social”, do mesmo modo que a arte, em consequência, abandonaria o “campo estreito da pura expressão em busca do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação”. A arte tornava-se “acelerador sensorial”.

“Interprete-se como se queira todo o formidável esforço científico exploratório da Teoria da Informação, esse terrível acelerador sensorial; mas — pergunta-se — não terá aqui sua explicação, essa inquieta, quase neurótica obsessão da pesquisa que domina os artistas mais audaciosos e criativos da época? Trata-se ainda e no fundo de absorver, de abarcar campos cada vez mais vastos na apreensão sensorial e também substantiva do mundo, o que em outros tempos, ou mesmo desde a arte das cavernas, foi sempre, afinal de contas, a grande missão civilizadora da Arte”.¹

1. “Especulações Estéticas: Lance Final — III”; MHAC, p. 136; FPE, p. 363

Toda pesquisa estética deveria voltar-se para o desbravamento dessa nova ordem, em particular, dedicar-se a ultrapassar a “espessura do presente”. Uma arte que não quebrasse esses limites perceptivos não estaria à altura dessas novas forças produtivas. Noutros termos, a arte precisaria engrenar nessa “progressiva e dialética objetivação” do ser social, sua evolução dependeria da resposta que soubesse dar à crescente complexidade dos condutos informativos. Aí o otimismo mencionado acima: por esse caminho a arte não só não traía seu destino mas o potenciava, facultando aos indivíduos antecipar pela imaginação, figurar plasticamente o mundo fabuloso descortinado pela técnica, desencadeada no presente estágio da evolução social.² Vê-se que a aposta nos *media* reatava com a função profética que a vanguarda construtiva atribuía à arte, como se a eletrônica a confirmasse em sua missão civilizadora, fazendo da arte algo da “maior relevância não apenas no estudo dos meios e veículos de comunicação, como no desenvolvimento dos controles nesses mesmos meios”.³

Desde o início, entretanto, Mário Pedrosa não parecia ignorar a ambivalência desse processo de extroversão. Por um lado, achava de fato que esta extensão do homem, prolongado em novos canais de comunicação, poderia modificar para melhor as relações do artista e do público com a realidade, enfeixados por uma linguagem comum, por assim dizer transparente porque sem desvios subjetivos. Por outro lado, reconhecia em

2. *Ibid.*

3. Cf. McLuhan, *Os meios de Comunicação como extensão do homem*, trad. Décio Pignatari, SP, Cultrix, 1969; p. 15.

funcionamento virtual senão atualizado, o velho mecanismo da alienação: a autonomização daquela linguagem comum — cujo arco mediático concentra-se sobretudo nos imperativos da publicidade requerida pela mercadoria —, de instrumento de emancipação e conhecimento, poderia converter-se em instrumento de controle e dominação.

“Ela (a arte) tateia à procura talvez do justo comportamento humano nesse longo, grande percurso matutino que se abriu. Tudo se passa como se o velho homem estivesse a preparar-se para deixar, como precária borboleta, o casulo dentro do qual até aqui viveu, do seu arcaico *habitat*, na sua velha cultura folclórico-mágico-idealista-capitalista-ocidental, e sair por aí a debater-se, incerto e corajoso num outro *habitat* cultural que ele mesmo veio criando, ou se vai formando, já agora por si mesmo, e que também o vai transformando, de contradição em contradição”.

Ao término desse processo, o homem, cada vez mais outra coisa que ele mesmo, “terá feito, então, a cambalhota no cosmos sobre si mesmo e seu destino. Mas saberá, então, naqueles inconcebíveis tempos, que é ele próprio? Isto é, que é nós mesmos, ainda e sempre?” São trechos de suas “Especulações Estéticas”,⁴ onde as dúvidas parecem suplantar as esperanças depositadas inicialmente no novo Iluminismo, encarnado pela indústria cultural, capaz até de romper com o arcaísmo das relações capitalistas de produção.

“Ó! Otimismo!”, dirá mais tarde, recapitulando a

4. Pp. 137-139.

crença de sempre, primeiro na força sintética do projeto construtivo da abstração, depois no esclarecimento estético promovido pelos *media*. Agora percebe, enfim com nitidez, a verdadeira face da cultura administrada, vendo que afinal a redução da distância estética redundara no seu contrário. “O homem arrancado de seu ritmo de maturação e adaptação, justo e orgânico, tem de se integrar na ‘esfera do audiovisual, ou na iconosfera’, na denominação de Cohen-Fugeyrollas”. E conclui:

“Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação deles (os artistas), num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debateram-se dentro de uma representação que não fizeram nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles”.⁵

Enfim, as leis do *styling* acabariam por submeter igualmente arte e mercadoria ao mesmo sistema de objetos.

Mesmo assim, Mário Pedrosa ainda continuou, por um bom tempo, achando possível uma relação menos bastarda com o mundo, que se exprimiria numa espécie de atividade livre que se poderia chamar de arte. Nela passou então a incluir o Neoconcretismo (movimento que a seu ver teria marcado, no Brasil, a passagem de um ciclo a outro), a Arte Ambiental, os *Happenings* e até mesmo a forma de vida encarnada pelos *hippies*. Ante a ameaça da diluição da arte na mercadoria, o Crítico via nessas iniciativas, não sem paradoxo, maneiras extremas de se preservar a autonomia da arte numa so-

5. “A passagem do verbal ao visual”, CM, RJ, 23.03.67. Rep. em MHAC, pp. 147-151.

cidade que já estava chamando de pós-moderna. Autonomia sem dúvida ameaçada, na fronteira da arte, que passa então, à maneira das vanguardas históricas, a rivalizar com a própria vida: Mário Pedrosa vai assim enumerando os gêneros dessa atividade mais coletiva do que individual, “atos”, “gestos”, “paixões”, “erotismo”, até chegar aos movimentos negros e às guerrilhas dos anos 60. Nisso tudo via uma extroversão que não deveria configurar-se em valores de mercado, mais ou menos da ordem dos não-objetos, da antiarte — simples “movimentos no plano da atividade-criatividade”, sem nenhuma pretensão de realidade, no sentido forte do termo, apenas um exercício coletivo, experimento no qual se daria a conhecer o que ainda restasse de liberdade numa sociedade altamente regulada.⁶ Força produtiva estética? Práxis que amalgamasse política e libido? O fato é que a reflexão de Mário Pedrosa, dominada mais de vinte anos pela questão do aparato perceptivo da experiência estética, voltou-se para um novo problema, imprevisto, a um tempo empecilho fatal e nova virtualidade: as relações da iniciativa artística com a esfera da produção, conexão perversa balizada pelo horizonte da mídia.

Se fôssemos reler seus escritos desse período, veríamos que, entretanto, não tinha muitas ilusões quanto à dessublimação em curso, sobretudo por se tratar de uma dessublimação institucionalizada. Descompartimentada, a dimensão estética deixaria de representar uma instância crítica, um ponto de vista polemizando com a sociedade pelo simples fato de ser um ponto de vista separado. Mário Pedrosa pressentiu essa perda de tensão decorrente da

6. Cf. os artigos dos anos 60, especialmente os de 1966 e 67, em MHAC e FPE.

indiferenciação crescente, notou-a sobretudo na arte do momento, que para ele vinha a ser então a personificação do pós-modernismo, a *pop-art*. Tratava-se de um problema no entanto conhecido, que já havia formulado na década anterior a propósito da voga da arte informal, à qual, como sabemos, se opusera decididamente. Voltando-se contra a imediação expressiva praticada por tachistas e informais (espécie de ideologia em ato da descomplexificação da tradição artística), censurava-lhes a quebra da diferença estética, de resto sem nenhum proveito crítico. Tomou emprestado de um crítico estrangeiro a expressão “distância psíquica”, para poder afirmar como um axioma que a obra de arte, sem se descaracterizar e perder sua razão de ser, não pode se misturar ao cotidiano da vida.

“Por sua própria natureza, ela tem de se afastar do chão onde fazemos nossas andanças ou, como no teatro, reserva-se uma área onde se encontram e agem os atores, separados de outra maior onde estão os espectadores, carregando capas, comendo amendoim ou empunhando binóculos”.⁷

Abolida essa distância metafórica, abria-se o caminho para uma desestetização a seu ver sem futuro, pois arriscava-se nela a própria aniquilação da arte. Foi o que sucedeu em parte no ciclo seguinte.

Aberto o novo período, entretanto, Mário Pedrosa, que não poderia deixar de acompanhar o que viria a ser o último surto vanguardista, não descartou de imediato a possibilidade de que uma nova quebra de “distância psíquica”, como preferia dizer, pudesse propiciar também uma súbita visão das coisas “pelo outro lado”. E se a des-

7. M. Pedrosa, “Da abstração à autoexpressão”, in MHAC, p. 37; FPE, pp. 316-18.

sacralização fosse mesmo produtiva? E se a subversão das relações convencionais entre a arte e o seu destinatário induzisse a uma espécie de cristalização coletiva, em que as energias liberadas se apresentassem como um *exercício experimental da liberdade*? O Crítico passa então a avaliar essa substituição das velhas categorias estéticas pela ideia de participação do espectador.

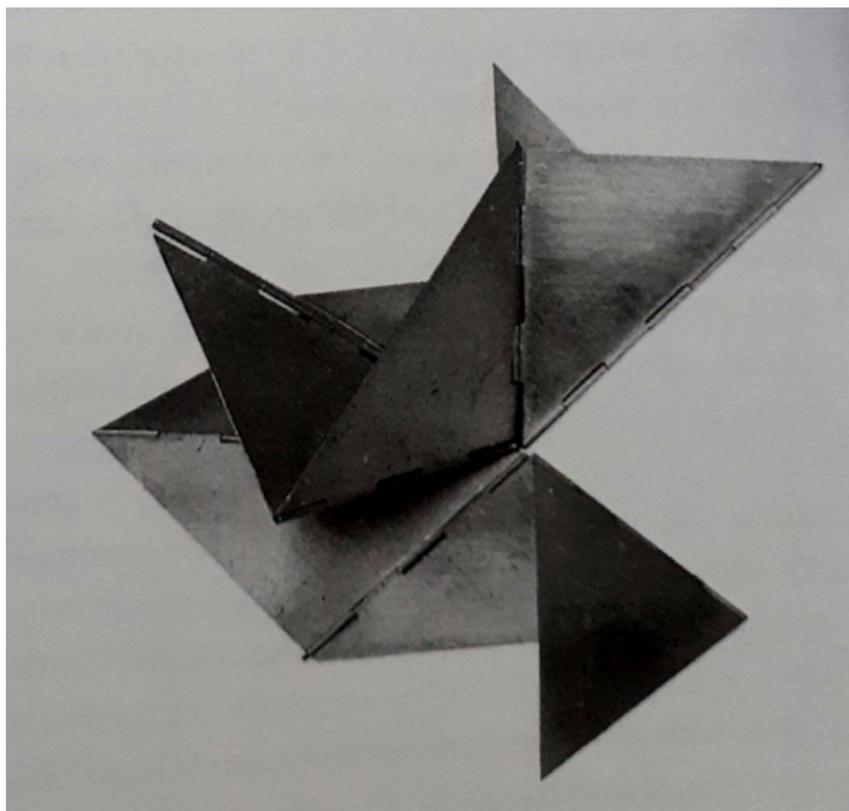
Nessas condições, a obra de Lygia Clark retorna ao centro de suas reflexões. E com ela, é o Brasil que por um momento passa de modesto seguidor a precursor, uma vez que Lygia Clark foi um dos primeiros artistas no mundo a pôr em execução essa reviravolta. Mário Pedrosa já escrevera em 1960 sobre a artista, observando que, diante do esgotamento generalizado das artes, especialmente da escultura, ela representava uma verdadeira renovação, ao cancelar a recepção puramente estético-contemplativa da obra (que deixava, num certo sentido, de ser tal), jogando por assim dizer o espectador dentro da obra. Nisto rompia com uma tradição de vanguarda inaugurada pelos futuristas: as linhas de força que eles sabiam tão bem destacar ainda eram tributárias do privilégio concedido à soberania clássica do olhar, da contemplação solitária à distância. Lygia Clark teria subvertido essa relação, graças à intervenção direta do observador que participa, não propriamente da criação (agora uma instância muito relativa), mas do desabrochar e da vida subsequente da obra. E verdade que introduzindo o tempo em suas esculturas, Lygia Clark reativa a grande tradição que concebia a escultura nos moldes do arquitetônico e do cinético, mas algo de novo se passava com os seus “bichos”. Mário Pedrosa costumava compará-los, nas suas virtualidades, a uma jaqueira a dar jacas, tantas as formações plásticas surpreendentes, mas são formações cuja multiplicação fica na

dependência do gesto de intervenção do antigo espectador. Com isso mudou o espaço da arte: já não é mais um espaço centrado numa perspectiva egocêntrica, mas vem a ser o espaço real, circundante. Nesse processo evidentemente pesam as inovações que vêm da técnica, mas um dos grandes méritos da artista teria sido o equilíbrio com que soube conciliar o rigor de feição matemática das severas estruturas dos seus objetos (ou “não-objetos”), com uma verdadeira força expressiva, quase orgânica. Animados por leis próprias, os “bichos” de Lygia Clark só se punham em movimento graças à manipulação desenvolvida do público, conjugando máquina e corpo numa forma de criação coletiva.

“O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica e baixamente naturalista, ora em moda, que foge à realidade exterior, acovardada diante das dificuldades e complexidades do mundo contemporâneo, numa posição inteiramente solipsista. A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser. A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma atitude otimista, se propõe vencer com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe recondicionar o destino. As atuais realizações de Lygia Clark têm esse papel”.⁸

8. “Significação de Lygia Clark”, JB, 23.10.60. Rep. no cat. do MAM-RJ, 1963; na col. “Arte Brasileira Contemporânea”, MEC/FUNARTE, 1980; e em MPEB, pp. 195-203. Cf. também os outros artigos sobre Lygia, especialmente “A obra de Lygia Clark”, O Estado de São Paulo, 28.12.63; rep. em AM, pp. 347-354.

Isto em 1960. Aos poucos afloram outras dimensões dessa nova arte, neutralizando o que antes parecia revolucionário.



Lygia Clark, *Bicho*, 1960.
Alumínio anodizado.
Coleção particular

Segundo Mário Pedrosa, uma espécie de movimento pendular governa a História da Arte. Do subjetivismo derramado a que chegara a arte moderna nos anos 50, teríamos passado para o outro extremo, estaríamos vivendo uma fase de objetivismo recrudescido. Mas se esta extroversão caracteriza com algum proveito (em princípio) uma arte de comunicação, a “trágica dialética do encontro social”, como diz sete anos mais tarde, se encarregaria

de descortinar uma outra perspectiva antagônica — talvez o seu desdobramento fatal —, como estava convencido o Crítico nos seus últimos depoimentos: eram visíveis os sinais de capitulação diante da positividade do real (no caso, a sociedade do capitalismo avançado), de exaustão da inventiva estética, que degenerara em redundância mortal.

Nos escritos da década de 60, quando se refere ao conformismo que estaria liquidando a arte, é sobretudo na arte *pop* americana que Mário Pedrosa estava pensando. Não que idealizassem uma realidade insuportável, mas havia nos americanos muita complacência e exaltação da mediania repudiada pela grande arte.

“Eles pertencem de corpo e alma ao meio de onde tiram seus assuntos, e têm pleno conhecimento do que fazem porque todos foram ou são formados em arte comercial, ou na arte da publicidade. Não são artistas porque são técnicos da produção de massa. São especialistas que trabalham (ou trabalharam) para a atividade decisiva da sociedade americana”.⁹

Não é menos verdade, todavia, que o *pop* liquidou com as prerrogativas desta mesma grande arte, anulando aparência e distância estéticas, erradicando brutalmente o conceito fátuo de obra de arte única e eterna. Mas o fez — rifando a promessa de democratização enunciada nesta *démarche* esclarecida — em nome da banalidade do lugar comum consagrado por uma sociedade afluyente e desigual no seu logro de massa. O sacrifício da unicidade da obra pode muito bem ter

9. “Quinquilharia e Pop’Art”, CM, 13.08.67. Rep. em MHAC, pp. 175-179, p. 177; Mlc, pp. 261-267, p. 264.

sido em vão, malgrado o progressismo desse programa radical.¹⁰ Aos olhos de Mário Pedrosa, que não era nacionalista, antes cosmopolita, viria ao caso constatar novo trunfo brasileiro na corrida contra a alienação pós-moderna. Enquanto o *pop* americano procurava aprisionar o insólito na redundância da comunicação de massa, o *pop* brasileiro, longe de ser apenas um decalque do original metropolitano, conseguia colocar a redundância, prezada pela matriz, a serviço da revelação do insólito: a *infrarrealidade* detectada pela ação e não estilizada por uma poética da cumplicidade na alienação. Ultrapassava-se a Arte na esteira de uma práxis responsável por uma nova relação com o mundo, como o demonstravam as obras de Oiticica, Gerchman ou Antônio Dias.¹¹

Resta saber até onde se pode qualificar de pós-moderno (embora ainda fosse incerto esse diagnóstico de época), o inconformismo declarado do *pop* brasileiro. Podemos supor que, diante das crescentes restrições que fazia ao *pop* e ao assim chamado *pós-pop*—com os quais identificava o essencial da arte pós-moderna, a seu ver já inteiramente apologética —, Mário Pedrosa prezava naqueles jovens artistas brasileiros, antes de tudo, a maneira pela qual souberam renovar (na medida em que isto ainda era possível) o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas.¹² Afinal, não

10. Cf, por exemplo, “Manifesto por uma arte total de Pierre Restany”; MHAC, p. 240.

11. Cf, além de “Crise ou revolução do Objeto”, MHAC e FPE; “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” e “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”, MPEB e AM.

12. Cf. Otilia B.F. Arantes, “Depois das vanguardas”, in *Arte em Revista* no. 7, SP, 1983.

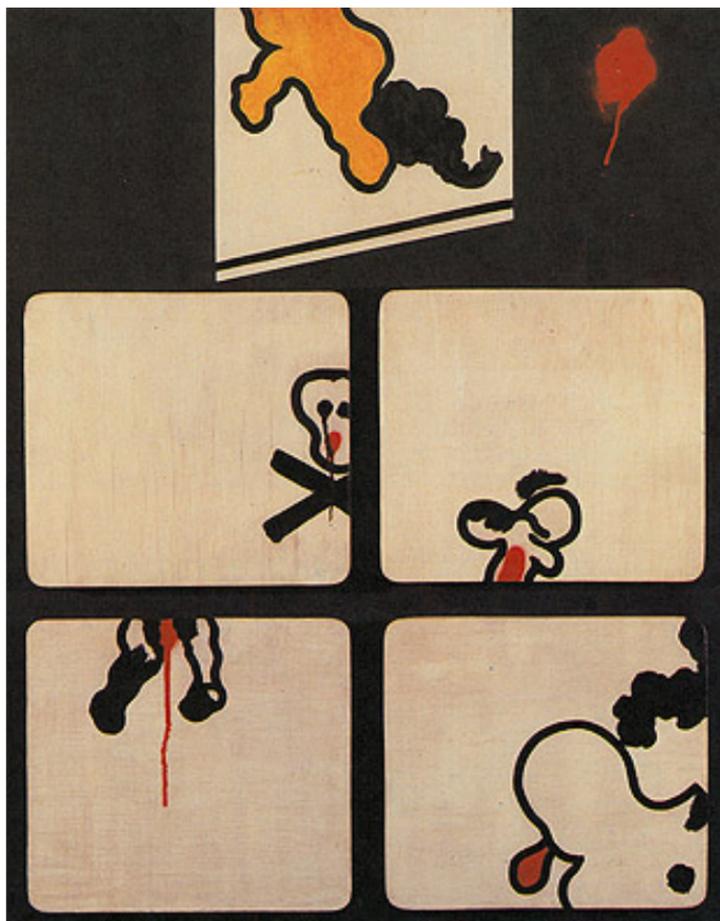
custa insistir, nunca foi outro o seu programa crítico: se acompanhou com simpatia a transformação estética na virada dos 50 para os 60, foi sem dúvida, como sempre, em nome das mesmas “aspirações sociais libertárias” que estavam nas “origens anticapitalistas da arte moderna”.¹³ Aliás, é ele mesmo que o diz numa de suas últimas entrevistas, depois de criticar o *pop*, isto é, o que propriamente considerava arte pós-moderna:

“todos nós que estivemos ligados à arte moderna a víamos como uma arte com futuro, progressista, companheira da nova arquitetura, pensando o homem como um todo. Quando estávamos no auge da luta por Brasília, era na arte moderna que pensávamos. Uma arte que se pretendia mundial, universal, levantando os problemas da modernidade como forma de lutar por uma nova civilização.”¹⁴

Ocorre, reconhece, que “a avalanche do mercado barrou nosso otimismo”, otimismo que, dez anos antes, não era incompatível com as mudanças tecnológicas e culturais que se acumulavam. Curiosamente ainda arrumava jeito de confiar à arte pós-moderna a tarefa, quem sabe, de pôr ordem no caos reinante, prolongando em parte aquela universalidade que entrevira na Arquitetura Nova. — Esperança efêmera! Logo haverá de convir que esta mesma arte era a primeira a desvirtuar aquele paradigma. Eis um balanço daqueles anos, onde vemos novamente arte pós-moderna e síntese arquitetônica se cruzarem no mito da aldeia global:

13. Expressões de Mário em “Variações sem tema ou arte de retaguarda”, cit.

14. Entrevista concedida a Roberto Pontual, JB, 24.04.80.



Antonio Dias, *Fumaça do prisioneiro*, 1964
óleo e latex sobre madeira , 120 x 93 cm
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo

“Críticos e pensadores atuais reclamam uma ordem nesse caos, e aspiram a que os homens moderníssimos de agora possam reencontrar numa espécie de aldeia global atualíssima os condicionamentos harmoniosos de sentido e de espírito do ambiente tribal de nossos antepassados. As últimas instâncias da arte de nossos dias, da arte *pós-moderna*, vão nesse sentido. Caberia assim à Arquitetura en-

globar esse esforço de síntese plurissensorial, tribal e comunal, nostalgia do perdido homem deste fim de século”.¹⁵

Esse otimismo, seguidamente temperado de dúvidas, não podia mesmo durar muito. O futuro da arte parecia-lhe cada vez mais incerto. Para quem passara a vida, sobretudo os últimos anos, à espreita das menores chances de irrupção do novo, o clima agora era de beco sem saída.¹⁶ O título da Comunicação que apresentou em 1978 no Simpósio da Bienal latino-Americana — “Variações sobre um mesmo tema ou arte de retaguarda” — fala por si mesmo: a arte abandonara seu lugar de vanguarda na corrida da civilização. A título de exemplo dessa perspectiva de fim de linha, isto é, nenhuma perspectiva, veja-se como passa a considerar os *happenings*: chama-os simples “truques”, “surpresas que se repetem e perdem logo a graça”, representam quando muito um triunfo fácil às custas do público, transformado no povo abestalhado das feiras. O mesmo desencanto diante da *body art*, outra falsa superação da arte, não mais do que experimentos “revulsivos” de “niilistas ultralógicos”:

“não se oferecem aos outros como espetáculo como faziam Marinetti e seus fascistas: se dão a si mesmos, pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca. A destruição volta-se contra eles mesmos, contra o que não são em seu ser mesmo; pura autodestruição, é esta que se dá em espetáculo — o espetáculo

15. “Do purismo da Bauhaus à aldeia global”; MPEB, p. 173.

16. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, *Versus* n. 4, 1976. Rep. em C.E. de Senna Figueiredo, Mário Pedrosa, *retratos do exílio*, RJ: Antares, 1982, p. 101-110; e PA, pp. 333-340.

que pretende ser edificante. Querem edificar pela autodestruição. O ato estético que sempre negaram transforma-se em ato moral. Como desqualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural, final, sem abertura, nem existencial, nem transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética, *sem retorno: decadência*".¹⁷

Decadência, esta sem dúvida a palavra mais utilizada por Mário Pedrosa depois que voltou do exílio em 1977. Não via mesmo nenhuma alternativa. Em 1975 — quando escreveu o “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (que víhamos citando) —, ainda era possível encontrar nos seus depoimentos alguma confiança nos deserdados da cultura que viviam no Terceiro Mundo, fratura exposta da falsa ordem mundial, mas que, apesar de tudo, parecia preservar de forma latente um potencial revolucionário. — Abaixo da linha do Equador, onde “germina a vida, uma arte nova ameaça brotar”. Mas logo nem mesmo aí discernirá energia necessária para uma reviravolta que modifique o panorama redundante da Arte, como se a negação tivesse desaparecido de vez do que restara da dimensão estética do mundo. Num certo sentido a Arte torna-se mesmo coisa do passado, como se pode verificar nesta última palavra de uma trajetória crítica exemplar:

“Até o movimento da *pop art*, os artistas tinham noção de que iam inovando o enredo, a problemática, da arte moderna, inspirados nas artes primitivas (...), hoje a arte é cada vez mais um produto da indústria e, portanto, do mercado. (...) Eu fui um dos arau-

17. *Ibid.*

tos da arte moderna no Brasil e podemos dizer que chegamos ao fim de um processo. Surgiram experiências novas para além dos problemas puramente estéticos. E claro que não estamos no fim da arte. A arte é algo permanente, não acaba. Segundo alguns teóricos, a arte é o quarto reino da natureza. Mas o importante é a sua significação, o que se vai fazer dela. Não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos em uma época de decadência, embora em épocas de decadência às vezes surjam grandes obras de arte. Hoje a arte não tem a mesma importância que tinha há cinquenta anos atrás. (...) A arte não irradia mais influência, não desperta mais atenção. (...) Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo. (...) Diante de conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário”.¹⁸

18. Entrevista de Cícero Sandroni, JB, 02.04.80.

APÊNDICE

ATUALIDADE DE MÁRIO PEDROSA¹

No centenário de um crítico decisivo como Mario Pedrosa, é natural que se pergunte pela atualidade de seu empenho de vida inteira em favor da renovação permanente e esclarecida da arte brasileira. Passados 20 anos de sua morte, em que pé estamos? Beneficiados pela vantagem involuntária da perspectiva histórica, sabemos hoje que de nada sabíamos quanto ao fim de ciclo vivido naquela virada dos anos 70 para os 80. Não era para menos. Àquela altura, a cultura oposicionista brasileira parecia se aproximar de um novo auge. Para que não houvesse dúvidas a respeito, ali estava a grande novidade histórica representada pela construção autônoma de um Partido dos Trabalhadores, de cuja fundação o crítico de arte e militante socialista Mario Pedrosa participou. Menos de dez anos depois, reforçando aquela sensação de apogeu, uma frente popular liderada pelo novo partido por pouco não ganhava uma eleição presidencial. E, no entanto, estava se encerrando, sem ter resolvido nenhum dos problemas de uma agenda histórica de construção nacional (nem mesmo a industrialização, que se completara nos anos 70, fez a diferença

1. Publicado na *Folha de São Paulo*, caderno Mais! 19.04.2000, pp.4-7. Republicado sob o título de “Mário Pedrosa e a tradição crítica”, in *Mário Pedrosa e o Brasil*, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001, pp.43-50. Republicado como “Mário Pedrosa Today”, in Ferreira, Herkenhoff, *Primary Documents*, NY; Moma, 2015, pp, 68-72.

que se esperava), meio século de nacional-desenvolvimentismo (1930-1980), meio século de modernização conservadora, portanto, em cujo desenlace positivo todavia a tradição crítica a que pertencia Mario Pedrosa apostara, pois, afinal, neste longo ciclo de crescimento material e polarização social, o país estivera inegavelmente em movimento. Exatamente ao longo destas cinco décadas transcorreu a atividade crítica de Mario Pedrosa. Por isso mesmo, como tudo que foi rigorosamente “moderno”, ela poderia parecer arquivada, quando muito objeto de curiosidade histórica. Evidentemente, não sou desta opinião — ou não estaria pesquisando, publicando e divulgando sua obra, como tenho feito ao longo destes anos todos.

Não é fácil, contudo, definir a atualidade de Mario Pedrosa, para além do exemplo e da envergadura do personagem, sobretudo se confrontados com os herdeiros intelectuais de duas décadas de estagnação mental e retrocesso social. Se disser que a atualidade está antes de tudo no método crítico e não na matéria histórica das opiniões — aliás exatas no seu tempo, de Käthe Kollwitz e muralistas mexicanos até Brasília e o construtivismo —, estarei sendo pouco específica, ou melhor, estarei dizendo apenas o essencial, a saber, que a força de seu modo de aproximação dos problemas da modernização artística brasileira provinha justamente da maneira pela qual soube reatar com o veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira, mais exatamente com a tradição de reflexão anti-ilusionista sobre a *diferença brasileira* e, por isso mesmo, sempre projetada sobre o fundo da marcha desigual e enganosamente convergente da civilização capitalista em expansão no planeta. Por isso, a boa pergunta sobre a atualidade de Mario Pedrosa diz respeito, antes de tudo, ao futuro dessa tradição

crítica, na qual se cristalizou algo como o ponto de vista da periferia acerca da natureza de um sistema mundial que lhe retirava com uma mão o que lhe oferecia com a outra — estou me referindo, por exemplo, ao colapso do desenvolvimento, mas de um desenvolvimento a um tempo dependente da metrópole, porém associado a esse mesmo polo dominante. Aliás, termo de comparação obrigatório para quem se disponha a pensar, agora que se encerrou, e com um fiasco sem precedentes, o breve interregno construtivo do capitalismo global na periferia. Resta então saber se avançaremos culturalmente desarmados em meio ao vácuo ideológico que se instalou. Em poucas palavras: estamos ou não diante de um novo começo *da capo*, como parece ser o drama das formações interrompidas em sociedades mal-acabadas. Ou, por outra, simplesmente nossa modernidade enfim se completou — como das outras vezes, a cada ciclo sistêmico de acumulação mundial —, só que com um desfecho inesperado e inescapável (salvo numa ordem pós-capitalista), cuja lógica não é mais a da integração, mas a de um permanente girar em falso rumo à desagregação?

Mesmo assim, gostaria de ressaltar a originalidade do método crítico de Mario Pedrosa: o ajuste entre tendências internacionais e realidade local (algo impensável ou sem sentido para um crítico europeu, pelo menos enquanto lhe for possível refletir sobre a tendência do seu material sem pô-lo à prova na câmara de decantação da periferia). E mais: toda vez que abandonamos tal modo de pensar em dois tempos — que manda confrontar a norma metropolitana com o seu “desvio” colonial, e vice-versa, resvalamos para a mais completa irrelevância (como costuma lembrar Roberto Schwarz). Este, é claro, não foi o caso de Mario Pedrosa.

Podemos apreciar tal método crítico, característico da situação periférica, em funcionamento na disputa, redefinida pelo nosso autor, entre “figurativos”, partidários da ênfase na cor local — tal como a redescobriu e reinventou o modernismo em seu momento “nacionalista” — e o internacionalismo dos “abstratos”. Ao demonstrar a pertinência nacional da abstração e a relevância cosmopolita do modernismo do período anterior, Mario Pedrosa, ao advogar nestes termos a causa de uma possível tradição construtiva brasileira, simplesmente dava continuidade, apesar do desencontro na avaliação — arte abstrata ou figurativa? —, à lógica mesma de nosso sistema cultural binário, que mandava regular um pelo outro, o particular-local e o universal-ocidental. É bem verdade que para os modernistas o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a um programa de transposição plástica do país, ao que o “desrecalque localista” (na expressão de Antônio Cândido) os induzia, ao passo que com a abstração imaginavam que seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição articulada a duras penas seria erradicada da noite para o dia, forçando a um novo recomeço. Ocorre que o partido da tradição local esquecia que o primeiro modernismo também fora um corpo estranho e que, do mesmo modo, rompendo com um sistema análogo de estilos quase oficiais, a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico. Na metrópole, o olho contemporâneo, acomodado à abstração, num certo sentido era muito mais fiel ao princípio da *mimesis* do que um naturalismo de fachada, meramente retórico, de sorte que o abstracionismo, longe de ser uma arte alie-

nada, era uma verdadeira e rigorosa poética da alienação contemporânea; e, do lado de cá, nós éramos parte do problema.

Convém pois observar que os dois polos não só estão presentes em cada um dos momentos em questão, como por sua vez se sucedem: são momentos com ênfases esteticamente contrapostas, porém não no ânimo construtivo nacional —do mundial (abstração) ao localista (modernismo) —, sem que no entanto, repito, se rompa a continuidade do propósito formativo entre ambos, essa a causalidade interna decisiva. Exemplo: a fase iluminista-institucional do Mario de Andrade dos anos 30 e a depuração abstracionista-construtiva no esforço de superação do subdesenvolvimento que daria o tom na etapa subsequente; de outro lado, nada mais “local” do que uma nova capital — ente territorialista por excelência —, em que culmina esse processo. Por onde se vê que os dois Mários procuravam a mesma síntese entre a construção nacional e o passo universalizante dessa mesma construção.

Até aqui, porém, a metade, por assim dizer, *afirmativa* dessa lógica cultural que especifica o raciocínio crítico de todo intelectual brasileiro que se preze, envolvido, portanto, na tarefa histórica de viabilização do país. Por isso a naturalidade do argumento de Mario Pedrosa: tudo se passa como se estivéssemos preparados desde sempre — ao menos pelo viés construtivo dos modernistas — para encaixar sem arbitrariedade o desdobramento “abstrato” da arte moderna. *Caráter afirmativo* desse contraponto (no fundo “harmonioso”!) entre experiência local e sua formulação verdadeira nos termos artísticos os mais avançados, porque ele supõe que uma tal síntese entre o local e o mundial se verifique

tanto na sua dimensão expressiva ou simbólica como na material ou social — isto é, que a competição entre as nações pela riqueza capitalista se transfigure (não há outro termo para esta fantasia) numa prosperidade compartilhada graças a uma sábia e racional divisão do trabalho, no concerto das nações — enfim, tudo que o capitalismo está condenado a prometer sem jamais cumprir. Difícil não ver que o momento internacionalista (porém aclimatado) encarnado por Mario Pedrosa tinha precisamente o mesmo pressuposto, a saber, que à articulação cultural nos moldes da sensibilidade estética emancipada correspondesse uma sociedade economicamente moderna e integrada. Não espanta então que ambos os projetos, o da arte moderna levada ao seu limite, ou plenitude construtiva, e o da superação nacional do subdesenvolvimento tenham se esgotado na mesma hora histórica. “Condenados ao moderno” — na fórmula sempre repisada por Mario Pedrosa — significa o quanto esta dimensão afirmativa do sistema cultural brasileiro (por assim dizer, em constante período de formação) é ineludível: ignorá-la seria uma sentença de morte político-intelectual; subscrevê-la integralmente, também, como ensina a experiência de dois séculos de vida nacional independente porém de segunda mão, o que sempre acaba esterilizando qualquer impulso emancipatório — o qual, por sua vez, se descarta um tal passado, torna-se, agora sim, “abstrato”, como todo enxerto sem antes nem depois.

Resta a outra metade desse ponto de vista da periferia: o seu avesso *propriamente crítico ou negativo*, o momento de revelação local do andamento desconjuntado do sistema mundial — refiro-me ao contraponto sem “síntese” entre o influxo externo, sempre prepon-

derante na periferia, condenada subalternamente a se “atualizar” para não perecer, e suas metamorfoses locais. Podemos ver esse outro lado atuando nas oscilações de Mario Pedrosa em torno dos transplantes que ele batizou de “civilização-oásis” (inspirado em Worringer): ora enclave colonial, ora matriz geradora de uma nova ordem social à altura de seu tempo, corporificada na mitológica edificação de uma nova capital — Brasília —, fecho do processo construtivo a que me referia, e da qual Mario foi, como se sabe, um incansável defensor.

A esse respeito, aliás, não sei de melhor exemplo do que o destino do Movimento Moderno no Brasil, se me for permitido citar um argumento que venho desenvolvendo, por minha conta e risco, a propósito do “sucesso” da arquitetura brasileira. Abreviando ao máximo: um transplante bem-sucedido — quando tudo a condenava ao arremedo inconsequente, à vista da clamorosa ausência de pressupostos técnico-sociais exigidos pela nova racionalidade construtiva —, cujo rumo necessariamente “formalista” no entanto exibia a verdade oculta nas metrópoles de origem, o fundo falso da ideologia do plano, cuja tabula rasa utópica vinha a ser o prolongamento funcional da interminável, e eufemística, “criação destrutiva” que resume o regime da acumulação capitalista. Neste caso — o da formação da moderna arquitetura brasileira e seu girar em falso final, a partir de Brasília —, contraponto sem síntese entre mundial e local, quer dizer, algo como uma relativização recíproca, um desmentido mútuo, na origem (como presumo) de uma perspectiva crítica original acerca da gravitação conjunta das duas instâncias: cópia e modelo, matriz e filial, reforçando-se e desautorizando-se mutuamente,

como o demonstram os sucessivos e alternativos mal-entendidos entre críticos de cá e de lá a respeito de quem era verdadeiramente fiel ao projeto original. Repetindo: lado a lado, purismo rigoroso e desenvoltura meramente plástica acertavam acerca de si mesmos no que criticavam no outro. Mas, tudo somado, a prova dos nove se dava aqui mesmo, na periferia desenvolvimentista. Juntando as duas pontas da meada, é só verificar, no que concerne à implicação mútua de abstração e projeto construtivo brasileiro (em todos os sentidos), e ver se não foi essa afinal a demonstração levada a cabo ao longo da trajetória crítica de Mario Pedrosa.

Voltando ao nosso ponto de partida, tudo isso para dizer, que, apesar do valor de Mario Pedrosa ir muito além do esforço de atualização da cultura estética brasileira, grande parte do interesse na evocação de seu itinerário reside na oportunidade de se avaliar a atualidade da tradição crítica que o inspirou e cuja lógica evolutiva, como vimos, reside no comparatismo sistemático e obrigatório — em virtude da mera localização periférica da cultura local, submetida às idas e vindas das marés hegemônicas — entre o “desvio” ou a “diferença” nacional e o *corpus* normativo da modernidade, definido pela “normalidade” das culturas centrais. Ora: o que até então caracterizava (e deprimia) esse ponto de vista da periferia, sempre embaraçado por uma “questão nacional”, à primeira vista provinciana, se cotejada com o cosmopolitismo das formações hegemônicas, e que, portanto, era uma exceção, tornou-se hoje regra geral, embora ninguém tenha parado para pensar o atual curso do mundo por esse ângulo que até então era o nosso. Refiro-me, é claro, ao período que se seguiu ao

eclipse do nacional-desenvolvimentismo (na periferia) e do fordismo ou compromisso keynesiano (no núcleo orgânico do sistema), e que atende pelo nome *passepourtout* de globalização. Hoje, não há *paper* que não explore, infalivelmente, dicotomias que nos são familiares — por exemplo, as dissociações de sempre entre o “global” e o “local”. Onde a novidade? É que esse raciocínio chegou ao Primeiro Mundo — não que os Estados nacionais deste último estejam abalados pela transnacionalização a ponto de se assemelharem aos quase-Estados do Terceiro Mundo, mas pela primeira vez se está fazendo, naqueles espaços privilegiados e resguardados, a experiência periférica por excelência da dessolidarização nacional. Dualidade, tal qual a conhecemos: os “fatores” sem mobilidade redescobrem-se como “locais”, da mão-de-obra à cultura autóctone. E mais: pela primeira vez a competição pelas novas localizações trouxe para o primeiro plano a síndrome das atualizações perversas, até então apanágio dos retardatários congênitos.

Gostaria de destacar apenas um aspecto deste nivelamento de posições no âmbito das reações intelectuais — o que nos traz de volta ao nosso tema. Trata-se do que se vem chamando de cultura global a partir da multiplicação das contribuições “locais” que vão aflorando na periferia (ou, nos países centrais, por meio das minorias e imigrantes) à medida que se processa algo como um “desrecalque” (nem mais nem menos) das culturas subalternas, antes preteridas, mas que agora ganham não só visibilidade, mas passam a alargar algo como um cânone mundial em princípio desierarquizado. Ora, justamente aí, na ficção deste sistema cultural global, podemos reconhecer a *componente afirmativa* do contraponto “harmonioso” de que estávamos falando

no início, o ponto de convergência síntese entre o particular e o universal — no “concerto das nações” (ou ex-nações, ou ainda nações meramente culturais). Àquela época, entretanto, um ponto de fuga com fundamento na realidade, mas hoje, quando o capitalismo já disse a que veio, como sustentá-lo? Justamente aqui, a necessidade de pôr à prova o método crítico que, por sua vez, Mario Pedrosa soube tão bem levar adiante, e reativar enfim a carga *negativa* dessa mesma tradição. Talvez nossa contribuição consista em apressar, dado o nosso infeliz *know-how* na matéria, a hora da virada crítica, pressentida por Mario Pedrosa: desautorizando um pelo outro, “globalistas” e “localistas-identitários” — o fio vermelho que atravessa sua obra. tão avessa ao emparedamento nacionalista como ao acanhado cosmopolitismo de nossos dias.

Pensando bem, não estarei exagerando se observar que Mario Pedrosa nunca foi tão premonitoriamente atual quando, pressentindo o retrocesso global que se anunciava, recomendava aos artistas que resistissem discretamente na retaguarda e dessem passagem à luta política propriamente dita. É que tantos anos depois tal premonição viu-se ironicamente confirmada pela reviravolta que somos obrigados a testemunhar, esfregando bem os olhos para crer: à sombra da revanche do capital, os antigos dissidentes sentem-se cada vez mais à vontade na substituição do confronto político pela ação cultural, tanto mais reconfortante quanto conduzida sob o pretexto de aprimoramento estético na percepção da nova ordem mundial.

SOBRE MÁRIO PEDROSA

Mário Pedrosa fez várias intervenções públicas e em colóquios, publicou textos em revistas nacionais e estrangeiras, prefaciou livros, apresentou inúmeros catálogos de exposições de artistas (sempre, aqui e no exterior), manteve uma coluna de crítica em diferentes jornais – em especial, *Diário da Noite de São Paulo* (anos 1920), *Tribuna da Imprensa* (anos 1950), *Correio da Manhã* (anos 1940-60) e *Jornal do Brasil* (anos 1950-60). Como militante político, escreveu para jornais da grande imprensa, ou de grupos de esquerda, como *O Jornal* (1929); nos anos 1930, *O Homem Livre e a Luta de Classe*; e *Vanguarda Socialista*, no final dos anos 1940.

Redigiu quatro teses. Quase nada disto foi coletado em livros. Grande parte dos ensaios estéticos e artigos de crítica de arte foram reunidos por Otília Arantes e posta à disposição dos pesquisadores em doze volumes nas bibliotecas do IEB e MAC, na USP. Alguns deles foram posteriormente reunidos em quatro coletâneas editadas pela EDUSP (de 1995 a 2000), outros já haviam sido publicados em edições preparadas por Aracy Amaral para a editora Perspectiva (1975 e 1981). Mais recentemente (2015) a editora CoscNaify publicou outras duas coletâneas. As anteriores, organizadas pelo próprio Mário Pedrosa, hoje estão esgotadas.

Assim, embora as edições em livros tenham sido poucas, sua produção teórica e crítica – sobre arte e política – é extensíssima e não haveria como repertoriá-la. Parte

deste material está hoje depositado também na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e no Centro de Estudos Mário Pedrosa (CEMAP), UNESP, São Paulo.

LIVROS

Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

Panorama da pintura moderna. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde Pública, 1952.

Dimensões da arte. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1964.

A opção imperialista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

A opção brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Mundo, homem, arte em crise (org. Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1975.

A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Arte, forma e personalidade (org. e pref. de Otília Arantes). São Paulo: Kairós, 1979.

Sobre o PT. São Paulo: Ched Editorial, 1980.

Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília (org. Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1981.

Política das artes (org. e pref. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.

Forma e percepção estética (org. e pref. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1996.

Acadêmicos e modernos (org. e pref. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1998.

Modernidade cá e lá (org.e pref. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 2000.

Arte: ensaios (org e prefácio Lorenzo Mammi). São Paulo, CosacNaify, 2015.

Arquitetura: ensaios críticos (org e prefácio de Guilherme Wisnik). São Paulo, CosacNaify, 2015.

TESES

Da natureza afetiva da forma na obra de arte, 1949.

Obstáculos políticos a Missão Francesa, 1955.

As principais correntes na Revolução Russa, 1956.

Evolução do conceito de ideologia, 1956.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em Junho de 2021.