

Mário Pedrosa

Outros escritos

Otília Arantes

Mário Pedrosa

Outros escritos

1979-2000

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)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940--

Mário Pedrosa [recurso eletrônico] : outros escritos / Otilia Beatriz Fiori Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2023.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-81486-6

1. Pedrosa, Mario, 1900-1981. 2. Arte – Brasil. 3. Arte Moderna –Brasil. I. Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940 -. II. Título. III. Série.

CDD 709.2

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500814866>



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

Publicado originalmente em:

Conforme nota de abertura de cada texto.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES



TARSILA



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.

I

- 13 **A REFLEXÃO ESTÉTICA NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA**
- 27 **MÁRIO PEDROSA DIANTE DA ARTE PÓS-MODERNA**
- 45 **MÁRIO PEDROSA E A CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA**

II

- 71 **ARTE, FORMA E PERSONALIDADE DE ACADÊMICOS A MODERNOS**
- 89 **MODERNIDADE CÁ E LÁ**
- 145 **MODERNIDADE CÁ E LÁ**

APÊNDICE

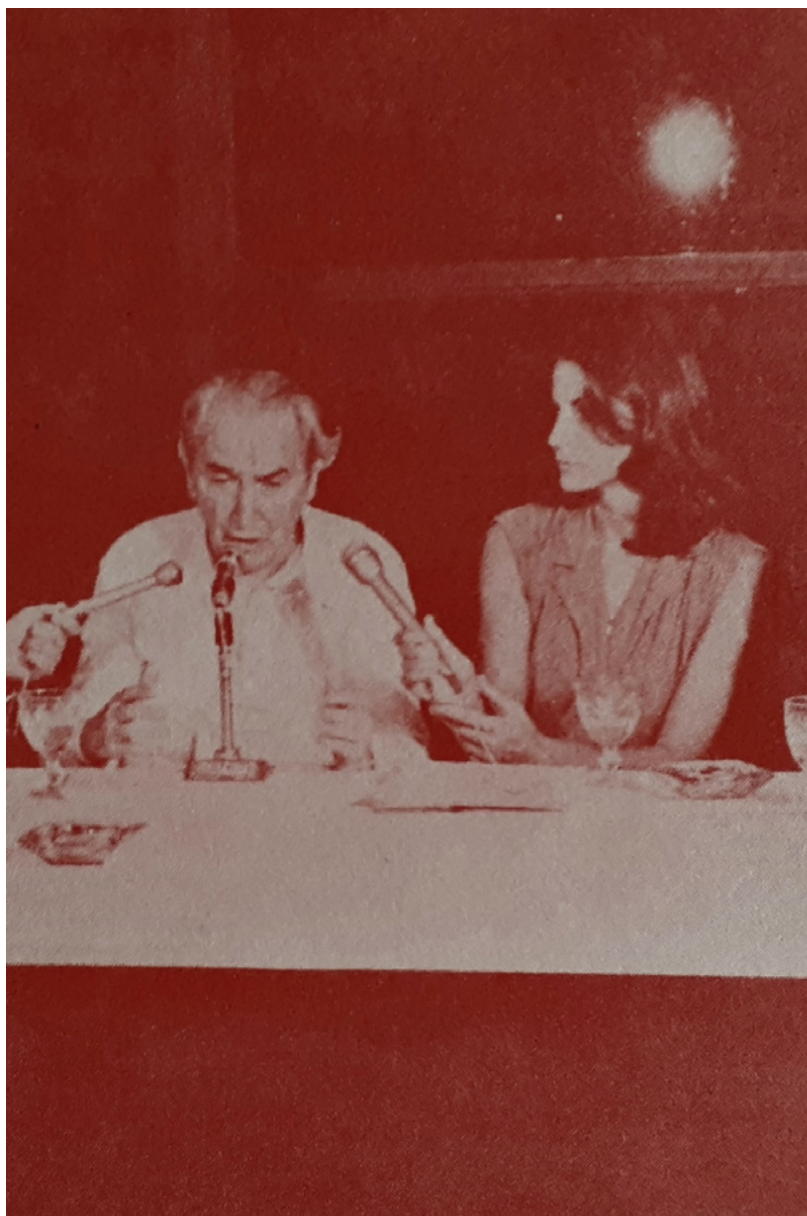
- 179 **MÁRIO PEDROSA INATUAL**

I

**A REFLEXÃO ESTÉTICA NA CRÍTICA
DE MÁRIO PEDROSA**

**MÁRIO PEDROSA DIANTE DA ARTE
PÓS-MODERNA**

**MÁRIO PEDROSA E A CONSTRUÇÃO
DA MODERNIDADE BRASILEIRA**



Mário e Otilia na Homenagem prestada a ele,
por ocasião de seus 80 anos

A REFLEXÃO ESTÉTICA NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA*

Meu muito querido Mário Pedrosa,

Convidada a falar sobre o seu pensamento estético, sinto-me, ao mesmo tempo, extremamente lisonjeada e embaraçada. Prefiro pois não me arriscar e, ao invés de fazê-lo tema de minha exposição, dirigir-me diretamente a você, tornando-o meu interlocutor para as devidas correções e adendos.

Vou começar, retomando uma conversa que iniciamos há alguns meses atrás. Tentarei responder a uma objeção que você me fez, que alias, segundo você, não seria propriamente uma objeção mas antes uma dúvida a respeito da possível homogeneidade ou coerência de pensamento, que eu teria lhe atribuído no prefácio de *Arte, forma e personalidade*.

Na verdade, eu não pretendia então reduzi-lo a um teórico da Gestalt, como você se queixava, ou sugerir um imobilismo na sua crítica – o que seria inevitavelmente acusá-lo de anacronismo – ao contrário, minha preocupação foi apontar para a permanente atualidade de um pen-

* Fala na Homenagem à Mário Pedrosa na Bienal de São Paulo, organizada por Aracy Amaral, em 14 de abril de 1980, em comemoração aos 80 anos do Crítico. Ocasão em que é criado o Prêmio Mário Pedrosa, a ser outorgado a um artista latino-americano pelo conjunto de sua obra, e é relançado o livro *Arte, Forma e Personalidade* (ed. Kairós, 1979), que havia sido lançado no fim do ano anterior no Rio. Publicada em *Homenagem à Mário Pedrosa*, (Coleção Documentos, Fundação Bienal de São Paulo, 1980).

samento em processo, sempre atento aos apelos do novo. O que me pareceu (e ainda me parece) importante destacar, é a sua extraordinária coerência em toda essa trajetória – de como, por detrás de todas as mudanças, há uma preocupação central, quase uma obsessão, que assegura continuidade às suas opções estéticas e às suas análises críticas, e cuja fundamentação teórica é dada, basicamente (não exclusivamente, como enfatizo), pela Gestalt.

Estabelecer essa coerência de 49 em diante, ou de 44, isto é, a partir de sua tese ou dos estudos sobre Calder não me parece nada difícil. Mas eu vou mais além, e chego a afirmar que ela existe mesmo se compararmos a defesa de Käthe Kollwitz e de uma “arte proletária” ao seu envolvimento, 30 anos depois, com o neoconcretismo, ou ainda, às suas últimas atividades e formulações teóricas.

Esse núcleo, esse fio condutor a que aludo, é o da *universalidade* da arte, ou seja, de objetividade na criação e na experiência estética — contra todo tipo de individualismo, subjetivismo ou irracionalismo.

Objetividade que não decorre de uma redução da arte à ciência ou de uma sujeição às leis da mecânica, ignorando o ritmo e as aspirações propriamente humanos. É óbvio que você não tem em mente, ao combater o subjetivismo, a aceitação do totalitarismo da técnica, o privilégio do *a priori* tecnológico na produção artística contemporânea, o culto impessoal da forma, e assim por diante — advertências presentes desde os primeiros escritos. Ao contrário, você sempre esteve ao lado de uma arte livre, ou pelo menos libertária, portanto, de uma arte inserida na vida, de uma arte como “necessidade vital” — de acordo com o belo título de seu primeiro livro. E também aqui é desnecessário dizer que não se trata de uma arte inscrita no *lugar comum* de todos os dias, o que significaria justamente a subordina-

ção desta a interesses particulares, interesses de classe, ao *status quo*: arte estagnada – o oposto de uma arte vital.

Foi assim que, com muita clareza, no auge da fascinação pela *Pop Art*, você denunciou, num artigo do *Correio da Manhã*, o quanto esta corrente era responsável pela recuperação conformista das intenções das vanguardas históricas – de criar o insólito como contestação à redundância do cotidiano e da rotina burguesa. Sendo o seu clima o da vulgaridade do comércio e da propaganda, a *Pop* viria precisamente manter o insólito na redundância da comunicação de massa. Como você denuncia: o insólito pelo insólito torna-se também ele redundante e perde sua significação original.

O que você opõe ao subjetivismo é, portanto, algo de outra ordem: uma “projeção extrovertida da prática artística”. Uma arte voltada para o outro e para o futuro; uma arte que persegue a universalidade; uma arte de comunicação, mas não obviamente a comunicação dirigida da indústria cultural.

Como você diz, em “Retoques a auto-retrato”, de Herbert Read (e eu o cito mais ou menos livremente): A arte se projeta para além do presente, é uma interrogação – neste contexto de interrogação, as energias criativas se põem como um exercício experimental de liberdade e, social, de comunicação – mas comunicação de signos, de imagens, menos de ideias do que de “coisas”; universais, mas não redutíveis a conceitos. Infelizmente, segundo você, Read concentrou demais sua atenção sobre o artista e jamais “ultrapassou o campo estreito da pura expressão em busca do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação”.

Por outro lado, esta é uma de suas preocupações centrais — donde a necessidade de encontrar componentes

universais na arte ou nas formas artísticas, de modo a desfazer o conflito subjetividade/objetividade, isto é, entre forma e expressão, ou afetividade. Ora, a Gestalt vai aparecer, num certa altura, como possibilidade justamente de fornecer uma explicação objetiva, e mesmo *materialista*, da experiência estética. Em contraposição, por exemplo, à Psicanálise – inteiramente debruçada sobre o inconsciente e os fantasmas do artista, reduzindo a arte a meras projeções catárticas, terapêuticas, preocupada unicamente em elucidar as funções que ela exerce na vida interior do indivíduo. Assim, embora relativizando suas críticas à psicanálise, em ensaios como “Forma e Personalidade” (1951) e, posteriormente, “Arte e Freud” (1958), você continuará sustentando que os valores significantes só podem ser apreendidos pela decifração das estruturas formais da obra, nunca pelos meios próprios à interpretação analítica.

É bem verdade que, num primeiro momento, você parecia acreditar que houvesse uma dissociação insolúvel, porque inerente à sociedade capitalista, entre o aperfeiçoamento técnico da arte e sua concepção do mundo – dualidade que teria comprometido irremediavelmente (como você chegou a afirmar, em 33, numa conferência sobre Köthe Kollwitz) a essência socializadora e sintética da arte. Você dizia: “A sede ardente de síntese contida em toda manifestação artística esbarrou em intransponíveis obstáculos sociais e técnicos. As condições produtivas, jurídicas e educacionais da ordem reinante não permitem que sejam vencidos”. Assim, o campo artístico estaria, estética e socialmente, dividido: de um lado, os artistas absorvidos por uma segunda natureza moderna e mecânica, desligados completamente da sociedade, caindo no “puro culto da forma”, no “hermetismo”, no “diletantismo”, etc.; “de outro, os artistas sociais,

aqueles que se aproximam do proletariado e, numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e a sociedade, destituída afinal dos idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias”. Ainda citando a mesma conferência: “É o que explica o realismo do proletariado e dos artistas que o exprimem”. Você aceitava que se tratasse de uma arte “interessada e tendenciosa”, mas lhe parecia então a única possível – “transitória e utilitária”, mas que “cumpria uma generosa missão social”.

E é um pouco dentro deste mesmo espírito que, uma ano depois, em *Impressões de Portinari*, você o acusará de um “idealismo formal abstrato”, ao qual faltaria “a realidade ponderável, concreta, da matéria”. Você diz: “A força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (social), se perdeu”. Ao mesmo tempo, você se dá conta que aos poucos isto começa a ser revertido, através de um certo “sensualismo” do artista, que vai integrando “as coisas, as figuras, o espaço, num mesmo tecido compacto e materializado”. Mas o que mais lhe importa naquele momento é, sobretudo, surpreender na tela o surgimento daquilo que você chama de valor “extra-plástico”.

Quase dez anos mais tarde, quando do célebre ensaio sobre Portinari e os painéis de Washington, você se mostra muito mais atento ao que neles já se afasta de qualquer preocupação mais realista — os contrastes anti-naturalistas da luz, das cores, etc.; onde (como, por exemplo, no *Garimpo*) “o assunto está mais distante do que nunca”. Lê-se: “Os trabalhos dessa fase se caracterizam assim por uma espécie de ‘escape’, de fuga e libertação das exigências de um gênero demasiado preso ao assunto, ao tema da realidade social externa”.

Você não estava, obviamente, tentando sugerir que houvesse da parte do pintor um retorno à primeira fase; como não se trata agora também de uma reviravolta sua em prol do formalismo – que você aliás continua sempre condenando –, mas de um reconhecimento de uma maturidade maior na obra de Portinari, de uma solução mais feliz para o impasse que atravessa toda a sua obra. Textualmente: “Portinari tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma 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”. Embora possamos concluir, de suas análises, que a solução é já, entretanto, menos tensa, a cadência é mais livre, a unidade é mais profunda. Como você assinala, nos painéis “as preocupações de composição tendem a dar lugar à invenção, a unidade de superfície à descontinuidade, e o realismo ao super-realismo”. Esse encontro me parece sintomático. Eu diria que sua trajetória é mais ou menos simétrica à do pintor de Brodóski, embora tivessem partido de um ponto de vista diverso.

Nesse momento, você também já está bem menos preocupado com a referência social explícita e muito mais interessado em descobrir o conteúdo próprio de verdade da arte. Já se distanciou bastante do realismo proletário e está mais afinado com as tendências contemporâneas de contestação e ruptura progressiva com todo tipo de academicismo, ou mesmo com a arte tida como mera representação. Mais: você reconhece que o conteúdo da pintura não é narrativo, que ela não pode ser expressa no plano do discurso, que ela possui uma linguagem própria, e que é no interior desta singularidade que o pro-

blema do social e do universal deve ser colocado. Que a função social da arte não é portanto algo que se acrescenta de fora e que a possibilidade de uma síntese entre conteúdo e forma, subjetividade e objetividade, deve ser colocada em outros termos. Já então você entrevê como possível, embora precária, uma conciliação entre o aprimoramento técnico ou formal, isto é, entre a reinterpretação artística das lições da ciência e da técnica modernas, e a visão ideológica ou a função política da arte.



Cândido Portinari, Desbravamento da mata, Pintura Mural e têmpera, 1941 (Biblioteca do Congresso, Washington)

E você chega inclusive a afirmar, em entrevista à *Art d'Aujourd'hui*, em 53, tomando a defesa da arte abstrata, que esta possui, paradoxalmente, uma função pedagógica: a função de “educar o povo para prepará-lo a entender-se sem ser pela palavra”, e, para isso, segundo

“é preciso que reaprendamos o uso dos símbolos perdidos”. Despontaria assim, no ultra moderno, a pureza expressiva da arte primitiva.

Mas antes de prosseguir por esse caminho, gostaria de chamar a atenção para um encontro que me parece ter sido de extrema importância nessa evolução (sem contar toda a experiência européia dos anos 20 ou a partir de 1937), que foi o encontro com Calder. Da descoberta da arte de Calder, ao elogio de Lygia Clark, me parece que não só a preocupação básica é a mesma, mas que as escolhas já estão bem definidas.

Calder teria sido o responsável por uma mudança importante de postura diante do mundo da técnica, ou seja, ao culto da máquina substituiu a familiaridade irônica. Nem mais o fascínio, nem o terror do início do século. A máquina deixa de ser um fetiche. Em seu estudo de 44 sobre Calder, você diz que “ele cresceu com a máquina, e por isso mesmo já a olha de cima... Segurando-a pela brida, bate com alegria irônica e cordial na garupa do monstro, e convida os homens à mesma libertação”. Ele não representa, não abstrai, não “estiliza” a máquina, seus objetos já são máquinas, mas “de poesia e de improvisação”, ganhando em virtualidades que transcendem as contingências funcionais, deixando por isso de ser máquina. Segundo você, o que Calder vai buscar na máquina “é a única coisa que ele não pode dar – a energia criadora. Dela já não o interessa senão a inspiração que a forjou, (...) seu poder de transmitir e de transformar”. O humor de Calder não é nem o do otimismo convencional, nem o humor negro do desespero dadaísta, e você conclui: “Esta arte calderiana não reflete a sociedade, nem sublima pesadelos subjetivos. É

antes uma porta para o futuro. É já a atitude de quem, desprezando o dia presente, sombrio como nos pareça, divisa, de onde está, os horizontes longínquos da utopia, da utopia que eternamente se está a esboçar diante de nós. Não é todavia um veículo para o artista escapar-se espiritualmente, para com ela isolar-se na sociedade, sem contato vital com esta, todo entregue à expressão do seu próprio extremado e hermético subjetivismo, desesperançado de comunicabilidade. Comunicar-se, ele se comunica, quando mais não seja com os homens das futuras gerações, pois esses talvez tenham, enfim, energia bastante para o necessário esforço de integrar a arte à própria vida”. Arte universal, ou, como você a define, valendo-se de uma expressão do próprio Calder, arte que reproduz “o sentido da relação cósmica”.



Alexander Calder, Folhagem vertical, placa de metal, arame e pintura, 1941 (Fundação Alexander Calder)

Trata-se de Calder, mas eu vejo aí delineado já de forma muito clara seu projeto estético, Mário, quando a arte passa a ser reconhecida por você, definitivamente, como uma forma *sui generis* de conhecimento e de comunicação. Como você dirá, passados 10 anos, ao compará-la à ciência: “a arte que nesta última etapa se aproximou da ciência reivindica para si o direito de ser também um meio de conhecimento”, mas sem abandonar nunca “o campo primeiro da intuição”, mantendo-se apenas num plano de “analogias com as unidades formais de significação própria, como as Gestalts no mundo psicofísico e as estruturas físico-matemáticas”.

E é na tentativa de explicar a universalidade da mensagem artística, a verdade da arte, que a Psicologia Gestáltica – que já havia despertado seu interesse na década de 20 – vai lhe parecer sugestiva. Em 47, no seu ensaio sobre *Arte, necessidade vital*, você mostrava que ela o é, na medida em que “é a transposição no plano humano das leis da criação cósmica” – você citava Maria Petrie, mas essa é de certa forma a chave da explicação gestáltica. Como procuro mostrar no Prefácio: a arte só tem a capacidade de comover (de acordo com a Gestalt) porque também, de outro lado, as leis estruturais que a governam aplicam-se ao campo cognitivo e fisiológico – a “boa forma” estende-se ao sistema nervoso, às estruturas perceptivas, a todo organismo e mesmo à realidade física. Há portanto um parentesco de formas, ou uma homologia perfeita entre sujeito e objeto, que torna inócua a oposição tradicional subjetividade objetividade.

Segundo depoimento seu, a pedra de toque que lhe permitiu esse “salto” teórico foi a leitura de uma entrevista dada, em 48, à revista *Paru* por Atlan – pintor abs-

trato, francês (aliás, argelino), hoje pouco conhecido, mas aparentemente de bastante projeção no período de pós-guerra (Michel Ragon, por exemplo, chegou a lhe dedicar um livro). Nessa entrevista, Atlan, respondendo a Aimé Patri sobre a afinidade das formas artísticas com as da natureza, afirmava que o importante é que as formas na arte possam viver tanto quanto as que se encontram na natureza, que elas tenham vida própria; e, para isso, dizia ele, é preciso que elas estejam inconscientemente carregadas, no sentido de psicologia gestáltica, de um certo poder afetivo. É portanto a capacidade sugestiva e não ilustrativa da forma que importa – seu caráter fisionômico-afetivo. (Atlan se referia às ilustrações que devia fazer para um livro de Kafka – segundo ele, não se tratava de reproduzir uma faca com o desenho de uma faca, mas de recriar plasticamente o clima do livro, de sugerir, através de formas plásticas as impressões que o livro lhe causara).

Ora, se o poder de comunicação da obra advém da “natureza efetiva das Formas” – conforme o título de sua tese de 49 –, isto é, se a chave da experiência estética está nas propriedades intrínsecas das formas, a antítese clássica – subjetividade versus objetividade – estaria resolvida. Este poder de comoção, que não passa pela mediação de entendimento, nem pode ser traduzido em palavras, adviria do fato de “a racionalidade descer até o plano rudimentar da organização psicofísica da percepção” — como você assinala mais adiante, em “Arte e Ciência”, citando Langer. O intuicionismo gestáltico encontraria pois seu fundamento na lei da “boa forma” da percepção primitiva.

Já em *Arte, necessidade vital* você declarava que a atividade artística é natural, e é tanto mais artística

quanto mais espontânea, menos contaminada por intenções diversas. Você mostrava como já as expressões infantis ou as do homem primitivo são artísticas, e muito mais livres do que as do homem moderno. Posteriormente, na Introdução à tese, refere-se ao parentesco entre as impressões estéticas e as impressões primeiras, em seu sincretismo, e conclui que aquelas perdem sua pureza e sua força expressiva quando esse sentimento do objeto se “mareia” devido a preocupações analíticas e significativas de outra ordem. Em toda sua tese você tenta demonstrar que a arte deve comover-nos sem a mediação do intelecto, insistindo sempre no caráter direto, intuitivo, da experiência estética. Por conseqüência, concluirá você que, na medida em que a arte se orienta pelas qualidades fisionômicas das coisas e opera por contaminação, vai se criando, progressivamente, uma quase incompatibilidade entre o sistema qualitativo dela e o sistema racional e científico, diferenciador, de grande parte da cultura contemporânea.

Das vanguardas voltadas para a pureza das formas à revalorização da arte primitiva, o caminho será natural. A oposição é apenas aparente: aquelas buscando conscientemente a estrutura ideal, essa, aproximando-se espontaneamente da boa forma.

Ora, com o esvaziamento progressivo das vanguardas que aos poucos vão cedendo à voracidade analítica, ou, como forma reativa, às ânsias projetivas do artista – dois lados do mesmo fenômeno –, o crítico estaria fadado a buscar a pureza artística em formas mais arcaicas. Sua trajetória é clara e coerente.

E eu tento argumentar (ainda no mesmo prefácio) que, apesar das correções e adendos posteriores a 49, apesar de você ter de reconhecer que há na arte formas

parasitárias, interesses de outra ordem, elementos irracionais e ideológicos que provocam um certo “esvaecer fenomenológico”, sendo quase impossível preservar a arte ao nível da pureza de expressão fisionômica, apesar do reconhecimento de tais fatos, você também está ciente de que, na medida em que os desdobramentos posteriores das vanguardas conduzem a um esvaziamento e a uma recuperação progressiva de suas intenções críticas em relação aos desvirtuamentos culturais de todas as necessidades profundas, naturais, do homem; na medida em que os artistas se consomem num “cansaço criativo” e numa “suada erudição”, é preciso questionar a arte e, na medida do possível, recuperar a sua pureza original.

É o que o faz, no «Discurso aos Tupiniquins ou Nambás», depositar esperanças nos deserdados da cultura, no terceiro mundo, nos rincões onde a arte tem suas raízes na natureza, onde germina a vida, abaixo da linha do hemisfério saturado de riquezas – em nós, “os bugres das baixas latitudes e adjacências” . . .

Recorro, para finalizar, à sua conclusão aos “Retóques a um auto-retrato”: “Volta-se a esperar que reapareçam condições semelhantes às das culturas primitivas pré-capitalistas, quando o produtor artesanal se confundia com o criador e não havia distinção entre a criação individual e a criação coletiva. A arte não tinha então um lugar à parte para ser oficiada e consagrada por uma elite, como ocorre a partir do Renascimento. Era simplesmente uma necessidade coletiva, como as festas, os ritos de iniciação tribal. A arte em si mesma acabou, assim, por tornar-se uma extrapolação, uma incógnita, uma interrogação. Sobreviverá? Subsistirá? Como? Da civilização burguesa em naufrágio, uma nova

tem de emergir para que a história continue; é sob esta perspectiva que se poderá então decidir do futuro destino da arte”.

Você reconhece que “desses pensamentos não chegou a cogitar Herbert Read na sua obra crítica. Quedou encerrado em seu hermetismo psico-estético”. De fato, creio que as preocupações a que você alude não eram exatamente as dele, mas são, sempre foram, as suas.

Não pretendo que seu retrato esteja completo – há ainda muito a dizer. Trata-se apenas de um breve esboço, sujeito a muitos retoques, esperando especialmente os seus retoques, o seu auto-retrato.

MÁRIO PEDROSA DIANTE DA ARTE PÓS-MODERNA*

Antecipando-se em quase dez anos à voga do termo e às polêmicas por ele geradas, Mário Pedrosa, ainda na década de 60, chamava de “pós-moderna” a arte contemporânea para marcar tanto a diferença qualitativa nela introduzida pelos meios eletrônicos, a informática e a automação, quanto o seu retorno à “realidade” – a dos modernos meios de comunicação e da sociedade de consumo –, ou seja, ele a adotava para falar da arte à época da cultuada publicidade e do detrito. Portanto, bem antes que “pós-modernismo” – designação forjada inicialmente por alguns sociólogos e historiadores americanos para diferenciar a cultura mais recente e as mudanças que a afetaram com o advento do capitalismo monopolista avançado – fosse também utilizado por artistas e críticos.

Desde meados dos anos 50, para Mário uma coisa era certa: estávamos assistindo aos últimos lances de uma cultura em extinção; e, aos poucos, vai ganhando corpo em seus escritos a evidência de que o ciclo da “arte moderna” – das Demoiselles d’Avignon ao Tachismo – encerrara-se, enquanto, em contrapartida à arte sismográfica e hermética desta última tendência, uma outra, dominada pela computação e pelos media, ia se afirmando. Reconhe-

* Texto publicado em *Arte em Revista* n.7, CEAC, São Paulo, 1983 – pp. 76-80. Retomado parcialmente na Conclusão de Mário Pedrosa; *itinerário crítico* Scritta, 1991 e *CosacNaify* 2004 (reproduzido neste site).

cendo a inexorabilidade deste processo – no qual daí para a frente os artistas terão de ser inevitavelmente inventores e, para merecer a atenção, terão de ampliar sistematicamente o campo perceptivo em busca de novos condutos e de novas mensagens informativas –, Mário procurou retirar dele todas as lições (positivas ou negativas) para a arte. Até certo ponto, parecia dar fé à tese de McLuhan, de que a tecnologia eletrônica, alterando nossa percepção particularista, própria à idade da indústria mecânica, nos aparelharia para uma apreensão da totalidade e para uma conscientização mais profunda, em que estaria em jogo a sociedade como um todo. Do mesmo modo, a arte abandonaria “o campo estreito da pura expressão em busca do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação”. Em torno das possibilidades abertas com a Informática, escreveu Mário:

“Interprete-se como se queira todo o formidável esforço científico exploratório da Teoria da Informação, esse terrível acelerador sensorial; mas não terá aqui - pergunta-se – sua explicação, essa inquietada, 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.”

Tudo indica que, desde então, qualquer pesquisa estética que não se propusesse a desbravamentos dessa ordem, a quebrar os limites da “espessura do presente – para

além do visual, do auditivo, do tátil e mesmo do olfativo – não seria reconhecida como inovadora e compatível com o que estava ocorrendo em todas as áreas do saber e da cultura. A evolução da arte, como a do homem, teria passado a depender da crescente complexidade dos condutos informativos, sem que, sujeita à mesma “progressiva e dialética objetivação” do homem, ela se visse por isto forçada a trair aquela que teria sido sua missão desde sempre, podendo até talvez realizá-la de maneira mais eficaz: capacitando o homem a antecipar pela imaginação e a conceber, plasticamente, o mundo fabuloso que a técnica moderna vai devassando diariamente, e a antever o que será ele próprio nesse contexto futuro.¹ Mais uma vez Mário está muito próximo da função profética atribuída à arte por McLuhan – o que faria dela, segundo o ideólogo dos media, algo da “maior relevância não apenas no estudo dos meios e veículos de comunicação, como no desenvolvimento dos controles nesses mesmos meios”.² Ficaria assim assegurada à arte sua relativa autonomia e sua “missão civilizadora”.

Mário, entretanto, tinha bastante consciência das contradições presentes nesse processo de extroversão, ou de extensão, do homem – a prolongá-lo em canais de comunicação: se de um lado isto pode modificar num sentido positivo as relações artista-espectador-realidade, através de uma linguagem comum, transparente, sem desvios subjetivos, de outro, ao autonomizar-se em relação aos in-

1. “Especulações Estéticas: Lance Final - III”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9/04/1967. Reproduzido em *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 133 a 139.

2. Cf. McLuhan, *Os meios de Comunicação como extensão do homem*, trad. de Décio Pignatari, São Paulo: Cultrix, 1969. Citação: p. 15.

terlocutores, esta o faz em nome de uma “neutralidade” que não é outra que a dos modernos meios de comunicação de massa, isto é, da publicidade, transformando-se assim, de instrumento de conhecimento e liberação, em forma de controle e dominação. Movendo-se da adesão à recusa, Mário continua suas “Especulações Estéticas”:

“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 no seu arcaico habitat, na sua velha cultura folclórico-mágica-idealista-capitalista-ocidental, e sair por aí a debater-se, incerto e corajoso, num outro habitat cultural que ele mesmo veio criando.”

Mas logo acrescenta: “ou se vai formando, já agora por si mesmo, e que também o vai transformando, de contradição em contradição”. Ora, as contradições parecem ir ganhando terreno, e o homem ir sendo dominado progressivamente pelo processo que iniciara. E Mário conclui, pessimista, o artigo que vimos citando:

“O homem, objeto do objeto de si mesmo, talvez vá terminar seu ciclo, sem saber mais onde encontrar-se, ou encontrar sua essência ou sua substância. Terá ele feito, então, a cambalhota no cosmos sobre si mesmo, seu destino. Mas saberá, então, naqueles inconcebíveis tempos, que é ele próprio? Isto é, que é nós mesmos, ainda e sempre?”

Se a emancipação do homem – como dizia Mario – não pode evitar sua submissão a toda nova tecnologia, esta, por sua vez, sempre mais “senhora do mundo” se encaminha no sentido de “sobredeterminá-lo de um modo decisivo, complexa e maciçamente”. “Ó! Otimismo!”, dirá Mário, ao lembrar as esperanças que ele depositava, primeiro na arte abstrata, depois na Cibernética, no sentido de educar o povo para entender-se sem ser pela palavra. A decadência da civilização verbal, que lhe aparecia como um progresso, na medida em que ao “saber” tradicional, à distância, se substituía uma participação no real, vai mostrar cada vez mais sua outra face: “O homem arrancado de seu ritmo de maturação e adaptação, justo e orgânico, tem de se integrar na ‘esfera do audiovisual, ou na ionosfera’, na denominação de Cohen-Fugeyrollas.” E conclui, referindo-se agora diretamente à arte:

“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 debatem-se dentro de uma representação que não fizeram nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles.”³

Mário parece ir aos poucos cedendo à visão crítica dos teóricos da “cultura administrada”, chegando a afirmar que, dominada pelos interesses publicitários do mercado, também a arte acabaria por se sujeitar às determinações do consumo de massa e às mesmas leis que determinam o styling dos objetos de uso.

3. “A passagem do verbal ao visual”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/03/1967. Reproduzido em *Mundo, Homem, Arte em Crise*, pp. 147 a 151.

Apesar de tudo, Mário não recusava a possibilidade de se estabelecer uma relação autêntica com o mundo, nem a da existência de uma atividade livre (artística ou como se queira chamar), estimulando os artistas jovens – do Neoconcretismo (movimento que teria marcado, segundo ele, a passagem, no Brasil, de um ciclo a outro), à Arte Ambiental, os Happenings ou movimentos como os dos Híppies. Mário apoiou sempre, incondicionalmente, todos os esforços no sentido de preservar ao máximo, também numa sociedade pós-moderna, a autonomia da arte, defendendo-a da total redução à forma-mercadoria, mesmo quando isso pudesse acarretar sua própria dissolução (ao menos enquanto obra). Mário fala ora em “atos”, ora em “gestos”, em outro lugar, em “paixões” ou “erotismo”, acolá em “intenções” ou mesmo “conceitos” enfim, a arte a rivalizar com a própria vida, sem limites, “ação coletiva e não mais fazer individual” – ele chega a compará-la à guerrilha e parece mesmo, por vezes, incorporar-lhe revoltas como a dos jovens ou dos negros. Extroversão que não é estase, que, portanto, não se objetiva em nada que possa ter valor no mercado, antiarte ou não-objetos que são simplex “movimentos no plano da atividade-criatividade” – jogos que não pretendem instaurar nenhuma realidade, mas propiciar um exercício coletivo, experimental, da liberdade.⁴ Arte, enfim, como força produtiva, ou, utilizando-nos de expres-

4. Cf. os artigos dos anos 60, especialmente de 1966 e 67, reproduzidos em *Ibidem*. Destaco, além dos dois artigos já citados, “Veneza, Feira e política das artes”; “Crise do Condicionamento artístico”, “Opinião... Opinião... Opinião”, “O ‘bicho-da-seda’ na produção”, “Crise ou revolução do objeto”, “Quinquilharia e Pop’Art”, “Mundo em crise, Homem em crise, Arte em crise”, “Bienal e participação... do povo”, “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. Cf. também a comunicação apresentada no Simpósio da 1ª Bienal Latino-Americana, em 1978 (vol. mimeografada pela Fundação Bienal).

sões extraídas de outro contexto teórico: como práxis político-libidinosa.

As reflexões de Mário, dominadas há vinte anos pela questão da percepção ou da experiência estética, foram se voltando, cada vez mais, sem abandonar a anterior, para a questão da produção ou do sistema de trabalho – da relação entre a iniciativa, aparentemente desinteressada e improdutiva, com o círculo do trabalho produtivo e do mercado.



Andy Warhol, Uma das muitas séries sobre Marilyn Monroe, tinta acrílica, 1962

Sem perder a fé, não há porque alimentar ilusões quanto à dessublimação institucionalizada como forma de repressão – conforme advertia na época o autor de *Eros e Civilização*. É bem certo que, juntamente com a total, ou quase, eliminação da diferença ou da especificidade da arte, diminuía também suas ameaças à sociedade, instituída. Mário sabia disto e, inquieto com o futuro da arte, não deixava de advertir contra o conformismo complacente de boa parte dos artistas pós-modernos, personalizados exemplarmente nos da *pop'art*.

Mas, ficando ainda nos devãos por onde parecia ser possível vislumbrar um destino digno para a arte: com a eliminação do conceito estético até então decisivo, o da “distância psíquica”, a arte, embora arriscando, nessa des-sacralização - como reconhece Mário - seu próprio aniquilamento, propiciaria também uma súbita visão das coisas “pelo outro lado”, usualmente não percebido. Alterando as relações convencionais entre o artista e o público, produziria um fenômeno coletivo em que “as energias se põem como um exercício experimental da liberdade” definição inúmeras vezes utilizada por Mário para a atividade artística nessa nova fase. No lugar dos velhos conceitos estéticos, estaria a surgir este outro, no dizer de Mário, “revolucionário”: o da “participação do espectador”⁵.

Nisto, segundo ele, o Brasil não teria sido, mais uma vez, um modesto seguidor, mas um precursor, com os “bichos” de Lygia Clark – uma das primeiras artistas no mundo a pôr em execução esta reviravolta. Mário já havia escrito, em 1960, a propósito de Lygia, que, diante do esgotamento generalizado nas artes, especialmente na escultu-

5. “Bienal e participação... do povo”, in *Mundo, Homem, Arte em crise*, pp. 187 a 191.

ra, ela representava uma verdadeira renovação, ao refutar uma visão puramente ótica, num esforço de fazer com que o espectador fosse “jogado dentro da obra”, e não mais, como para os futuristas, pela simples ação das “linhas de força” - portanto ainda mediado pelo olhar -, mas por uma intervenção direta, vindo a participar com o artista “senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte”. Se, pela introdução do tempo em suas esculturas ela retoma a grande tradição escultórico/arquitetônico/cinética, algo novo se passa com seus “bichos”: suas virtualidades, que, no dizer de Mário, mais se assemelham a uma jaqueira a dar jacas, tantas as formações plásticas surpreendentes, vão depender inteiramente, para frutificar, do gesto do espectador. O espaço da arte já é outro: o do espaço real, circundante, independente das conjunturas egocêntricas. Não são sem importância nesse processo as inovações da técnica, mas um dos grandes méritos de Lygia teria sido o de saber conciliar o rigor matemático das severas estruturas de seus objetos (ou “não-objetos”), com uma “força expressiva, por vezes orgânica”: dotados de leis próprias, os “bichos” de Lygia só se punham em movimento pela manipulação do público - máquina e corpo conjugados numa nova forma de produção/criação artística 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, acovardado 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 recondicinar o destino. As atuais realizações de Lygia Clark têm esse papel.”⁶



Lygia Clark, Bicho, alumínio anodizado, 1960 (acervo Lygia Clark)

Esse é um texto de 1960; aos poucos outras dimensões dessa nova arte vão se tornando mais evidentes, ou seu

6. “Significação de Lygia Clark”, *Jornal do Brasil*, 23/10/1960. Republicado no catálogo do MAM do Rio de Janeiro, 1963 e na coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, MEC/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980. Republicado também em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp.195 a 203. Cf. também sobre Lygia “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro”, in *Mundo, Homem, Arte em crise*, pp. 163 a 167; “A obra de Lygia Clark”, *O Estado de São Paulo*, 28/12/1963.

conteúdo mais revolucionário vai sendo neutralizado. No movimento pendular que dirige, segundo Mário, a História da Arte, ter-se-ia, assim, passado da ponta extrema do subjetivismo exacerbado a que chegara a “arte moderna” nos anos 50, ao outro extremo, quando se estaria vivendo uma nova fase de objetivismo. Mas se esta extroversão faz dela uma “arte de comunicação”, nisso que ele chamará, sete anos mais tarde, a “trágica dialética do encontro social”, uma outra perspectiva antagônica (complementar?), manifesta-se (talvez vindo a prevalecer, ao menos na visão assumida por Mário nos últimos depoimentos): a da capitulação diante da realidade, a do cansaço criativo, da redundância, da sujeição aos padrões estabelecidos da sociedade de consumo

Em seus escritos da década de 60, era especialmente aos artistas americanos ligados à *pop* que Mário atribuía a pecha de otimismo conformista. Embora não pretendessem – como reconhecia – idealizar a realidade, não deixavam de ser extremamente complacentes e até exaltá-la em sua vulgaridade:

“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: o consumo de massa.”⁷

7. “Quinquilharia e Pop’Art”, in *Mundo, Homem, Arte em Crise*, pp. 175 a 179.

Se a pop, em sua deliberada reação às seduções da Arte, sem dúvida “desmistificou o conceito fátuo de obra de arte única e eterna”, logrou-o cedendo, em contrapartida, aos atrativos da sociedade de consumo, da banalidade, do lugar comum. Não se trata de apenas celebrar, sem mais, a perda da “unicidade” da obra,⁸ mas de perguntar em nome de que ela se deu. Talvez resida aí a diferença central entre os “popistas” americanos e os assim chamados, entre nós, na época: enquanto os primeiros procuravam, no dizer de Mário, manter o insólito – na redundância da comunicação de massa –, estes se utilizavam da redundância para revelar o insólito “infrarrealidade”, que demanda, para ser detectada, não um poeta, mas uma ação. Renuncia-se, no caso, à Arte, em nome de uma práxis que leva a uma nova relação com o mundo por exemplo, Oiticica, Gerchman, ou Antônio Dias.⁹

Mas até onde de fato este lado inconformista de muitos dos nossos jovens artistas era compatível com a postura pós-moderna que começava a se afirmar (mesmo que ainda não fosse identificada como tal)? É bem possível que, retrospectivamente, com as restrições crescentes que lhe fazia, a ponto de nas últimas entrevistas identificar inteiramente a arte pós-moderna à pop e pós-pop e caracterizá-la como meramente apologética, Mário tivesse que convir que o que o fazia aderir às inovações

8. Mário refere-se em várias ocasiões à perda de unidade ou de unicidade da obra como uma característica da arte pós-moderna. Cf. comentário ao “Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany”, in *ibidem*, p. 240.

9. Cf. além de “Crise ou Revolução do objeto”, in *Ibidem...*, p. 162, “Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, e “Do pop americano ao sertanejo Dias”, respectivamente, *Correio da Manhã*, 26/06/1966 e 29/10/1967 - reproduzidos em *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pp. 205 a 209 e 217a 221.

daqueles artistas brasileiros era o fato de terem sabido preservar o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas.¹⁰



Hélio Oiticica, Bólido, Caixa18, Cara de Cavallo, materiais diversos, 1965 (MAM RJ)

Se ele acompanhou com a maior simpatia e até incentivou as transformações que se processavam na arte ao fim dos anos 50 e início de 1960, fazia-o sem dúvida em nome das mesmas “aspirações sociais libertárias” que estavam

10. Ponto de vista, aliás, assumido por nós em conferência de junho/81, na FAU-USP, e reproduzida nesta mesma revista [*Arte em Revista* n.7]. Quanto a Mário Pedrosa, atribuímos o fato de procurar uma nova designação para os artistas brasileiros da época como uma necessidade de marcar ruptura destes com uma tradição esgotada do modernismo, mas o que ressalta, ao falar deles, é seu inegável inconformismo nada compatível com a arte pop ou aquela que posteriormente veio a ser chamada de pós-moderna.

nas “origens anticapitalistas da arte moderna”.¹¹

Aliás é ele quem de certa forma confessa isso, quando, numa de suas últimas entrevistas, declara, após ter feito a crítica aos artistas pop ou pós-modernos:

“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.”

E ele mesmo confessa: “a avalanche do mercado barrou nosso otimismo”¹² – otimismo que dez anos antes não era incompatível com as mudanças tecnológicas e culturais que se acumulavam. Apesar do “caos” reinante – Mário não o negava – parte da arte mais recente, “pós-moderna”, como ele já a denominava então, parecia precisamente apontar para aquela universalidade que, acreditará anos mais tarde, acabou traída por esta mesma arte. Estou lembrando, a título de exemplo, sua conclusão do ensaio “Do purismo da Bauhaus à aldeia global”:

“Críticos e pensadores atuais reclamam uma ordem

11. Expressões adotadas numa comunicação ao Simpósio da 18 Bienal Latino-Americana, em São Paulo, 1978: “Variações sobre um mesmo tema ou a arte de retaguarda”.

12. Entrevista concedida a Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 24/04/1980.

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, ou da arte pós-moderna, vão nesse sentido. Caberia assim à Arquitetura englobar esse esforço de síntese plurissensorial tribal e comunal, nostalgia do perdido homem deste fim-de-século.”

Pouco a pouco, sorratamente, este otimismo vai escapulindo. As luzes vão se apagando, o futuro da arte parece cada vez mais incerto, e Mário, que antes estava sempre a espreitar todas as possibilidades de renovação do fazer artístico que se abriam, fala, ao fim, num “beco sem saída”¹³ Como se pode depreender do próprio título da comunicação ao Simpósio da Bienal Latino-Americana, de 1978 – “Variações sobre um mesmo tema ou a arte de retaguarda” – a arte teria abandonado seu lugar de ponta. Embora ele aí se reportasse ainda a um texto de 70, quando as esperanças não haviam desaparecido de todo, ao referir-se aos “happenings”, sua mudança de perspectiva já se torna bastante evidente: chama-os de “truques”, “surpresas que se repetem e perdem logo a graça”, atribui-lhes um “triunfo fácil”, “às expensas do público, transformando-o no povo abestalhado das feiras”. Do mesmo modo, no “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, de 75, ao descrever a *body art*, um dos desdobramentos da arte voltada para o corpo, censura com veemência as “experiências re-

13. Cf. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, in *Versus* nº 4, 1976. Republicado em Carlos Eduardo de Sena Figueiredo, Mário Pedrosa, retratos do exílio. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1982, pp. 101 a 110.

vulsivas destes ultralógicos niilistas”:

“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 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.”

Esta palavra – decadência – foi sem dúvida uma das mais utilizadas por Mário nos depoimentos e entrevistas logo após sua volta do exílio, em 1977. E se, dois anos antes, ele parecia ainda depositar alguma confiança nos “deserdados da Cultura”, nos “povos do Terceiro Mundo”, logo também nós outros, e a arte que se estava a produzir no Brasil, seríamos envolvidos por essa onda de ceticismo.

Mais uma vez dou a palavra ao próprio Mário para resumir sua visão dos últimos tempos trata-se de um depoimento de 1978 ao *Jornal do Brasil*:

“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 arautos da arte moderna no Brasil e podemos dizer que chegamos ao fim de um processo. Surgiram experiências novas para além dos problemas puramente estéticos. É 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.”¹⁴

14. Entrevista a Cicero Sandroni, *Jornal do Brasil*, 02/04/1980.

MÁRIO PEDROSA E A CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA*

Mário Pedrosa foi um dos grandes responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil, especialmente nos vinte anos que sucederam à segunda guerra mundial, vindo a ser, como gostava de dizer, um “arauto” das nossas vanguardas artísticas, em especial da arte abstrata – segundo ele, 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 uma ordem internacional que aprofundava o atraso. É nesta etapa de sua crítica que me deterei, centrando a análise na discussão das relações entre a modernização nacional, então na ordem do dia de um país empenhado num projeto nacional-desenvolvimentista, e as exigências não menos imperativas de internacionalização.

* Comunicação apresentada no Seminário da Getty Foundation, *Estudios de Arte desde América Latina*, em Buenos Aires, em 1999, sob o título “Mário Pedrosa y la construcción de la modernidad brasileña”. Trata-se de uma versão resumida do itinerário crítico de Mário Pedrosa, mas tendo como foco a relação nacional/internacional na arte.

I.

Não há como não começar por uma recapitulação, embora breve, de uma trajetória nada linear e que acompanhou de perto as idas e vindas da arte internacional: em Berlim ou Paris dos anos 20, novamente na França e logo Estados Unidos – no período que vai da ascensão do fascismo ao fim da 2ª guerra –; depois, até o fim da vida, um pouco por toda parte, de um canto do mundo ao outro, do Japão ao Chile, tendo encerrado sua carreira de crítico a bem dizer em Paris, escrevendo sobre Miró e apresentando o catálogo da última exposição de Calder (1975), quando, dando as costas para a arte que desde os anos 60 ele já identificava como pós-moderna e com a qual dizia não ter nenhuma afinidade, passa a escrever sobre a arte popular (embora reconheça que se trata de uma distinção, própria da sociedade burguesa, que não lhe agradava) do tempo de Allende, ou a arte dos Tupiniquins ou Nambás (“arte virgem”, como chamava a arte primitiva ou a arte dos doentes mentais) – como se dessas experiências pudesse surgir algo de novo.

Sob todos os aspectos, Mário Pedrosa foi uma figura excepcional na história da nossa crítica de arte. Começamos pelo seu texto de estréia – uma conferência em 1933, no Clube dos Artistas, dirigido por Flávio de Carvalho – por ocasião de uma exposição, em São Paulo, da obra da gravurista Käthe Kollwitz. Sendo o clima de opinião marcado pelo mais agudo sentimento de urgência social, inicia sua carreira de crítico com a primeira e desde logo mais consistente interpretação marxista da arte que se tentava no Brasil. Embora tomando a defesa de uma “arte

proletária”, o faz contudo numa perspectiva independente, não alinhada às posições do IIº 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 publicou no *Diário da Noite* um balanço completo da obra de Portinari, onde retorna à questão do conteúdo social da arte, e sugere ao artista brasileiro abandonar o cavalete em nome de uma grande arte sintética, a única adequada aqueles tempos: o muralismo de inspiração mexicana. Como se há de convir, apesar do interesse e da importância histórica, esses textos ainda refletem sobretudo o ponto de vista do político (desde os anos 20, militante do partido comunista, foi da dissidência trotskista e, no exílio, um dos dirigentes da 4ª Internacional até 40; voltando ao Brasil, em 45, ajudou a fundar o partido socialista e mais tarde, o Partido dos Trabalhadores), mas sobretudo, o clima “social” e de intensa polarização ideológica característica dos anos 30, no Brasil e no mundo.

A ênfase na crítica de Mário Pedrosa também há de mudar após o exílio e sua permanência nos Estados Unidos (de 1938 a 1945), mais precisamente a partir da série de ensaios sobre arte, no *Boletim da União Panamericana*, em especial sobre os Murais de Portinari em Washington e sobre a primeira grande mostra americana de Alexander Calder (1942-44), quando passará a se dedicar de forma mais sistemática à reflexão sobre questões estéticas. Desde então, sem nunca abandonar a militância política, jamais dissociará revolução social e arte a mais avançada, ou arte independente – o que nem sempre interpretou da mesma maneira. Ou seja, apesar de suas reticências iniciais em relação àquela arte moderna que na conferência de 33 identificava como “um jogo pueril de formas”, aos

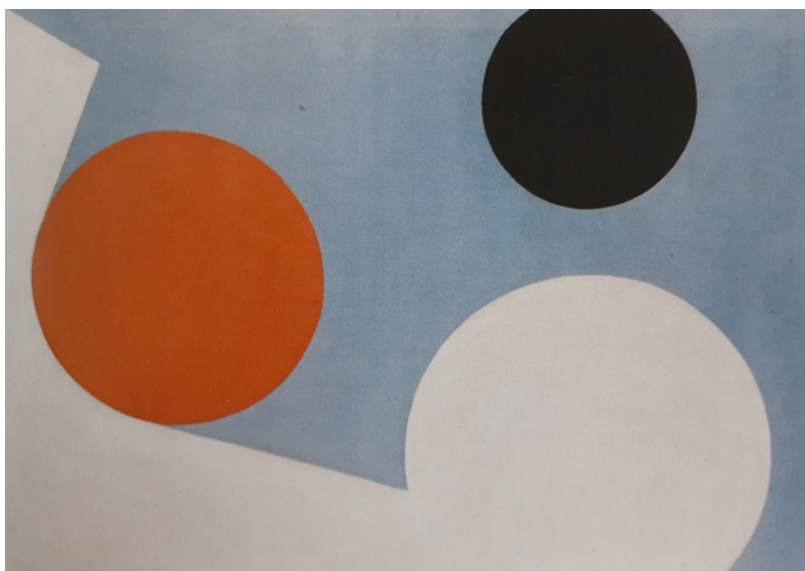
poucos, como político e como revolucionário, foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista e, portanto, a olhar com outros olhos a arte burguesa e a tentar adivinhar aí a convergência, ainda que incipiente, entre uma arte que chamou de hermética, confinada na aparência estética, e aquela que ia buscar sua inspiração na “dramática fermentação” da sociedade.

Quando chegou ao Brasil, em 1945, embora tivéssemos passado por uma ruptura 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 S. 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 o crítico literário 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. Mote de toda a crítica de Mário Pedrosa, dos artigos publicados na grande imprensa aos ensaios mais longos, com destaque para sua tese inspirada nas teorias da Gestalt: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, de 1949 (preterida, obviamente, por uma monografia bastante rotineira sobre Velásquez).

Em suma, ao contrário do que se passava no Brasil, Mário Pedrosa trazia o exemplo da arte internacional (neste ponto, aliás, retomando o espírito modernista), causando mal-estar e por vezes irritação ao defendê-la, principalmente no capítulo que dizia respeito à arte abstrata, ou quando encorajava os jovens artistas a romperem com os “mestres”. Lembro que foi ele inclusive quem estimulou a criação do primeiro núcleo de artistas abstratos (ou “concretos”, como ele já gostava de chamar) em 1947/48, no Rio, com Ivan Serpa, Mavignier, Palatnik – aos quais se uniram depois muitos outros, dando origem ao grupo “Frente”, de cujos desdobramentos surgiu o neoconcretismo. Embora já afastado do trotskismo, mantinha-se fiel à máxima do *Manifesto por uma arte independente* – “A independência da arte para a revolução e a revolução para a independência da arte” –, batalhando sem trégua para que o Brasil saísse do isolamento e se alinhasse à arte mais avançada da época. 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.

Aos poucos, contudo, inovações importantes, como os Museus de Arte Moderna em São Paulo e Rio (47 e 48), as Bienais (a partir de 51) e outras exposições de arte estrangeira, foram habituando o gosto do público às tendências internacionais mais recentes. Há também que registrar a vinda ao Brasil de críticos como Romero Brest ou Max Bill, entre outros. Apesar disso, algumas questões permaneciam tabu para a crítica, especialmente a da arte abstrata. Assim, em 1952, em pleno auditório do Ministério

da Educação, num debate sobre o dilema, para muitos cívico-nacional - “arte abstrata ou arte com temática social” - Mário Pedrosa e Flávio de Aquino polemizando com Mário Barata e Campofiorito, tentavam inutilmente mostrar que, à diferença da arte dita “realista”, a arte abstrata estava elaborando os símbolos 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”. 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”, de outro, o propósito de vanguarda de extravasar no mundo vivido aquele conteúdo que precisou de liberdade para decantar-se segundo leis próprias.*



Ivan Serpa, Formas, 1951, óleo sobre tela, MAC USP

Tudo isso dito e lembrado, caberia talvez, para fazer justiça a muitos dos críticos e artistas que resistiram à novidade, pelo menos num primeiro momento (como ocorrera com Mário de Andrade e posteriormente Sérgio Millet, ou mesmo os críticos de que falávamos há pouco), perguntar pelas razões de uma tal reação à arte abstrata. 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 a que aludíamos. 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 tentação abstrata, contra a qual Mário de Andrade prevenira Tarsila. 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* do 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” (Antonio Candido) 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 articulada a duras penas seria erradicada da noite para o dia

como também forçava 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 da *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 contemporânea: 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.



Alfredo Volpi, Casas, têmpera sobre tela, 1955

Nesse clima de opinião, especialmente nas décadas de 40 e 50, acreditava Mário Pedrosa que o Brasil, como outros países de mesma trajetória histórica, em fase de amadurecimento cultural e não apenas de desenvolvimento material, sem grandes tradições consolidadas, portanto permeável a todas as formas de novidade, haveria de atingir o estágio de “cultura orgânica”, não simplesmente ignorando as influências externas, mas sabendo fazer a *devida triagem na sucessão de ismos que por aqui aportassem* – só assim haveria de criar uma autêntica

arte nacional, sem cair no “atoleiro do nacionalismo”. Ou seja, por mais que advogasse a causa da arte abstrata como uma grande arte sintética e portanto universal, nem por isso Mário Pedrosa imaginava uma coincidência absoluta entre o processo de internacionalização e o de maturação cultural, apesar de reconhecer que, em se tratando de um país novo, esse segundo momento era de qualquer modo devedor do primeiro.

*

Mário Pedrosa era anti-imperialista convicto, mas temia igualmente o nacionalismo. Também não era etapista. De acordo com uma de suas fórmulas preferidas, sobretudo quando se tratava de definir a civilização do país numa só frase: 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 da humanidade. Por outro lado – é preciso fazer-lhe justiça, afinal não se tratava de um “novidadeiro” contumaz, como acreditavam alguns –, suas leituras e experiência de militante lhe ensinaram que uma onda modernizante, talvez inevitável, podia muito bem agravar relações arcaicas de dominação. O mesmo valendo para a dimensão estética. Para Mário Pedrosa, portanto, a preponderância do influxo externo, parte indescartável do processo cultural de um país dependente, não é algo que nos diminua ou 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, mola propulsora quando desmancha fantasias em torno de falsas tradições, elas

mesmas remanescentes de antigas transposições ultramarinas. E, 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 combinam tais elementos descompassados que ora asseguram à forma moderna importada um funcionamento produtivo, ou, não podendo andar juntos, decretam a falência do arremedo.

Foi essa convicção que fez Mário Pedrosa acreditar que a arte abstrata traria consigo uma mudança de sensibilidade, num momento de “consciência dramática do subdesenvolvimento” (ainda na caracterização de Antonio Candido, para distinguir da “consciência amena do atraso” que dominara os intelectuais da geração anterior, principalmente no 1º Modernismo). Como aliás o próprio Mário Pedrosa explica, num texto/retrospecto, de 1970, dando-nos a chave do que fora o capítulo brasileiro da arte abstrata - aliás, não por acaso, fornecida por um observador estrangeiro espantado com o paradoxo da abstração num país periférico. Diante de artistas como Serpa, Volpi, Milton da Costa, Lygia Clark, Décio Vieira, se perguntava o crítico: onde o “infalível exotismo”, a cor local, as exuberâncias tropicais, onde enfim a suposta “imagem” do país? O desconcerto do Sr. Lampe, um austríaco, parecia derivar de um certo preconceito, uma espécie de divisão tácita internacional do trabalho: para os europeus, as grandes tendências da arte mundial; para um país de passado colonial, o pitoresco do lugar. Sua resistência não era muito diversa daquela que animou os figurativos brasileiros contra a implantação da arte abstrata no país de Portinari. A explicação que encontrou foi, contudo, engenhosa: não devia se tratar de mero formalismo de importação, mas sim do resultado de um cálculo, de uma vontade profun-

da, justamente o desejo de se defender contra a natureza caótica e borbulhante, contra a circunstância ameaçadora dos trópicos:

“uma 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”.

Devaneios à parte, o certo é que Mário Pedrosa considerava a abstração tão bem ajustada às exigências nacionais quanto o fora, no passado, o primeiro modernismo; neste outro momento, era a própria arte abstrata que, impelida pela “dialética cultural do país”, passava a representar resultados locais contrapostos à simples voga internacional que os desmantelaria. Sintaxe e gramática da arte abstrata, portanto, não só tinham cabimento na periferia como estavam a serviço de um projeto de reconstrução nacional. O ápice de uma tal empreitada seria Brasília – a grande síntese anunciada pelas vanguardas e reativada pelo projeto construtivo abstrato – cujo feito não apenas registraria, mas defenderia ardorosamente,

tendo inclusive promovido um encontro internacional de críticos de arte, em 59, sob o título “Brasília, síntese das artes”.

(Uma ressalva necessária, embora não possa me estender sobre ela: o nosso geometrismo – da arte “concreta” e “neoconcreta” – não deixava também de ser uma forma de resistência à moda informal que ia pelo mundo. É preciso ter em mente que a pintura abstrata da qual falava Mário Pedrosa não tinha nada a ver com a voga “informalista” dominante, para ele, expressão a mais acabada do individualismo americano, em seu subjetivismo exacerbado, e momento já de dissolução da arte moderna, que culminaria, ainda segundo nosso Crítico, na arte *pop* ou pós-moderna. É como se nós ainda tivéssemos condições de contrarrestar a marcha do mundo – e por que não da arte?)

2.

Na esteira de Mumford, Mário Pedrosa acreditava que o processo de “adaptação de uma cultura a um determinado meio particular é longo e complicado, e um caráter regional em pleno florescimento é o último a emergir”, como declara a propósito do tema proposto por ele próprio, Mário Pedrosa, ao Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1960, na capital da Polônia, sobre “O problema da relação entre as diferentes tradições nacionais e o caráter internacional da arte moderna”. E o exemplo é justamente o da Arquitetura Moderna – tema do Congresso do ano anterior:

“Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores mais decisivos para que essa cultura regional desa-

broche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a Arquitetura, a Arte podem dar.”

Mas quem lhe fornecerá a chave do enigma, posto justamente pela ambígua apoteose da nossa Arquitetura Moderna, que culmina em Brasília, será um estudo de Worringer, mais exatamente um estudo dele sobre a arte Egípcia, quando adota enfim o conceito de “civilização-oásis”. Brasília não faria senão reproduzir, ainda uma vez, o paradigma dos reiterados enxertos que ocorreram ao longo do nosso processo de colonização.

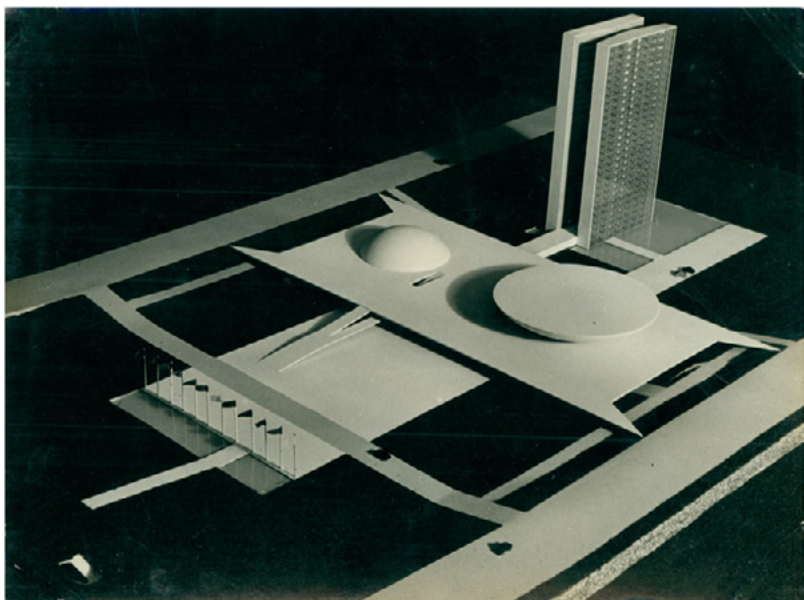
O que se pode dizer é que, de fato, mais do que a polêmica sobre a arte abstrata, foi a polêmica gerada pela Nova-Capital que induziu o crítico a tentar formular algo como uma teoria geral sobre as nossas importações culturais. Brasília em construção (1957) deve ter sugerido à Mário Pedrosa um bom número de reflexões ambivalentes acerca do tema tanto quanto do projeto em andamento. A ideia de uma capital “plantada” na aridez espiritual do cerrado central aparecia-lhe como a repetição do gesto de nossos antepassados que para cá “transplantaram” sua cultura europeia, não tendo encontrado cultura ou civilização que devesse ser preservada. O Brasil, na verdade, nunca passara de imenso viveiro de formas importadas – tal qual um “oásis” no meio do deserto (que podia ser a nossa mata virgem). Por isso mesmo Mário Pedrosa prefere falar de civilização, dado o seu caráter antinatural, e não em cultura, que resultaria, ao contrário de uma relação orgânica entre o homem e o seu meio.

Sem dúvida, há uma certa desproporção entre a disci-

plina egípcia (a que se referia Worringer) para vencer pela técnica os obstáculos de uma natureza adversa, e a nossa formação cultural. Mário Pedrosa estava evidentemente ciente disto: “No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre”. 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 como 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 dos novos tempos, a modernidade em pessoa*. Se antes nos deprimia tudo o que havia de postição 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, propriamente dita e estilizada, era um convite à *tabula rasa* das vanguardas, e a imitação quase um privilégio. Por isso mesmo, os colonos que desembarcaram no novo continente “puderam transplantar por assim dizer intactas suas formas culturais mais adiantadas, como se tratasse de transplantação de oásis”. É óbvia a intenção de polemizar com o gosto retrógrado dos nacionalistas, mas também, por outro lado, a de demolir o mito de uma civilização orgânica que a matriz europeia nos impingira e que, embora conservador, servia de argumento ao progressismo de uma certa esquerda. Ou seja, como não nascemos naturalmente, mas pela irrupção artificial

e exógena de aglomerados urbanos, estaríamos “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 tradição”.



Maquete do Palacio do Congresso Nacional, 1959

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 bárbaras, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o “processo vital” de simbiose entre o ambiente natural e a história cultural e política do Brasil. Como se vê, a abundância do oásis pode ser também algo nefasto e, ao usar esse conceito, nosso Crítico tem também em

mente essa outra dimensão: o *insulamento de uma civilização desenraizada*. Estaria assim sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização.

Ambiguidade aliás bastante evidente no projeto da Nova Capital, uma vez rebaixado, tal tipo civilizatório, à condição de fase colonial pretérita, pois justamente ela ainda obedeceria à mesma concepção de civilização-oásis, porém em um momento em que o país já teria superado a fase colonial. O que leva Mário Pedrosa a se perguntar se não seria paradoxal pensar uma capital fora das áreas onde se formaram os primeiros rebentos de uma cultura autóctone. Assim, de trampolim, ou de plataforma de lançamento de nossa modernidade, o oásis parece se transformar em quisto ameaçador. Na dúvida, Mário Pedrosa se volta para a solução de Lucio Costa: um avião pousando docemente sobre o chão rústico da ex-colônia, como a despertá-lo de sua aparente letargia pré-histórica, sugerindo desbravamento e pioneirismo. Afinal o arquiteto projetava para um futuro no qual todos confiavam e que não haveria de ser apenas brasileiro. 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*. Lembremos que a hora se desenrolava 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 ao *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. Com este curto-circuito, Mário Pedrosa completava a recapitulação neomodernista de nosso destino: varando o tempo, a capital da

antiga colônia, fecundada pelas novas técnicas construtivas, corria ao encontro da utopia da nova era...

Ó otimismo! dirá alguns anos mais tarde. Visão otimista que fará Mário Pedrosa, ao longo dos anos 60 (mesmo quando já desconfiava do projeto construtivo que culminara em Brasília), distinguir o inconformismo das nossas neovanguardas, dotadas, quem sabe, de um poder de reviravolta, de modo a trocar de sinal a cumplicidade mercantilista do modelo americano – em especial a arte *pop* –, e pôr ordem (mais uma vez!) no caos reinante, prolongando em parte aquela universalidade que entrevira na arte abstrata e em especial na arquitetura moderna brasileira, e que parecia reconhecer nos novos recursos mobilizados por essa “nova figuração”, ou pelas tantas formas de arte participativa. Aos poucos, porém, vai se rendendo aos sinais sempre mais visíveis de capitulação diante da positividade do real (no caso, a sociedade do capitalismo avançado), de exaustão da inventiva estética, que degenerara em redundância mortal. A partir de então (já ao final da década e até sua morte, em 81) se sucedem os textos onde o tema principal é o da crise do mundo moderno, e em consequência, da arte: autodestruição da arte e dos artistas que se dá em espetáculo – ato moral gratuito, testemunho de um horizonte cultural rebaixado até o seu grau zero, como é da natureza das fases terminais.

Para quem passara a vida, sobretudo os últimos anos, à espreita das menores chances de irrupção do novo e de “exercício experimental da liberdade” – numa antecipação da utopia vindoura – o clima agora era de beco sem saída. O título da Comunicação que apresentou em 1978 na Bienal latino-americana – “Variações sem tema ou a arte de retaguarda” – fala por si mesmo: a arte abandonara seu lugar de vanguarda na corrida da civilização. Poucos anos

antes 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. Mas logo nem mesmo aí discernirá a 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. Assim mesmo, nunca deixou de se declarar um otimista, embora nos últimos tempos tivesse passado a crítica de arte para um segundo plano, voltando-se novamente mais para a luta no campo político, quando participou ativamente da criação do Partido dos Trabalhadores. Ou seja, embora a *marcha real* da evolução da arte tenha acabado por frustrar as expectativas utópicas do Crítico, assim mesmo ele se manterá até o fim da vida um moderno no sentido pleno da palavra – a arte apenas teria passado, provisoriamente, para uma posição de retaguarda. Enquanto não viessem tempos melhores a vanguarda ainda havia de ser política.

*

Em suma, concluindo este breve itinerário, creio poder dizer que Mário Pedrosa dispôs, ao longo desses cinquenta anos de crítica e militância, de um senso aguçado da oportunidade histórica, que não era, obviamente, 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.

Além disso, se não foi o primeiro, entre nós, a reconhecer a necessidade de conhecimentos técnicos, ou de reunir uma vasta gama de informações, talvez tenha sido

o nosso primeiro crítico profissional de artes plásticas, *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; 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, mas voltado sobretudo para o nosso passado; muito menos a crônica de circunstância, a crítica de rodapé, 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 plano meramente descritivo.

Estou pois convencida de que Mário Pedrosa terá sido o primeiro em nossa tradição crítica a ajustar com rara felicidade a elaboração teórica aos requisitos igualmente complexos do ato crítico de primeira mão, elevando ao mesmo tempo a crítica exercida nas páginas da imprensa diária ao patamar mais exigente da norma culta internacional: se num primeiro momento recorrera a Hegel e Marx para pensar o papel da arte no processo histórico, ou mesmo Semper, para explicar-lhe as origens, associando-a à técnica; no momento seguinte foi principalmente nos teóricos da forma que buscou inspiração – Dilthey, Geiger, Hans von Marées, Conrad Fiedler, Hildebrand, Riegl, Wölfflin, Worringer, Focillon e outros mais, mas antes de tudo os psicólogos da Gestalt (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume), 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. No entanto, a insuficiência desta teoria para explicar a emergência na arte de significações inéditas, o obrigará a integrar paulatinamente outras lições, por exemplo, a crítica de Merleau-Ponty àqueles mesmos psicólogos, por terem retirado a iniciativa do sujeito ao transformarem a percepção num fenômeno natural; ou ainda Cassirer e Suzanne Langer, em seu intuito de explicar a arte como expressão simbólica. Logo foi conduzido, por esta mesma preocupação, às teorias da linguagem e da informação – 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 na tecnologia eletrônica, alterando nossa percepção particularista em nome do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação.

Jamais entretanto se entregou a aplicações chapadas de esquemas *passé-partout*, muito menos substituiu a experiência de obras pelo discurso genérico sobre elas; até porque foi muito sóbrio na recepção das doutrinas estéticas, que dominava sem alarde. Combinando uma familiaridade, sem igual em nosso meio, com o dia a dia da arte contemporânea, a uma capacidade de ajuizar, também rara em toda parte, para além da simples descrição do objeto particular visado no momento, Mário Pedrosa soube incorporar sem ecletismo essas diferentes lições, ao longo de um itinerário crítico realmente impressionante pela variedade e pertinência das dimensões enfeixadas numa só personalidade. Disso tudo, insisto, resultou uma prosa verdadeiramente nova, se comparada à evolução do gênero em sua época: a um tempo especializada até à análise

pericial da obra e de horizonte histórico o mais dilatado possível, sem jamais perder de vista as implicações universalizantes da cultura. Por isso mesmo sua crítica nunca foi esotérica, nela o grande público de jornal sempre encontrou o seu caminho sem que para tanto ela deixasse de continuar falando à imaginação de todo brasileiro bem formado.

Enfim, foi também o primeiro a exercer a crítica de arte no Brasil nos termos do projeto moderno em toda sua abrangência, ao mesmo tempo que eleva a arte brasileira à condição de capítulo relevante da modernidade estética – entendida como dimensão imanente de uma nova sensibilidade. Não fora isso, talvez tivesse sido apenas um crítico competente a mais, como muitos europeus – um Argan (a quem aliás muito prezava) brasileiro, por exemplo. Ou seja, soubera estabelecer o vínculo necessário entre atualização obrigatória e refração local.

Um outro ponto de vista importante de sua crítica, na verdade uma inflexão em relação a uma tradição a que bem ou mal dava continuidade: 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 crítico estético-social, isto é, descompartmentação e polêmica com o caráter meramente afirmativo da arte: ao mesmo tempo em que a apanhava em sua intenção antitética propriamente anti-burguesa, sua crítica estava sempre 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 ocu-

pado pela Arquitetura Nova em sua crítica. Pode-se dizer que a rigor ela é 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. Esse o ponto de apoio material da arte moderna no Brasil, que por aí integrava o horizonte internacional da modernidade – renovando-se em consequência o país, bem entendido.

Quase vinte anos depois da morte de M. Pedrosa, pergunto: como ficamos? Por certos beneficiados pela vantagem involuntária da perspectiva histórica, propiciada pela percepção do fim de um ciclo, sobre o qual nada sabíamos na virada dos anos 70 para os 80. Creio no entanto ter sugerido que desse limiar MP tinha um certo presentimento, mas não o conceito, nem poderia, como aliás ninguém àquela altura, em que paradoxalmente (daí a miragem) a cultura oposicionista brasileira parecia se aproximar de um novo auge (estava aí a fundação de um Partido dos Trabalhadores para que não houvesse dúvidas a respeito, tanto assim que menos de dez anos depois quase ganhava uma eleição presidencial: desde então só declinou, embora cada vez mais forte institucionalmente). Na verdade, naquela virada de década encerrava-se, sem ter resolvido nenhum dos problemas de uma agenda histórica de construção nacional (nem mesmo a industrialização, que se completara nos anos 70, fez toda a diferença que se esperava), meio século de nacional-desenvolvimentismo (1930-1980), meio século de modernização conservadora, portanto, em cujo desenlace positivo todavia a referida tradição crítica apostava, pois afinal neste longo ciclo de crescimento material e polarização social o país estava mesmo em movimento. Exatamente

ao longo destas 5 décadas transcorreu a atividade crítica de Mário Pedrosa. Assim como tudo que foi rigorosamente “moderno”, ela parece arquivada, quando muito objeto de curiosidade histórica.

Evidentemente, não sou desta opinião, como se terá percebido, espero. Todavia não é fácil definir a atualidade de MP, para além do exemplo e da envergadura do personagem, sobretudo se confrontada 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 (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 entroncar no veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira, mais exatamente na 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 MP diz respeito 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 (assim o colapso do desenvolvimento, mas de um desenvolvimento a um tempo dependente da metrópole de turno, porém associado a esse mesmo polo dominante).

Numa palavra: estamos ou não diante de um novo começo *da capo*? (Esse o drama das formações interrompidas em sociedade mal-acabadas, como espero, repito,

ter deixado claro). Ou 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), sua lógica não é a da integração, mas a de um permanente girar em falso rumo à desagregação? Seja como for, gostaria de ressaltar mais uma vez a originalidade do método crítico de Mário 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. O que, é claro, não foi o caso de Mário Pedrosa.

II

**ARTE, FORMA E PERSONALIDADE
DE ACADÊMICOS A MODERNOS
MODERNIDADE CÁ E LÁ**

ARTE, FORMA E PERSONALIDADE*

Foi nos anos 20, quando aluno de Filosofia na Universidade de Berlim (1927/29), que Mário Pedrosa pela primeira vez tomou conhecimento das 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,¹ que Mário Pedrosa retornará aos estudos da Psicologia da Forma. Decidido então a participar do concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, localiza toda a bibliografia disponível² e, mergulhando na leitura dos mestres da Gestalt, redige em poucos meses uma tese que se constitui na ocasião numa das raras tentativas, em plano mundial, de utilização sistemática dos

* Título do volume publicado pela ed. Kairós, em 1979.

1. Aimé Patri, “Entretien avec Atlan», in Paru, maio de 1948, p. 53. Citado no ensaio *Forma e Personalidade*.

2. Conta Mário Pedrosa que recorreu naquele momento a um amigo seu – o economista alemão Cunter Reiman –, que morava nos EUA, para lhe enviar tudo o que encontrasse por lá dos mestres da Gestalt. Já então alguns textos haviam sido traduzidos para o espanhol, podendo ser localizados aqui no Brasil.

ensinamentos gestálticos para resolver problemas estéticos – teóricos ou metodológicos.³

Passados trinta anos, seu texto, *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, permanecia inexplicavelmente inédito. Dado o seu extremo interesse, não só para a compreensão dos pressupostos teóricos de toda a atividade crítica posterior de Mário Pedrosa, mas também para o debate, sempre atual, seja sobre a natureza da artística, seja sobre o estatuto de uma Psicologia da Arte, pedimos-lhe que nos autorizasse a publicação, à qual acrescentamos, por sugestão sua, um ensaio imediatamente posterior – *Forma e Personalidade*⁴ –, cuja problemática é semelhante, mas onde certas posições são nuançadas ou aprofundadas. De acordo com Mário Pedrosa, os dois escritos são complementares. Segue-se um *Panorama da Pintura Moderna*, mais ou menos da mesma época,⁵ ilustrando as correspondências e as imbricações entre o aparato crítico e a experiência estética do autor.

*

3. Salvo o texto raríssimo de Koffka, citado por Mário Pedrosa: *The Problems in the Psychology of Art* (apresentado no Bryn Mawr Symposium, na Pennsylvania, em 1939), nada de mais sistemático havia sido publicado. O primeiro livro de Arnheim (um dos maiores psicólogos da arte de orientação gestáltica) – *Art and Visual Perception* data de 1954.

4. Texto de 1951, publicado em forma de plaquete naquele mesmo ano (s/refs). E, posteriormente, em *Dimensões da Arte*, edição do Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964.

5. Publicado originalmente pelo Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

Se *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* não foi reconhecida de imediato no Brasil,⁶ em contrapartida o Prof. Étienne-Souriau – então catedrático de Estética na Sorbonne – logo lhe faria justiça, com um comentário altamente elogioso na *Revue d’Esthétique*. Em nosso meio, apesar da existência de representantes da Gestalt (alguns psicólogos orientados por Newton Campos, no Rio, e Anita Cabral, em São Paulo), um estudo como esse devia causar espécie por seu caráter quase pioneiro enquanto esforço de elaboração de uma Estética da Forma.

Ainda que a inspiração básica seja a conferência de Koffka proferida no Bryn Mawr Symposium, em 1939 – *Problems in the Psychology of Art* (várias vezes citada por Mário Pedrosa) – não se trata de uma mera retomada dos problemas aí levantados, ou da simples aplicação dos esquemas gestálticos à arte. Apoiado numa extensa literatura que vai de Wertheimer, Koehler, Koffka, Paul Guillaume a outros estudiosos do problema da forma, especialmente nas artes – Dilthey, Geiger, Hans von Marées, Conrad Fiedler, Hildebrand, Woelfflin, Cassirer etc. –, Mário Pedrosa procura recolocar um problema tão antigo quanto a reflexão sobre a arte: o do *prazer estético*.

Esta, a antítese clássica – subjetividade versus objetividade – seria resolvida à medida que a chave das experiências estéticas estivesse nas propriedades intrínsecas ou na “natureza afetiva da Forma na obra de arte”. É o que a tese tenta demonstrar através de uma Psicologia da Arte voltada para a obra e suas qualidades formais (fisionômicas) que comandariam as reações afetivas do espectador.

6. Mário Pedrosa tirou o segundo lugar no concurso, tendo recebido apenas o título de Livre-Docente e não o de Catedrático, o primeiro lugar cabendo ao autor de uma tese convencional sobre Velasquez.

Mas se as propriedades emotivas lhe são inerentes, a arte só tem a capacidade de comover porque também, de outro lado, as leis estruturais que a governam aplicam-se ao campo cognitivo e fisiológico – a “boa forma” estende-se ao sistema nervoso, às estruturas perceptivas, a todo organismo ou à realidade física (Koehler). Há, portanto, um parentesco de formas, ou uma homologia perfeita entre sujeito e objeto, que torna inócua a oposição tradicional subjetividade/objetividade.

Um problema, contudo, permanece: o da especificidade da experiência artística. Ora, 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 das estruturas melódicas para pensar a forma como totalidade; a percepção primitiva passou a ser denominada artística por Koffka e os demais, dada a sua capacidade de se organizar da melhor maneira nas condições dadas; e todos eles assumiam – como vai notar Arnheim – uma postura que pretendia 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, obviamente, 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 inexorabili-

dade 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 estas 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 ela não permite o desvio do sentido original da percepção formal primitiva, desembaraçando-a de todo associacionismo mecânico e cultural. Já na Introdução à tese, Mário Pedrosa refere-se ao parentesco entre as impressões estéticas e as impressões primeiras, em seu sincretismo, e conclui que aquelas perdem sua pureza e sua força expressiva quando esse sentimento do objeto se “mareia” devido a preocupações analíticas ou significativas de outra ordem. A arte deve comover-nos sem a mediação do intelecto. Assim, à medida que ela se orienta pelas qualidades fisionômicas das coisas e opera por contaminação, cria-se progressivamente uma quase incompatibilidade entre o seu sistema qualitativo e o sistema racional e científico diferenciador da cultura contemporânea.

Das vanguardas voltadas para as formas puras à revalorização da arte primitiva, o caminho será natural. A oposição é apenas aparente: aquelas buscando conscientemente a estrutura ideal, essa, aproximando-se espontaneamente da “boa forma”. Ora, com o esvaziamento progressivo das vanguardas que aos poucos vão cedendo à voracidade analítica dos artistas, moldados por uma cultura cada vez mais tecnológica, ou, ainda, como forma equivocada de reação às suas ânsias projetivas, o crítico estaria justamente fadado a buscar a pureza artística em

expressões mais arcaicas. A trajetória de Mário Pedrosa é clara e coerente. Não que ele se tenha mantido impermeável às manifestações artísticas que não correspondiam àquele ideal; ao contrário, para permanecer fiel à objetividade postulada em toda a tese e reforçada na citação final, de Schopenhauer – “não falar primeiro, mas esperar que (a obra) nos interpele” –, sentir-se-á obrigado a ampliar ou reformular algumas de suas proposições de 49.

Ainda que sustentando sempre a irredutibilidade e a natureza afetiva da Forma, Mário Pedrosa integrará aos poucos outras lições para pensá-la. Assim, pouco a pouco, problemas ligados ao inconsciente e seu papel na criação artística ou na experiência estética vão ganhar uma outra importância. Enquanto na tese são discutidas diferentes teorias da percepção, especialmente da percepção estética – por exemplo, o associacionismo (Deonna), a 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. Já no texto publicado dois anos depois, *Forma e Personalidade*, o debate vai girar justamente em torno da psicanálise, embora ainda uma vez seja para mostrar que o fenômeno artístico escapa à interpretação analítica. Mas aqui o problema da autonomia formal da obra de arte é um pouco deslocado, ou um novo aspecto é levado em conta: a inspiração e o modelo interior. – Qual a relação entre as fantasias ou os valores simbólicos e os puros componentes formais? Se não é o inconsciente que confere à forma sua eficácia criadora, é inegável a presença na arte de conteúdos ideológicos e afetivos.



Mario Pedrosa em debate sobre arte abstrata no Ministério da Educação em 1952 (foto da revista Guayra)

Nesse ensaio o debate se abre por uma discussão em torno às posições de Roger Fry, para quem toda obra de arte pura é isenta de qualquer simbolismo – o que merece restrições da parte de Mário Pedrosa. Segundo este, a arte é um fenômeno expressivo e, como todo fenômeno expressivo, “se organiza pela simbiose do elemento psíquico e do elemento formal”. Mas entre o formalismo e o subjetivismo não haveria obrigatoriamente querela, e o objetivo de Mário Pedrosa é em parte demonstrá-lo. Recorrendo a Jeanne Hersch, Minkowska, Heins Werner, Prinzhorn e outros, adota uma posição muito semelhante à de Breton ao fazer em 41, nos EUA, o balanço do surrealismo. Apoiando-se na psicologia da época, especialmente na Gestalt, Breton procurava mostrar que não via distinção entre as qualidades sensíveis e as qualidades for-

mais, e que o automatismo gráfico, ao mesmo tempo que respondia às tensões individuais profundas, era capaz de satisfazer plenamente à vista ou ao ouvido por sua unidade rítmica. Também Mário Pedrosa tentará conciliar os impulsos inconscientes ou de afirmação com o impulso de ordenação formal: qualquer expressão por mais rudimentar já possuiria uma estrutura, o caráter fatal dessa ordenação sendo assim instintivo seria, portanto, uma exigência do próprio inconsciente – pensado ainda como uma região que não escapa às leis gestálticas, em oposição à Psicanálise que considera a percepção profunda ou os processos primários como inteiramente isentos de Gestalt. Para Mário Pedrosa, tudo o mais é da esfera da psicopatologia, foge do domínio estético para o clínico.

*

Dois anos mais tarde, comentando o livro de Susanne Langer (*Form and Feeling*) e reportando-se a Ehrenzweig (*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*), Mário Pedrosa chegará a dizer que “a percepção visual não é apenas um processo sensorial e mental de superfície, é também um processo que vem do inconsciente para chegar à tona na região sensorial consciente onde enfim se cristaliza, e só o consegue depois de uma luta entre as várias camadas perceptivas”.⁷ Mais ainda, embora reafirmando, então, que toda forma criada organiza-se como aperfeiçoamento ou arranjo da forma perceptiva primária, chama a atenção – contrariando a crença dos psicó-

7. “Das formas significativas à lógica da expressão” (em *Problemática da arte contemporânea*, Rio, 1954), in *Mundo, Homem, Arte em crise*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1976, p. 67.

logos da Forma na prevalência da organização estável e compacta da boa Gestalt na arte – para o fato de que isto não se dá “sem contradições, sem atritos e sem conflitos” da forma artística com a forma perceptiva primária. “Daí vem sua maior dose de significado emocional. Ela se sobrepõe como enxerto na forma perceptiva ou a sobrepuja contra a vontade desta de permanecer, de resistir, à medida que o artista mais se aferra sobre ela para modificá-la ou descartá-la.” E conclui:

“O comum dos homens é mais sujeito que os artistas às percepções de formas privilegiadas na concepção Gestaltiana, formas fortes, prenhes naturalmente de predominância figural. Mas as de 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.”⁸

Entretanto, segundo Mário Pedrosa, obedecendo a uma lógica da visão, “a rica ambivalência dos símbolos presentativos” (S. Langer)⁹ acabaria por se cristalizar em formas articuladas; um “impulso insopitável” para a estruturação (Warendock)¹⁰ sujeitaria todo o material fragmentário, os elementos amorfos ou as alucinações a

8. *Ibidem*, pp. 66/67.

9. *Ibidem*, p. 70.

10. *Ibidem*, p. 67.

uma organização da qual, apesar da complexidade e das alternâncias, podem dar conta os esquemas gestálticos. A experiência ou o sentimento estético é a intuição das estruturas formais, é a percepção dentro da qual as sensações se disciplinam e se fundem.

É o que, o fará sempre reticente às tendências «informais» na arte. Primeiramente, quanto à designação que lhe parece extremamente imprópria. Ele escreve a propósito, num artigo de 1959:

“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. Forma não quer dizer apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido Gestaltiano. *Mancha* é, aliás, a primeira das formas que se vê e que se estuda 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.”¹¹

Mas a desconfiança do crítico vai mais além, envolve esse tipo mesmo de arte, de “efeitos cacofônicos, “sem cadência e sem direção preferencial”. Pollock, Kline, Mathieu (este último já de maneira extremada) são tidos por ele como fenômenos muito atuais e frutos da crise da civilização contemporânea; permanecem, entretanto, talvez por isso mesmo, muito distantes de uma criação artística pura: sacrificam as preocupações plásticas a projeções

11. “Do Informal e seus equívocos”, in *op. cit.*, p. 34.12.

narcisistas, fantasias, interesses individuais, aliás bem pouco artísticos, de ordem moral ou utilitária.¹² Para Mário Pedrosa os tachistas teriam parado, em sua maioria, na primeira fase do processo criativo – o da projeção – enquanto o ato de pintar deveria consistir justamente na passagem deste primeiro estágio (complexo) para um segundo, de “simplificação e cristalização da expressão”. A fórmula adotada por ele é a seguinte: trata-se de “uma sucessão de passagens que vai da projeção à simplificação via complexidade”^{13, 14}

12. “Da abstração à autoexpressão”, in *ibidem*, p. 38.

13. *Ibidem*, pp. 36/37.

14. A posição de Mário Pedrosa acaba afastando-se bastante da de Ehrenzweig, preocupado sobretudo em proceder a uma crítica radical de toda teoria gestáltica da arte, pois esta não leva em conta a percepção de profundidade (inteiramente diversa da de superfície), não permite que o olho “divague”, tolhe a apreensão das formas superpostas e da inarticulação enquanto tal – os glissandos, os vibratos – apreensíveis somente num estado difuso de consciência. Não que uma técnica livre de Gestalt constitua por si só a arte, mas é fundamental a participação da “mente profunda”, simbolizada nesta mesma técnica. Para Ehrenzweig a crítica da 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 «sentimentos estéticos» servem ao superego contra a pressão exercida pela apercepção do inconsciente (mais livre e indiferenciada entre os primitivos). O esforço da arte contemporânea é de novamente romper com as estruturas rígidas dos processos secundários e com a superfície gestáltica para revelar as criações automáticas da «mente profunda». O surrealismo e o tachismo vão neste sentido, embora o superego acabe por reagir ao mais violento dos ataques de modo a constituir uma textura espessa e rígida no lugar, por exemplo, das «cortinas móveis» de Pollock (seus seguidores, tentando copiá-lo, cristalizaram suas soluções, tirando-lhe a força disruptora e transformando a *action painting* num “estilo histórico”, em detrimento dos componentes criativos, originais, incodificáveis). (Cf. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* e *The Hidden Order of Art*.)

Coerentemente, Mário Pedrosa vai privilegiar na Arte Moderna as formas mais depuradas. Apesar de sua grande receptividade ao novo, nunca abandonará o critério de objetividade e é justamente em nome desta que suas preferências irão mais no sentido da pintura construtivista e concretista, ou daquelas obras das quais se pode falar de “ideações puras ou desnudas, sem compromissos ou insuspeitadas” (Kandinsky, Klee, Malevitch, Mondrian, Delaunay, Boccioni).¹⁵

Passados quase vinte anos da redação de sua tese, nas “Especulações Estéticas” – publicadas em 1967 no *Correio da Manhã* – Mário Pedrosa retomará o debate sobre a oposição subjetividade/objetividade à luz de algumas tendências teóricas da época. Dessa vez ele enfrentará o conflito da Gestalt e de todas as teorias de inspiração fenomenológica com aquelas referidas à tradição linguística e, em última instância, com a Teoria da Informação. Assim como, ao abrir uma brecha para o inconsciente, embora insistindo sobre a irredutibilidade da Forma, Mário Pedrosa concede um lugar ao enfoque psicanalítico, sem atribuir à Informática o privilégio da abordagem, fornece-lhe também um espaço, à medida que ela expressa um conflito aberto nos limites do próprio homem, nos seus próprios sólios perceptivos. Como diz ele, a arte moderna se debate, mesmo sem o saber, nos vértices da informação e da expressão. Torna-se necessário averiguar quais as estruturas globais, totais, que podem permanecer intactas, exprimindo o domínio do inteligível, quando os nossos campos perceptivos se dilatam sempre mais na busca de um marco inatingível de uma percepção exaus-

15. Mário Pedrosa, *op. cit.*, p. 40.

tiva. Por quanto tempo a percepção estética poderá ainda fundar-se nos afinal arcaicos fundamentos da experiência primeira?¹⁶

Embora afirmando que “a abordagem fenomenológica prossegue válida”,¹⁷ Mário Pedrosa reconhece que a intensificação da escala perceptiva, dadas as possibilidades abertas pela ciência e pela aparelhagem técnica, acarreta em nós um «esvaecer fenomenológico». Não se pode mais querer preservar a arte unicamente no âmbito da expressão fisionômica quando há também uma obsessão quase neurótica dos artistas mais audaciosos e criativos com a pesquisa.

“Decorre assim da própria civilização tecnológica e científica de hoje uma arte que se tem de fundar, obrigatoriamente, cada vez menos nas velhas experiências perceptivas fenomenológicas, de onde promanaram sempre os todos inteligíveis formais, e, fatalmente, em algo assim como a ‘espessura do presente’. Ela é constantemente solicitada a acompanhar, para merecer atenção, o processo sistemático de ampliações, intensificações dos sólios perceptivos, que uma exploração estruturada em busca de novas mensagens informativas vai como que tentando exaurir. O cinema foi o primeiro dos frutos desse perscrutar faustiano que resultou em arte, numa grande arte nova.”¹⁸

16. Cf. *Ibidem*, pp. 121 a 139.

17. *Ibidem*, p. 134

18. *Ibidem*, p. 136.

No entanto, se parece ser esse o futuro de toda a arte que se queira inovadora, ela atinge aí o limite perigoso onde pode facilmente alhear-se de si mesma.

E parece ter sido a esta alternativa pessimista que foi aderindo Mário Pedrosa diante dos desdobramentos posteriores da arte pós ou ultramoderna. A arte ter-se-ia esgotado progressivamente numa sucessão vertiginosa de vanguardas que a conduziram, ao menos nos países mais desenvolvidos, a um “beco sem saída”.¹⁹ É então que ele vai depositar as suas esperanças nos deserdados da cultura, no terceiro mundo, nos rincões onde a arte tem suas raízes na natureza, onde germina a vida, abaixo da linha do hemisfério saturado de riquezas, em nós “os bugres das baixas latitudes e adjacências”. – “A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude”, declara no “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”.²⁰ Seria assim de nossas produções mais genuínas que se abririam perspectivas para uma autêntica arte nova.

*

Volta à natureza que é o oposto da visão naturalista o naturalismo ter-se-ia dissolvido de uma vez por todas junto com os preconceitos acadêmicos. “A ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, a ilusão da matéria, o acabado desenho do pormenor, a justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e a exatidão da cor dos objetos” – assim resume Mário Pedrosa o naturalismo no Panorama da Pintura

19. Posição reiterada constantemente nos últimos depoimentos de Mário Pedrosa.

20. Cf. *Versus* n° 4, p. 40.

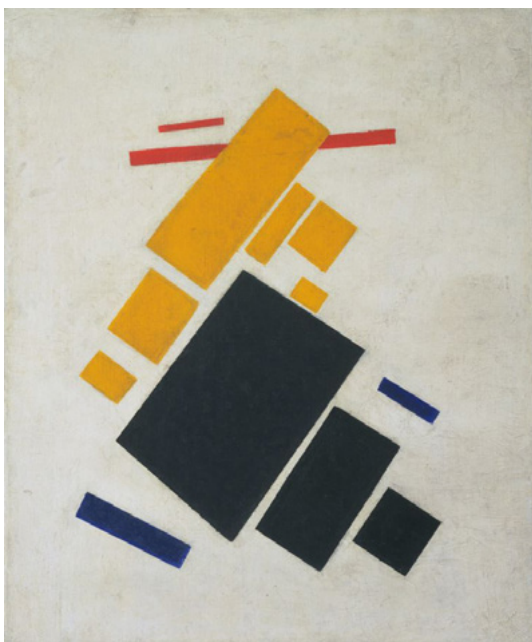
Moderna. Utilizando-se do esquema da bipolaridade de Worringer²¹ – arte orgânica e arte abstrata –, ele concebe o movimento da arte a partir do romantismo como uma liberação crescente do naturalismo em direção a uma arte abstrata. Isto resultaria de uma nova atitude espiritual do artista, irreversível: abandonam-se as leis convencionais, acadêmicas, a pretensão de transpor artificialmente a realidade externa, a fim de isolar o objeto no espaço para fixar as suas qualidades permanentes na bidimensionalidade da tela. A pintura se transforma num “jogo puro de ritmos e de planos, quer dizer, de formas”.

A descoberta das culturas primitivas pelas vanguardas do início do século, como agora (ao menos parece ser esta a inspiração básica de Mário Pedrosa ao propor uma revalorização de nossas origens, da nossa arte primitiva, indígena), faz parte desse mesmo processo de superação do naturalismo. A atração que exerciam as formas da arte negra sobre os artistas residia no seu “poder emocional expressivo” – no seu sincretismo – ou ainda, como diz Mário Pedrosa, citando Paul Guillaume e Munro: “no fato de que essas remotas tradições. acentuam mais o desenho do que a reprodução literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linhas e superfícies, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega” (esta, naturalista).

Apesar da insuficiência, ou mesmo do caráter discutível do esquema de oposições de Worringer, em que se move Mário Pedrosa, o grande mérito desta pequena his-

21. Apesar de Mário Pedrosa atribuir igualmente a Riegl essa oposição, parece-nos ser antes uma leitura worringeriana daquele (aliás, bastante corrente). Ora, no fundo Worringer pereniza uma velha oposição que Riegl tenta eliminar ao abolir o conceito de uma “natureza absoluta” que a arte imitaria ou não.

tória está em conseguir uma interpretação unitária para a pintura contemporânea, especialmente do pré-guerra. A diretriz é dada pela tendência única de autonomização crescente das formas plásticas, pela busca da pureza estética, que teria chegado ao seu apogeu com Kandinsky, Mondrian, parcialmente Klee ou Boccioni, Malevitch, Max Bill, Moholy Nagy. Se com isto a história daquele meio século ganha coerência, talvez seja em detrimento de uma compreensão de certos movimentos, de inegável relevo; assim, por exemplo, a importância do expressionismo do grupo Die Brücke é minimizada por discrepar dessa vocação básica da pintura deste século – “tendência subjetiva”, “explosão animista”, “volta à narração” caracterizá-lo-iam, em oposição ao Blaue Reiter, de preocupações mais “formalistas”.



Kasimir Malevitch, Composição suprematista: Airplane flying, óleo sobre tela, 1915 (MOMA)

O objetivo de um “panorama” como esse não é, contudo, o de dar uma visão exaustiva, nem de distribuir quinhões idênticos às chamadas escolas, mas o de reconstituir ou mesmo recortar de uma maneira coerente um período da história da arte, dando-lhe inteligibilidade. É apenas um ponto de vista, mas que se mostra bastante sugestivo e se concretiza num dos raros textos que traçam um esboço da pintura da primeira metade do século, tão fino quanto didático. Ponto de vista da arte ou do crítico? Talvez seja este um falso dilema. É difícil dissociar os dois – o ponto de vista da história e o de quem a narra – e certamente corremos menos riscos quando o autor tem como preceito a objetividade. Mesmo vindo a sofrer algumas alterações, as escolhas teóricas básicas de Mário Pedrosa já estavam quase todas fixadas desde sua tese de 1949.

DE ACADÊMICOS A MODERNOS*

Pensando bem, achei que a melhor maneira de reconstituir a história da arte brasileira, do ponto de vista de um crítico tão fora de esquadro como Mário Pedrosa, seria começar por onde a rigor tudo começa neste país: pelas missões culturais estrangeiras. Refiro-me, no caso, à Missão Francesa. Sobre ela, Mário Pedrosa deixou uma tese, inédita até recentemente, apresentada em 1955, à cadeira de História do Colégio D. Pedro II – *Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos* –, e, para variar, altamente polêmica, na contramão de todas as versões consagradas, oficiais ou não. Independentemente do acerto maior ou menor de sua interpretação histórica (aliás, bastante convincente e muito bem documentada), interessa-nos, antes de tudo, o fato de colocar, de saída, o problema das influências externas na nossa história da arte. A seu ver, a presença daqueles artistas franceses no Brasil de D. João VI e do início do Império bem poderia ter contribuído, como muitas vezes se disse, para interromper uma tradição local que mal e mal se esboçava; portanto, teria sido uma força desintegradora, ao mesmo tempo que, era inegável, apresentava características que favoreciam igualmente a cristalização

* Este texto, publicado em MARI, M.; ANDRADE, E.; ALAMBERT, F.. *Mário Pedrosa, revolução sensível*. São Paulo: SESC/São Paulo, 2023, retoma, com pequenas modificações, o Prefácio ao volume: *Mário Pedrosa, Acadêmicos e Modernos* (Otilia Arantes, org., São Paulo: Edusp, 1998), que pretende fornecer um quadro da arte brasileira, da Missão Francesa às neovanguardas dos anos 1960/70, pelo ponto de vista do Crítico. (Sumário com referências bibliográficas atualizadas em anexo).

do repertório iconográfico de um Brasil que se renovava.¹

Além do mais, também não seria fácil discernir nela a melhoria real, no estado das artes, do simples retrocesso, sem falar no atrelamento institucional ao arbítrio do poder constituído. E assim por diante. São dilemas conhecidos e recorrentes na história da nossa arte, do Modernismo às neovanguardas, passando é claro pela Abstração. Os passos dessa reconstituição foram concebidos em função das etapas desse processo de promessas e desenganos, bem de acordo com a própria marcha recalcitrante da modernização brasileira, à observação da qual o Crítico nunca deixou de ajustar o seu ponto de vista, desde a primeira hora mais explícita de empenho político.



Nicola Antoine Taunay, Entrada da cidade do Rio de Janeiro a partir do convento de Santo Antonio, óleo sobre tela, 1816 (MNBA RJ)

1. Cf. também a propósito: “Arquitetura Moderna Brasileira”, acerca do livro de mesmo título de Henrique Mindlin, *Jornal do Brasil*, 27/02/1957.

Ao final, culminando o debate, a Arquitetura Moderna no Brasil, em especial em seu capítulo conclusivo, bem como o projeto construtivo brasileiro: Brasília, síntese das artes. Por isso mesmo, também, momento decisivo de constituição de uma cultura regional dentro de uma linguagem internacional e, quem sabe, universal. De qualquer modo, por sua dimensão coletiva, uma obra de arte a colocar, mais do que qualquer outra, de modo enfático e concreto, o problema do envolvimento social específico da forma artística em nosso tempo – como se sabe, uma das preocupações centrais na crítica de Mário Pedrosa.²

Percurso assim alguns dos textos mais representativos da posição do Autor e que, portanto, de alguma forma, respondem a essa questão básica, que por sua vez se desdobra em outras tantas, como, por exemplo, as relativas às imposições da matéria local, e que se traduzem imediatamente por: arte nacional ou internacional? realismo ou abstração?

Mário Pedrosa dirá que, em um certo sentido, só a arte moderna é dotada de uma vocação universal e sintética, justamente na medida em que foi se depurando e abandonando sobrevivências anedóticas e históricas.³ Ao se desvincular dos valores em crise ou em vias de superação, a arte teria atingido algo como uma “linguagem

2. Cf. “À Espera da Hora Plástica” que encerra o volume *Acadêmicos e Modernos* cit. O mais completo conjunto de textos de Mário Pedrosa sobre a Arquitetura Moderna Brasileira encontra-se no livro organizado por Aracy Amaral para a ed. *Perspectiva* (1981) – *Dos painéis de Portinari aos espaços de Brasília*. E, mais recentemente, Mário Pedrosa. *Arquitetura, ensaios críticos*, org. Por Guilherme Wisnik, CosacNaify, 2015 (onde o leitor pode encontrar todos os textos recolhidos por mim no 12º vol. da produção crítica de Mário Pedrosa, disponibilizado, como os demais, nas bibliotecas do IEB, MAC e Biblioteca Nacional) Cf. também, sobre o tema, *Acadêmicos e modernos*, pp. 373-421.

3. “Arte Moderna, fenômeno internacional”, *Jornal do Brasil*, 13 fev.1960.

do absoluto”, onde tudo é puro e essencial. Essa a grande utopia dos Modernos e que move toda a obra crítica de Mário Pedrosa, inclusive sua avaliação de conjunto da arte brasileira — passada e presente. Até o instante em que a dimensão da crise que se estava vivendo (década de 1970) pareceu-lhe inviabilizar uma tal autonomia da aparência estética, quando muito, quem sabe, hibernando, juntamente com a síntese prometida da “hora plástica”. Contudo, durante mais de 30 anos, foi esta a sua aposta: a mesma dos Grandes Mestres da Arte Moderna deste século.

Nesse clima de opinião, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, acreditava Mário Pedrosa que o Brasil — como outros países de mesma trajetória histórica, em fase de amadurecimento cultural e não apenas de desenvolvimento material, sem grandes tradições consolidadas, portanto permeável a todas as formas de novidade — haveria de atingir o estágio de “cultura orgânica”, fazendo a devida triagem na sucessão de “ismos” que por aqui aportassem, de modo a criar uma autêntica arte nacional, embora, claro, sem cair no “atoleiro do nacionalismo”.⁴ Ou seja, por mais que advogasse a causa de uma grande arte sintética e portanto universal, nem por isso Mário Pedrosa imaginava uma coincidência absoluta entre o processo de internacionalização e o de maturação cultural, apesar de reconhecer que, em se tratando de um país novo,

4. “O Brasil nos temas do Congresso de Varsóvia”, *Jornal do Brasil*, 10 fev. 1960. Além dos dois textos citados, cf. também a série publicada no mesmo jornal, desde 1957, sobre o assunto: “Em Varsóvia, o próximo Congresso da AICA. Motivos nacionais/Arte internacional” (27 out. 1957); “O gosto internacional” (19 abr. 1958); “O problema da universalidade da Arte Moderna” (15 maio 1958); “Arte — Fenômeno internacional” (16 jun. 1958); “Internacional-Regional” (20 jan. 1960); “Regionalismo e formas clássicas” (03 fev. 1960 — publicado em *Acadêmicos e Modernos*, cit., pp. 375-377); “Arte, linguagem internacional” (17 fev. 1960); “Ainda o problema da Internacionalização da Arte” (28 out. 1960); “Internacionalismo e uniformidade” (01 nov. 1960).

este segundo momento era de qualquer modo devedor do primeiro – daquele estágio de “civilização-oásis” (como o definirá, valendo-se da conceituação histórica de Woringer), visto ora como foco de irradiação de uma cultura viva que vai se ajustando ao meio e vice-versa, ora como ato de colonialismo explícito; ora como ponto de partida de um processo de modernização, ora como pura importação de modismos e *revivals*; alternadamente, atualização promissora e quisto ameaçador.

Como declarou, no calor da discussão gerada pela vaga nacionalista daqueles anos: o importante mesmo é que se aborde “o problema em seu conjunto”, de modo a ver “em que medida o elemento nacional ou regional pode participar no sentido de fundir e unificar ou diversificar e diferenciar o processo de internacionalização da arte moderna”.⁵ Era em parte esse o mote básico da crítica de Mário Pedrosa naquele período, inclusive ao recapitular a maneira pela qual chegaram ao Brasil o Barroco, o Neoclassicismo, as lições da Escola de Paris ou o Expressionismo e, mais recentemente, a Abstração ou a Arte Pop (pós-moderna, como ele já a denominava).

I. “Condenados ao moderno”

Sabemos que Mário Pedrosa era anti-imperialista convicto, mas temia igualmente o nacionalismo. Tampouco era etapista. De acordo com uma de suas fórmulas preferidas, sobretudo quando se tratava de definir a civilização do país numa só frase: estávamos “condenados ao moderno” porque não estávamos condenados a reproduzir em nosso

5. *Ibid.*

futuro o passado dos mais adiantados numa corrida que poderia não ser a nossa, nem da humanidade. Em contrapartida, suas leituras, especialmente trotskistas, lhe ensinaram que uma onda modernizante, talvez inevitável, podia muito bem agravar relações arcaicas de dominação. O mesmo valia para a dimensão estética.

Para Mário Pedrosa, portanto, a preponderância do influxo externo – que se espelha com maior nitidez em “civilizações-oásis” como a nossa (como veremos adiante, uma de suas chaves interpretativas da nossa formação inspirada nas teorias de Worringer) –, parte indescartável do processo cultural de um país dependente, não é algo que nos diminua ou 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,⁶ 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 – em um e outro lugar houve acertos notáveis e incongruências gritantes. Como o atraso é expressão de um movimento mundial e não de atrofia individual, cabe ao crítico – como era a convicção de Mário Pedrosa – verificar o modelo pelo qual se combinam tais elementos descompassados que ora asseguram à forma moderna importada um funcionamento produtivo, ou, não podendo andar juntos, decretam a falência do arremedo.

Veja-se, para começar, o Barroco. Nas vezes em que o menciona, quase sempre para efeito de argumentação *ad*

6. Como lembrou Roberto Schwarz em “Nacional por subtração” (*Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, pp. 29-48).

hoc, o Crítico enfatiza tanto o abraileiramento 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 as injunções da colonização que nos permitiram estrear na “vanguarda”, por assim dizer, ela não brotou espontaneamente do solo nacional em virtude de algum sexto sentido brasileiro para as grandes rupturas artísticas. O que faz Mário 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, se não fidelidade, ao menos uma certa coerência com um tal passado. Por exemplo, “a velha edificação portuguesa”, posta de lado no século XIX pelo Neoclassicismo – é o que afirma a apresentação do catálogo à exposição de Arquitetura Brasileira, *Do Barroco à Brasília*, realizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio.⁷ 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 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.

7. Publicada no *Jornal do Brasil*, sob o título “Introdução à Arquitetura Brasileira” (23 e 24; 30 e 31 de maio de 1959). Republicado em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 383-388.



Igreja Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, 1762-1785

Essa interpretação do Neoclassicismo que a pretensa Missão Francesa teria trazido para o Brasil está exposta na tese de 1955 aqui referida, e que, aliás, Pedrosa nunca chegou a defender nem publicar: *A Missão Francesa, seus obstáculos políticos*.⁸ Como indicado no título do trabalho, o Autor concentra-se sobretudo na emaranhada 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 original 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.

8. Cf. *Acadêmicos e Modernos*, pp. 41-114.



Grandjean de Montigny, Entrada da Academia Real de Belas Artes, concluída em 1826

De fato, não houve exatamente uma missão, mas sim um grupo de ex-bonapartistas que se refugiaram por aqui (feitas as ressalvas de praxe a alguns raros talentos verdadeiros como os da família Taunay). O que nos interessa por agora 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 no 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 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 posição na colônia), Mário Pedrosa observa que Portugal já passara à 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.”⁹



Domingos Antonio Cerqueira, Lisboa protegendo seus habitantes, óleo sobre tela, 1812 (Museu de Lisboa)

9. Ibidem; p. 84.

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 (sic), que era barroca, via Lisboa”.



Museu Nacional de Belas Artes (originalmente Escola Nacional de Belas Artes). Projeto original de inspiração neoclássica de Adolfo Morales de los Rios, inaugurado em 1908

Três anos depois, no catálogo citado, volta a insistir no mesmo assunto, referindo-se aos novos edifícios, que passaram a ter colunatas e frontões clássicos, como “uma arte fria, inteiramente importada”. Obviamente que não

ocorreria ao Crítico utilizar um tal chavão nacional-modernista para repudiar a introdução da Arquitetura Nova no Brasil, em particular o purismo “racionalista” de Corbusier – 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. Para um país sem tradição, incorporar e fazer sua 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.

Como se pode ver, Mário Pedrosa avança significativamente em relação tanto ao ideário modernista quanto às interpretações de cunho culturalista, fundadas no mito das três raças ou na tão decantada “alma” brasileira, mesmo quando chega a referir de passagem a questão étnica ou um certo jeito de ser brasileiro, uma certa sensualidade... Isso o leva, por exemplo, a repudiar veementemente uma expressão como “humanidade brasileira”, adotada certa feita, já nos anos 1950, por Di Cavalcanti,¹⁰ adivinhando aí nada mais nada menos do que resquícios de um nacionalismo perigoso e que redundara justamente no integralismo verde-amarelista. Ao contrário, é em geral na história que Mário Pedrosa vai buscar 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, no entanto, o obrigarão a fazê-lo de forma mais explícita – é o caso justamente da Nova Arquitetura e, em especial, de Brasília. Sobre o surgimento da nossa Arquitetura Moderna, por exemplo, foi, que eu saiba, o primeiro, talvez

10. Cf. “Um novo Di Cavalcanti”, *ibidem*, pp. 187-190.

o único, a não só associar estreitamente o êxito da importação desta arquitetura à função catalisadora da Revolução de 30, como a atribuir-lhe a liderança na corrida das atualizações culturais que se consolidavam. Ao mesmo tempo, considerando-se o caráter pouco revolucionário da Revolução e a natureza do regime político que acabava de se instalar, o fato da oficialização progressiva dessa arquitetura gera contradições que Mário Pedrosa evidentemente não deixa de registrar, enfatizando aliás os disparates e conflitos das duas “modernizações”, ora complementares ora contraditórias.

A respeito das importações às quais nos referíamos, diz ele, comentando um texto de Lewis Mumford sobre questões ligadas aos regionalismos: o Neoclassicismo chegava quando o país ia se transformando em nação independente e começava a se integrar de norte a sul – afinal se tratava de uma linguagem universal, como virá a ser o Racionalismo de Corbusier e da Bauhaus, numa outra fase, de surto de industrialização e modernização.¹¹ Há contudo uma diferença básica a registrar: o neoclassicismo era, na sua neutralidade geométrica, de “grande comodidade para a dominação dos colonizadores” – na expressão de Mumford, era composto de formas coloniais propriamente ditas, exportadas prontinhas –; já a arte e a arquitetura moderna têm na sua pureza uma outra dimensão, universal, que acena com sua autonomia formal para uma realidade outra, futura, utópica, representando portanto “a primeira expressão antecipatória da marcha da humanidade para afinal enquadrar-se numa só história”.¹² Assim, o regio-

11. “Regionalismo e formas clássicas”, *ibidem*, pp. 375-377.

12. *Jornal do Brasil*, 19 abr. 1958.

nal é negado, num caso, como forma de dominação, no outro, como forma emancipatória. A propósito deste último, Mário Pedrosa acrescenta, em texto de 1960, ainda motivado pela leitura de Mumford e no clima de debate provocado pelo tema, proposto por ele próprio ao Congresso Internacional de Críticos de Arte na capital da Polônia, sobre “O problema da relação entre as diferentes tradições nacionais e o caráter internacional da arte moderna”:

Sob a bandeira do funcional, acima de tudo, adotamos então o novo internacionalismo arquitetônico que domina o mundo. Nasce dele toda uma geração de arquitetos que só pouco a pouco, e com muita dificuldade, vai mostrando acentos prosódicos, idiotismos vernaculares no contexto de sintaxe internacional. É um processo de cristalização de formas arquitetônicas brasileiras, quer dizer, regionalização. Esta é que é a verdadeira tarefa do espírito criador dos arquitetos e artistas brasileiros nos dias de hoje. Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores mais decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a Arquitetura, a Arte podem dar.¹³

13. “Internacional-Regional”, *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1960. Republicado em volume org. por Aracy Amaral, Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1976, pp. 49-55; p. 51.



Oscar Niemeyer, Museu de Arte da Pampulha (originalmente Cassino), Belo Horizonte, concluído em 1957

Na esteira de Mumford, Mário Pedrosa acreditava que o processo de “adaptação de uma cultura a um determinado meio particular é longo e complicado, e um caráter regional em pleno florescimento é o último a emergir”.¹⁴ Mas quem de fato lhe fornecerá a chave do enigma, posto justamente pela ambígua apoteose da nossa Arquitetura Moderna, que culmina em Brasília, será um estudo de Worringer a propósito da Arte Egípcia, no qual adota o conceito de “civilização-oásis”.¹⁵ 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 modernizante ou construtivo brasileiro

14. *Ibidem*; p. 50.

15. Cf. “Nova capital – Brasília ou Maracangalha”, em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 389-394.

2. A nova capital-oásis

Ao apresentar o tema do Congresso de Varsóvia, Mário Pedrosa chega a afirmar que o processo de internacionalização crescente da arte contemporânea é mais visível na arquitetura moderna. Esse foi justamente o objeto de discussão do congresso anterior da AICA no Brasil – “Brasília – Síntese das Artes” (tema que também fora indicado por Mário Pedrosa). O que se pode dizer é que, de fato, foi a polêmica gerada pela nova capital que induziu o Crítico a tentar formular algo como uma teoria geral sobre as nossas importações culturais.¹⁶

A construção de Brasília, em 1957, deve ter sugerido a Mário Pedrosa um bom número de reflexões ambivalentes acerca do tema assim como do projeto em andamento. O tamanho das inquietações poderá ser medido pela magnitude das esperanças insufladas pela industrialização acelerada dos anos 1950. A adesão entusiasmada ao projeto de Lucio Costa vinha temperada pelas dúvidas de quem conhece o seu país: “Que diabo de cidade poderá sair de um meio como o nosso?”¹⁷

Ora, a sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a contradição difusamente pressentida por todos “no invólucro moderníssimo” da concepção de Brasília. Aliás, a deixa lhe vem do modo pelo qual o próprio arquiteto interpretou a solução que encontrou para o Plano Piloto: ponderando que a concepção urbanística da cidade não

16. Retomo aqui, com pequenas modificações, meu capítulo “Brasília, síntese das artes”, em Mário Pedrosa, *itinerário crítico*, cit.

17. Cf. *Ibidem*.

seria decorrência de um planejamento regional inexistente, mas sua causa, o nosso Crítico 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 um ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.¹⁸ 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 contingência 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, 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 um certo Portinari, ora dissonante, como no tupi tangendo alaúde, ou paródica, como na cartola de Rui Barbosa, pregando civismo na Senegâmbia

18. *Ibidem*; pp.283-284.



Marcel Gautherot, Brasília em construção (Esplanada dos Ministérios)

Portanto, a ideia de uma capital “plantada” na aridez do Cerrado central aparece 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 devesse ser preservada. O Brasil, como a América, não passava de um imenso viveiro de formas importadas – tal qual um “oásis” no meio do deserto (que podia ser a nossa mata virgem). Por isso mesmo Mário Pedrosa prefere falar de civilização, dado o seu caráter antinatural, e não em cultura, o 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, nosso Crítico tem em mente esta outra di-

mensão: o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria assim sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização.

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 disso. “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”. 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 como 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 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 1950, 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 *tabula rasa* das vanguardas, e a imitação, quase um privilégio. Assim, os colonos que desembarcaram no Novo Continente

“puderam transplantar, por assim dizer intatas, suas formas culturais mais adiantadas, como se tratasse de uma transplantação de oásis (...) A Amé-

rica se fez com essas transplantações maciças de culturas vinda 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”.¹⁹

É óbvia a intenção de não apenas polemizar o gosto retrógrado dos nacionalistas, mas ao mesmo tempo demolir o mito de uma 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”, ou seja, 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”.²⁰

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, mesmo ao parecer raciocinar nos velhos

19. “A cidade nova, síntese das artes”, intervenção no Congresso da AICA de 1959, publicada nos *Anais do Congresso*, pp. 8-10 e 165-167. Republicado em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, cit., pp. 355-363.

20. *Ibidem*; p. 358.

termos do imaginário modernista, logo muda de rumo, relativizando nossas conquistas e transformando a “civilização-oásis” em uma 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 de cultura orgânica, agora entendida como etapa subsequente – aliás, para ele, esse é um processo 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 a qual vamos queimando as etapas. É bem verdade que em vários pontos do território nacional essa fase foi vencida, e os “oásis” acabaram por se transformar em centros de irradiação, deixando de ser ilhas isoladas para constituírem uma trama de inter-relações não mais puramente geográficas, embora ainda de pouca densidade social e cultural. Segue-se o arremate: “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 o bastante para permitir brotos culturais autóctones”. Não deixa de ser estranha essa adesão, sem mais, às teses cul-

turalistas 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.



Nelson Kohn, Vista aérea do eixo monumental de Brasília

Ainda um dado importante e mais uma manifestação da persistente ambiguidade da nossa modernização, bem como do sentimento dividido de Mário Pedrosa perante a vocação moderna do país. É verdade que não temos as ferrovias que alastraram a civilização 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; são justamente as

incongruências desse fato que nosso Autor pretende assinalar, retomando a imagem sugerida pelo Plano Piloto de Lucio 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, pois justamente ela ainda obedeceria à mesma concepção de civilização-oásis, porém em um momento em que o país já teria superado a fase colonial. O que o leva a perguntar-se se não seria paradoxal pensar uma capital fora das áreas onde se formaram os primeiros rebentos de uma cultura autóctone. Ou seja, de trampolim, ou de plataforma de lançamento de nossa modernidade, o oásis parece se transformar em quisto ameaçador: “não é paradoxal destinar-se tal ‘colônia’ de fabricação ultramoderna a ser a cabeça dirigente

do país, a sede de seu governo (...) 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 antanho²¹.

Inconformado, Mário Pedrosa se volta para a solução de Lucio 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”.²² Em outras palavras, Lucio Costa projetava um futuro no qual todos confiavam e que não haveria de ser apenas brasileiro. 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 1000 quilômetros de distância do litoral, é preciso

21. Cf. “Nova capital – Brasília ou Maracangalha”, em “Reflexões em torno da nova capital”, *Acadêmicos e Modernos*; pp. 389-394.

22. *Ibidem*.

no mínimo reconhecer um ensaio de utopia”.²³ 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 ao Welfare State nos países centrais), a ordem era subordinar a nova expansão capitalista de preferência menos à realidade do que à ideologia do planejamento – o 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 não inteiramente explicitada, a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma, o espírito de nossa época”.²⁴

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 prenunciar a tempestade que se aproximava: a ditadura.²⁵ As imagens utilizadas já no texto de 1957 – “casamata” e “um estado 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, incluindo Brasília?

23. “A cidade nova, síntese das artes”, em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.*; p. 356.

24. “Brasília, a cidade nova”, cit., idem; p. 350.

25. Cf. “Nuvens sobre Brasília”, *Jornal do Brasil*, 21 maio 1958. Cf. idem, pp. 337-339; p. 339.

Há momentos, todavia, naqueles escritos de uma época quase visionária, 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 (é bom lembrar que na mesma ocasião, e isto 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, Pedrosa intitula significativamente um artigo de *À espera da hora plástica*²⁶, 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 atribuíra o Movimento Moderno em seu núcleo constitutivo, embora então já não alimentasse mais ilusões quanto aos destinos da utopia, que foi sua e em grande parte de Lucio Costa, diante da verdadeira capital, totalmente sintonizada com um país que em princípio ela deveria ajudar a subverter.



Foto de Brasília em 1985 (ao fundo as Torres do Congresso)

26. O último texto do volume *Acadêmicos e Modernos*; pp. 423-427.

3. Dos modernistas aos concretos

O centenário do pintor carioca Rodolfo Amoedo, em 1957, serviu mais uma vez para Mário Pedrosa expressar sua moderna intolerância pelos academicismos e aparentados, incapazes de permitir qualquer achado original.²⁷ Pintor medíocre, mesmo nos desenhos mais bem realizados, não soube demonstrar mais do que uma capacidade de “assimilação”, sem nenhuma inventiva. Um pouco mais jovem mas bem mais ousado e *à la page*, Visconti, ao contrário, teria sido o grande pintor da ruptura, ou se se quiser, da transição ao Modernismo, embora os jovens artistas, mais preocupados em buscar sua inspiração na Europa, não tivessem se dado conta de quanto poderiam ter aprendido com essa pintura que já aculturara as lições de ultramar e que poderia tê-los poupado de algumas transposições chapadas que redundaram também em um certo “academicismo modernista”.



Rodolfo Amoedo, Último tamoio, óleo sobre tela, 1883 (MNBA RJ)

27. Acadêmicos e Modernos, pp. 115-118.

Em um artigo de 1950, “Visconti diante das modernas gerações”,²⁸ Mário Pedrosa data de Visconti não só o início da paisagem brasileira (a seu ver, hibernando desde Franz Post), mas o real primeiro capítulo da pintura no Brasil, acrescentando que o verdadeiro marco divisório de nossa pintura não se encontrava em Almeida Júnior – a quem atribuía apenas uma mudança nos temas aliada à uma técnica convencional, à maneira de Cabanel²⁹ –, porém na aparente disponibilidade flutuante do remoto Visconti. Não custa muito atinar com as razões dessa variação de perspectiva e antever quais mudanças no edifício em construção acarretaria essa substituição de pedra fundamental. A data do artigo em questão apenas realça a década na qual se desenrolou a polêmica e finalmente vitoriosa instalação da arte abstrata no Brasil, da qual Mário Pedrosa, como sabido, foi de longe o mais importante teórico e promotor institucional. Era natural que naquele momento de hegemonia da abstração e seus derivados, que era aliás internacional, o vezo da referência nacional explícita estivesse com o seu prestígio fortemente abalado. Além do mais, o projeto moderno, tal como Mário Pedrosa o entendia naquela quadra, envolvia uma concepção de vanguarda bem mais abrangente do que a simples liberdade de experimentação artística ou atualização nacional, algo como uma utopia inclusiva (da subversão da ordem social à emancipação dos códigos perceptivos da sensibilidade),

28. Idem, pp. 119-134.

29. Sobre este ponto de vista de Mário Pedrosa, compartilhado com uma certa crítica, ver nosso artigo em coautoria com Paulo Arantes: “Moda Caipira”, em *Discurso* n. 26, São Paulo, 1996, pp. 33-68 (reproduzido em *Sentido da formação*, São Paulo: Paz e Terra, 1997, e disponibilizado em www.sentimentodialectica.org)

na qual por certo haveria lugar para a experiência do “homem brasileiro”, porém sem o antigo privilégio de foco exclusivo.



Elyseu Visconti, Moça no Trigal, óleo sobre tela, 1916 (Col. particular)

Compreende-se, portanto, que tenha retido, no lirismo colorístico das paisagens de Visconti, sobretudo a prevalência dos problemas realmente pictóricos, em lugar dos literários ou sociais. Nestes termos, não precisou forçar muito a mão atribuindo ao retardatário Eliseu Visconti a primeira revelação entre nós da “bidimensionalidade inexorável do retângulo”, podendo exagerar no sentido contrário, quando por vezes desconfiava do rumo semiartificial de algumas pesquisas dos modernistas. Os quais aliás deixa de lado, no texto em questão, para reencontrar o filão perdido na segunda leva modernista, mais voltada para a natureza e suas estruturas ambientais: o ritmo das marinhas e paisagens de Pancetti; as estilizações e composições abstratas de Cícero Dias; o pincel torturado de

Guignard; ou mesmo a tristeza plangente da paisagem cabocla paulista, descoberta pela invencível melancolia europeia de Segall, enquanto Livio Abramo teria transposto para suas gravuras os elementos formais fisionômicos desta mesma paisagem. Acreditava então Mário Pedrosa que, sendo a arte moderna cada vez mais um fenômeno internacional, o que se poderia definir como brasileiro não seria mais do que os “elementos atmosféricos, colorísticos e formais de nossa natureza”. Obviamente, não se pode encarar tais afirmações como um convite regressivo ao puro contato original com a natureza virgem, ou como apologia da representação naturalística da paisagem; ao contrário, a redescoberta desta enquanto um *constructo* – resultado de uma mediação formal, uma experiência a um tempo afetiva e intelectual, filtrada pela organização das formas.

Nada mais sintomático do ponto de vista do Crítico, à época, do que a avaliação – no mesmo ensaio – da pintura de Portinari, que teria evoluído da fase brodosquina, ainda animada por algum sentimento do ambiente da terra roxa de sua pequena cidade natal, para temas antes sociais e literários do que pictóricos. O juízo que mantém então parece ir na direção oposta àquele formulado, há mais de 15 anos, no balanço crítico que fez da obra de Portinari por ocasião de sua primeira mostra em São Paulo, em 1934: “À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (social) se perdeu”.³⁰ Aliás acreditava, naqueles idos de 1930, que a arte pictórica – a pintura a óleo e o quadro de cavalete – era a expressão máxima da arte burguesa, à qual se devia contrapor a “grande arte sintética, presi-

30. Cf. “Impressões de Portinari”, *Acadêmicos e Modernos*; pp. 155-161.

didática pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista”, e tal como a recuperava a moderna pintura mural, especialmente no caso da escola mexicana. Vê-se que aderiu, como todo o mundo na época, à voga muralista, porém muito reticente diante de um certo “realismo” ou didatismo na arte³¹; era antes o ideal utópico de uma grande arte sintética – reafirmado por ele vigorosamente, nos anos 1950, ao tomar o partido da arte abstrata ou da arquitetura moderna – o que verdadeiramente o atraía nos mexicanos.



Cândido Portinari. Descobrimiento, pintura mural e têmpera, 1941
(Biblioteca do Congresso Washington)

31. Ver a respeito Mário Pedrosa, *Política das Artes*, São Paulo: EDUSP, 1995.

Alguns anos mais tarde, ao analisar os murais de Portinari para a Biblioteca do Congresso em Washington, uma curiosa convergência entre ambos já teria ocorrido: Portinari adotara o modelo proposto, sem proselitismo e seguramente mais próximo de Picasso do que de um Rivera ou Siqueiros, como registra o próprio Mário Pedrosa; enquanto este se afastara cada vez mais de toda arte com finalidade social explícita e alheia à construção plástica estrita, passando a não ver mais no tema a sede do poder de comunicação da obra e de sua força ativa, que deveria pelo contrário emanar da verdade interna da forma, bem mais profunda e complexa. Em 1942, o que o atrai no pintor de Brodóski é o que passa a chamar de seu “antinaturalismo” ou “super-realismo”. A seu ver, Portinari teria atingido a maturidade e, quem sabe, ajudado pela distância na qual se achava, soubera pôr em perspectiva a facilidade do tema nacional: “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 ginásticas técnicas mais perigosas e deformações mais violentas. Estas foram composições executadas com um profundo sentimento interior de liberdade”.³² Assim, intensifica posições, multiplica sinais geométricos, aproxima cores irreconciliáveis, destrói perspectivas, funde planos, “reduzindo formas à abstração criadora”, tudo isso “em troca de um aceno de universalidade”. Portanto, a relação dos planos, a disparidade das figuras, os contrastes de cores e tons etc. não brotam de uma liberdade meramente compositiva, mas antes interpretativa, dos temas propostos.

32. “Portinari – de Brodóski aos Murais de Washington”, *Boletim da União Panamericana*, Washington, março de 1942. Republicado em *Arte, necessidade vital* (Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante, 1949, pp. 44-73, e em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília cit.*, pp. 18-19).



Cândido Portinari, *Tiradentes* (detalhe do painel),
têmpera sobre tela, 1948 (Memorial da América Latina)

É com os mesmos argumentos que, alguns anos mais tarde, em 1949, o Crítico fará críticas, então severas, ao painel *Tiradentes*, no qual as incongruências composi-
tivas decorreriam justamente da perda daquela ousadia em transpor a realidade conjuntural histórica para o plano da “verdade artística”.³³ Se isso lhe valeu o desafeto do pintor, é preciso lembrar que, do mesmo modo, sempre fiel às suas convicções, Mário Pedrosa chegara a afirmar o contrário, no ano anterior, a propósito da *Primeira Missa*. “Trata-se de uma das realizações mais pungentes da arte brasileira de todos os tempos”,³⁴ escreveu ele. Um elogio tão enfático se deve, sem dúvida, ao fato de que novamente, como na série de Washington, Portinari, fugindo à interpretação naturalística à Victor Meirelles e à “suposta” realidade histórica – bem como ao pitoresco da cena, com sua paisagem tropical, bichos e índios seminus –, teria transformado a *Primeira Missa* em um ato de “conquista cultural”, sem alegações patrióticas, mas re-

33. “O painel de Tiradentes”, em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 173-181.

34. *Idem*, pp. 163-171.

forçando o caráter artificial do episódio através do abandono da cor local, do vitralesco da matéria como se fora o interior de uma igreja, e assim por diante – em uma tradução pictórica de seu conteúdo simbólico. Aliás, ele não deixa de contrastá-lo, no mesmo texto, com “os excessos pueris das lágrimas de cimento armado dos ‘Retirantes’”. Traços que são reencontráveis no painel sobre Tiradentes. É a esse lado da pintura de Portinari que voltará a dar destaque (talvez com uma certa injustiça em relação à obra como um todo), no referido ensaio de 1950 sobre Visconti. Mais tarde chegará mesmo a dizer que, desde a exposição de 1954 no MASP, o pintor não teria acrescentado mais “nenhum problema plástico novo ou pelo menos sério”.³⁵ Não esqueçamos que já vivíamos sob a hegemonia plena da arte abstrata, da qual Portinari – apesar da boa vontade de Mário Pedrosa ao ter destacado, em alguns de seus murais e telas, um esforço por converter, num ato de “pura criação”, o “plástico no abstrato dentro da matéria pictórica”³⁶ – na verdade sempre se manteve muito distante.

Assim, se acompanharmos a fortuna crítica de Portinari na obra de Mário Pedrosa, nos depararemos em parte com o verdadeiro fio condutor da síntese encarecida há pouco – “a hora plástica” que parecia se aproximar –, à luz da qual, aliás, recapitula a nossa arte local. Senão, vejamos o que diz dos Modernistas, 30 anos depois da Semana de Arte Moderna.³⁷ Ele começa por buscar, em depoimen-

35. Cf. “Dentro e fora da Bienal”, *Diário Carioca*, 14 mar. 1945. Republicado em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pp. 47-54; p. 50.

36. Cf. “De Brodósqui aos murais de Washington”, em *idem*; pp. 19 e 25.

37. Cf. “Semana de Arte Moderna”, em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 135-152.

to do próprio Mário de Andrade, a explicação do ocorrido, para enfatizar aí, novamente, a dimensão internacional da Arte Moderna: o Modernismo provinha “de um estado de espírito universal”, que aliás teria surgido aqui “até com algum atraso”; portanto, um movimento que “veio de fora, mais uma vez, de Paris”. Discorda, porém, que se trate propriamente de “importação”, pois era antes um “movimento em marcha”.



Victor Brecheret, Ídolo, escultura em bronze, 1919
(Pinacoteca do Estado SP)

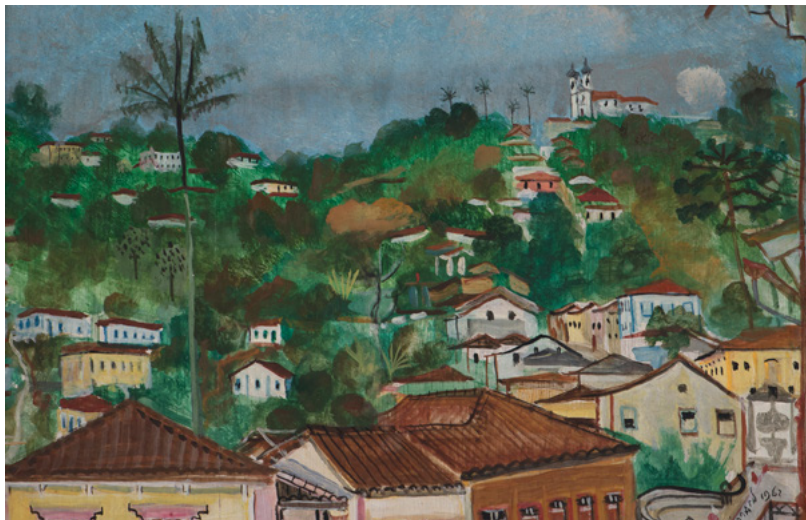
Como todo o mundo, Pedrosa vê em Anita Malfatti e Victor Brecheret o estopim deste “espírito novo” entre nós. Porém vai além, ao contrário das interpretações correntes sobre o Movimento Modernista, o Crítico dá um peso muito grande às artes plásticas, sem as quais teríamos corrido o risco de assistir a uma revoada literária a mais. Acredita ele que há uma grande diferença no fato de o movimento partir “de uma experiência psíquica, de

uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna”. A revelação “instantânea” e ao mesmo tempo “global” do problema da arte e da criação contemporâneas só teria ocorrido porque os mestres modernistas se educaram através da pintura e da escultura. Isso lhes deu “uma noção menos abstrata e puramente verbal dos problemas estéticos em jogo e uma compreensão mais direta, mais física e concreta do meio e da natureza envolvente, e do que nesta e naquela são os componentes mais importantes como valores que exigem caracterização e expressão”. A contraprova disso é que foram as figuras pouco entrosadas com as artes plásticas que acabaram adotando “as formas mais superficiais e estreitas do nacionalismo e nos dias de hoje a mais imbecil – a forma política”. Ao contrário, foi a consciência do “internacionalismo modernista” revelado de imediato nas artes plásticas que levou os outros, como Mário de Andrade, ao “nacionalismo embrabecido”.



Di Cavalcanti, capa do catálogo da Semana de 22 e obra s/título, grafite e nanquim s/papel, 1922 (MAC)

Estabelecendo um elo direto entre a descoberta, pelos europeus, do valor artístico das culturas arcaicas e o pensamento universalista e primitivo de Mário de Andrade ou o primitivismo posterior de Oswald, Mário Pedrosa relembra que foi este o impulso inicial que abriu a porta para os modernistas: com um olho em Paris puderam redescobrir o Brasil – obtiveram assim “sua carta de naturalização brasileira”. Só mais tarde este “ramo regional do universalismo moderno degenera em nacionalismo político, cívico, patriótico sob as suas diversas costumeiras chinfrinadas”. Refere-se ao “verde-amarelismo” e ao indianismo do grupo “Anta” que acabou por “coagular-se, desta vez como produto importado mesmo da Europa, num movimento exclusivamente político totalitário”. A outra corrente teria se mantido fiel aos postulados do pensamento intuitivo e criador: Tarsila, a primeira a encontrar a correspondência perfeita entre as novas técnicas aprendidas em Paris e a iconografia ingênua do interior caipira, em um grafismo simples de ornamentação popular sobre um fundo de cores chapadas e bidimensionais, mas em uma impostação que guardava algo como um “otimismo escolar” (na expressão de um crítico francês); Di Cavalcanti, cuja pintura na mesma época era ao contrário feita de “acentos soturnos e violentos como um ronco de cuíca”, nem alegre, nem decorativa ou bonita, modernista quase que por “osmose”, sem lançar mão das últimas técnicas em suas telas atravancadas de personagens suburbanos, se antecipa às “concepções puramente rurais e virgens dos vários Brasis literários que se sucederam desde então”; ou aqueles que não tiveram como ponto de partida de sua inspiração diretamente a Semana – Lasar Segall, Portinari, Cícero Dias, Guignard, Goeldi, Ismael Neri e Pancetti, embora este e os outros de sua geração já comecem a evoluir sob outras influências.



Alberto da Veiga Guignard, s/título, óleo sobre madeira, 1962
(Col. Particular)



José Pancetti, óleo sobre tela, Itapuã, 1957 (MASP)

Mas são as sutilezas tonais, as cores tropicais, a atmosfera de nossa paisagem, suas modulações cromáticas – que não podem ser simplesmente confundidas com a cor local – que vão conduzir a nossa pintura para as regiões mais puras da realidade plástica, isto é, da aparência estética propriamente dita, “longe do chão onde fazemos as nossas andanças”, e cujo significado, aliás, pode ser mais facilmente decifrado nos grandes mestres da pintura internacional de vanguarda, aos quais volta sempre nosso Crítico quando quer definir a verdadeira natureza da arte, ao menos da arte moderna.³⁸ É antes com essa grande “tradição moderna”, em especial no que ela tem de retomada das expressões mais espontâneas, autênticas e, quem sabe sintéticas, das manifestações artísticas primitivas – de Gauguin a Mondrian ou Calder –, que Mário Pedrosa pretende reatar na batalha em prol da arte abstrata no Brasil. Em suma, nossa irresistível vocação moderna – uma condenação que absolvía, como vimos – era por assim dizer um *ready made* achado na Europa.

38. Cf. em especial os vols. 2 e 4 da série organizada por mim para a EDUSP, *Forma e Percepção estética* (1996) e *Modernidade cá e lá* (2000).



Alfredo Volpi, s/título, têmpera sobre tela, início dos anos 50
(Col. Particular)

E isso, mesmo quando os artistas em questão não tinham consciência dos vínculos que os atavam a uma tal linhagem. Veja-se por exemplo a extraordinária análise que faz do mestre-artífice-artista Alfredo Volpi, por ocasião de sua retrospectiva no MAM do Rio de Janeiro em 1957: “Nos longos anos de trabalho honesto e eficiente na profissão, passou, naturalmente, sem saber como, por todas as fases da pintura moderna, do impressionismo ao expressionismo, do fauvismo ao cubismo, até o abstracionismo”, com “seus xadrezes ardentes e diagonais fascinantes do seu ‘concretismo’ *sui generis*”.³⁹ Apesar do apelativo “mestre brasileiro por excelência” e da independência que mantinha em relação à Escola de Paris que dominou o nosso Modernismo, Volpi teria trazido a pintura brasilei-

39. Cf. “Volpi, 1924-1957”, em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 261-269.

ra para as preocupações plásticas mais recentes, em uma linguagem ao mesmo tempo “moderna e universal”.⁴⁰ Não por acaso, o artista acabou fazendo a unanimidade dos dois partidos, o localista e o universalista: com efeito, não há composição sua, por mais abstrata, que não remeta à alguma reminiscência local quando bem observada, sem que no entanto, em momento algum, sua abstração seja mera estilização dos dados imediatos da experiência. Compromisso 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 do país, como se costuma fazer ao se justapor abstração e desenvolvimentismo dos anos JK.

Talvez se possa dizer que Mário Pedrosa, que estreara na crítica voltado à arte empenhada de Käthe Kollwitz e, num certo sentido, Portinari, ao retomar essa atividade de forma regular, em 1946, após o seu retorno do exílio de quase dez anos, pulou, por assim dizer, uma etapa da nossa arte, aterrissando diretamente no Brasil alinhado de pós-guerra – para cujo processo de atualização, aliás, não é demais lembrar, colaborou intensamente. Sendo então o Modernismo um capítulo da nossa história cultural que ficara para trás, ele próprio se verá na posição de intérprete bastante distanciado, ao mesmo tempo que, por vários motivos, inclusive ideológicos (afinal ainda se mantinha fiel a certas lições do trotskismo ao qual fora alinhado) ferrenhamente internacionalista. Acreditava, o crítico e militante, que a função da arte era reeducar a sensibili-

40. “O mestre brasileiro de sua época”, *idem*, pp. 271-276.

dade de modo a compassá-la com a modernidade, embora mantendo desta uma saudável autonomia crítica capaz de, ao mesmo tempo, subverter-lhe a ordem e fazer-nos vislumbrar os horizontes longínquos da utopia. A tese “Da natureza afetiva da forma”⁴¹ e parte dos escritos então publicados visavam justamente encontrar um fundamento científico e universal para uma tal experiência⁴². Como se vê, a aposta de Mário Pedrosa na arte abstrata (ou concreta, como sempre preferiu chamá-la) e as pesquisas teóricas no intuito de justificá-la têm 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 esta seria uma arte meramente “decorativa” e 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 a 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 a parte. (...) Os próprios concretistas, geométricos ou construtivistas, procuram trazer ao mundo, ou, melhor, reatualizar no plano

41. Publicada no 2º vol. da referida série: *Forma e percepção estética*, pp. 105-177.

42. Sobre tudo isso ver o nosso “Prefácio” a *Forma e percepção estética*.

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.”⁴³

Dentro desse projeto, foram os neoconcretos que chegaram mais perto da síntese: “Repelindo as formas seriadas do Concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o Neoconcretismo buscava uma obra total (...) que o poeta Ferreira Gullar tentou definir, com profunda intuição poética, como o ‘não objeto’”.⁴⁴

4. Modernização abortada

É enquanto desdobramento natural dessas neovanguardas que Mário Pedrosa avaliará algumas das experiências mais fecundas da década seguinte – os anos 1960 –, em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica, vendo nelas ainda uma forma de antecipação de um mundo harmonizado, algo como “exercício experimental da liberdade”. Com o avanço concomitante da técnica e da sociedade de mercado, Pedrosa começou a ver abalada sua fé na força sintética do projeto construtivo embutido na arte abstrata e que culminara com Brasília. “Ó! Otimismo!” dirá mais tarde.⁴⁵ Esse otimismo, seguidamente temperado de dú-

43. “Problemática da sensibilidade II”, em *Acadêmicos e Modernos*; p. 277.

44. “A Bienal de cá para lá”, em *Política das artes*; p. 262.

45. Cf. “A passagem do verbal ao visual”, *Correio da Manhã*, 23 mar. 1967. Reproduzido em *Mundo, homem, arte em crise*, pp. 147-151.

vidas, não podia mesmo durar muito. Mesmo assim, continuou por um bom tempo a achar possível uma relação menos bastarda com o mundo a se exprimir numa espécie de atividade livre que se poderia quem sabe continuar chamando de arte: do Neoconcretismo (que teria marcado, no Brasil, a passagem de um ciclo a outro), à Arte Ambiental, aos *happenings* e até mesmo à forma de vida encarnada pelos *hippies*. Ante a ameaça da diluição da arte na mercadoria, o Crítico tenta adivinhar nessas iniciativas, não sem paradoxo, maneiras extremas de se preservar a autonomia da arte numa sociedade 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 1960. Via nisso tudo 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 em uma sociedade altamente regulada. Seria força produtiva estética? Práxis que amalgamasse política e libido?

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-

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” – para voltar à sua expressão? Ele então passa a avaliar a substituição das velhas categorias estéticas pela ideia de participação do espectador.



Hélio Oiticica, Parangolé n°5, 1965 (Arquivo H.O.)

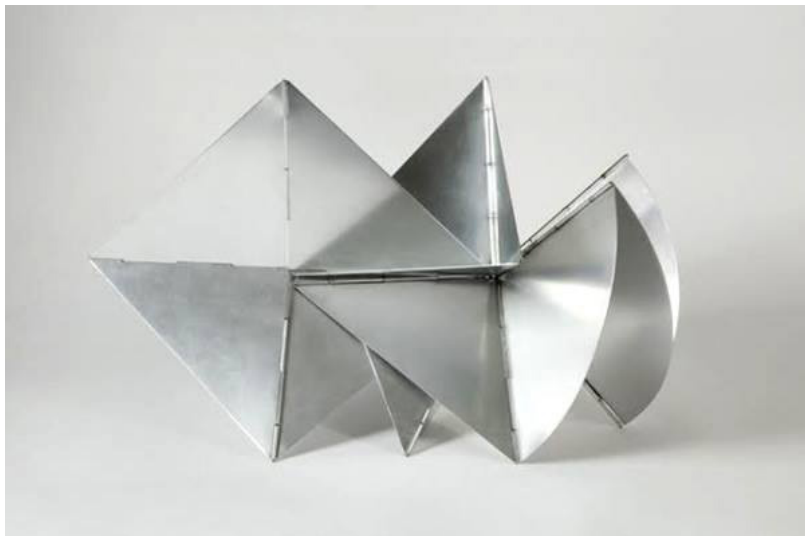
Nessas condições, a obra de Lygia Clark retorna ao centro de suas reflexões. E com ela, é o Brasil que por um momento passa de modesto seguidor a precursor, uma vez que Lygia Clark foi uma das primeiras artistas no

mundo a pôr em execução essa reviravolta. Mário Pedrosa já escrevera sobre ela em 1960, 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, em um certo sentido, de ser tal), jogando por assim dizer o espectador dentro da obra. Assim, 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. É verdade que ao introduzir o tempo em suas esculturas, Lygia reativa a grande tradição que concebia a escultura nos moldes do arquitetônico e do cinético; além disso, 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 – cuja multiplicação fica na dependência do gesto de intervenção do antigo espectador. Com isto mudou-se o espaço da arte: já não é mais centrado em uma 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 de 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, que em 1960 ainda lhe parecia trazer, por isso mesmo, um aceno de universalidade: “A nova obra de Lygia 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”.⁴⁶ Três anos mais tarde, ainda referindo-se ao caráter “estético-vital”, em oposição ao “formal-artístico” de suas telas, acrescenta uma nova dimensão àqueles objetos que, segundo ele, se restringiam, apesar de tudo, ao domínio espaço-temporal, a desdobramentos da forma no espaço e no tempo: algo como um “acontecimento”, não mais uma forma móvel, mas uma experiência em que futuro e passado como que convergem na “espessura do presente” – Mário Pedrosa refere-se explicitamente ao *Caminhando* –, na qual acrescenta, citando Husserl, “ser e consciência não fazem senão um”, em um esforço ingênuo e patético de reencontrar a “dimensão primordial”, de recuperar a unidade perdida de uma grande arte coletiva e sintética.⁴⁷

46. “Significação de Lygia Clark”, *Jornal do Brasil*, 23 out. 1960. Republicado no catálogo da exposição do MAM RJ, 1963; na col. “Arte Brasileira Contemporânea”, MEC-Funarte, 1980; e em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pp. 195-203; p. 203.

47. Cf. “A obra de Lygia Clark”, em *Acadêmicos e Modernos*, pp. 347-354.



Lygia Clark, Bicho, alumínio anodizado, 1960 (Col. Particular)

Aos poucos, contudo, vão aflorando outras dimensões dessa nova arte, neutralizando o que antes lhe parecia revolucionário. Mais uma inflexão no movimento pendular que, segundo Mário Pedrosa, governa a história da arte? Em realidade, do subjetivismo derramado a que chegara a Arte Moderna dita “tachista”, dos anos 1950, teríamos passado para o outro extremo: estaríamos vivendo uma fase de objetivismo recrudescido. Mas se essa extroversão caracteriza com algum proveito (em princípio) uma arte de comunicação, simultaneamente se encarrega de descortinar uma outra perspectiva antagônica – talvez o seu desdobramento fatal – como estará convencido em seus últimos depoimentos, quando já eram visíveis os sinais de capitulação diante da positividade do real (no caso, a sociedade do capitalismo avançado) e de exaustão da inventiva estética, que degenerara em redundância mortal.

Na década de 1960, quando se referia ao conformismo que estaria corroendo a arte, era sobretudo no *pop* americano

que Mário Pedrosa estava pensando. Não que idealizassem uma realidade insuportável, mas havia, nos norte-americanos, muita complacência e exaltação da mediania repudiada pela grande arte. Pertencentes de corpo e alma ao meio de onde tiram os seus assuntos, vindos em geral da arte da publicidade, eles no fundo não passariam de técnicos da produção de massa. Não é menos verdade, todavia, que por isso mesmo o *pop* liquidou as prerrogativas desta mesma grande arte, anulando a 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 sido em vão, malgrado o progressismo desse programa radical. Aos olhos de Mário Pedrosa – que como vimos não era nacionalista, antes cosmopolita – viria ao caso constatar novo trunfo brasileiro na corrida contra a alienação pós-moderna. Enquanto o *pop* anglo-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 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 Antonio Dias.⁴⁸

Resta saber até onde se pode qualificar de pós-moderno (embora ainda fosse incerto esse diagnóstico de época)

48. Cf. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, pp. 355-360, e “Do Pop americano ao sertanejo Dias”. Idem, pp. 367-372.

o inconformismo declarado do *pop* brasileiro. Podemos supor que, diante das crescentes restrições que faz ao *pop* e ao assim chamado pós-*pop* – com o qual identificava o essencial da arte pós-moderna, a seu ver cada vez mais apologética –, Mário Pedrosa prezasse naqueles jovens artistas brasileiros, antes de tudo, a maneira pela qual souberam renovar (na medida em que isto era possível) o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas. Afinal, não custa insistir, nunca foi outro o seu programa crítico: se acompanhou com simpatia a transformação estética na virada da década de 1950 para a de 1960, foi sem dúvida, como sempre, em nome das mesmas “aspirações sociais libertárias” que estavam nas “origens anticapitalistas da arte moderna”.⁴⁹ Aliás, é ele mesmo que o diz, em uma 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 do 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.”⁵⁰

Ocorre, reconhece ele, que “a avalanche do mercado barrou nosso otimismo” – otimismo que 20 ou mesmo dez anos antes não era incompatível com as mudanças

49. Cf. “Variações sem tema ou Arte de Retaguarda”, de 1978, em *Política das artes*, pp. 341-347.

50. Entrevista a Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 24 mar. 80.

tecnológicas e culturais que se acumulavam. Então, 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 essa mesma arte era a primeira a desvirtuar esse novo paradigma. Autodestruição da arte e dos artistas que se dá em espetáculo – ato moral gratuito, testemunho de um horizonte cultural rebaixado até o seu grau zero, como é da natureza das fases terminais.⁵¹

Sumário de Acadêmicos e Modernos (com referências bibliográficas atualizadas)⁵²

Parte I – Da “Missão” à Semana de Arte Moderna

Da Missão Francesa - seus Obstáculos Políticos

(Tese apresentada no concurso para a Cadeira de História do Colégio Pedro II, em 1955. Nunca chegou a ser defendida.)

51. Cf. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, em *Política das artes*, pp. 333-340.

52. Abreviações adotadas neste sumário e no do próximo:

Arte, Necessidade Vital, Rio de Janeiro, Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1949 – ANV

Dimensões da arte, Rio de Janeiro, MEC, 1964 – DA

Mundo, Homem, Arte em crise, São Paulo Perspectiva, 1976 – MHAC

Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981 – MPEB

Arte, Forma e Personalidade, São Paulo, Kairós, 1979 – AFP

Política das Artes, São Paulo EDUSP, 1995 – PA

Forma e Percepção Estética, São Paulo, EDUSP, 1995 – FPE

Acadêmicos e Modernos, São Paulo, EDUSP, 1997 – AM

Modernidade cá e lá, São Paulo, EDUSP, 2000 – MCL

Arte Ensaios, São Paulo, CosacNaify, 1915 – AE

Arquitetura Ensaios Críticos, São Paulo CosacNaify, 1915 – AEC

Jornal do Brasil, RJ – JB

Correio da Manhã, RJ – CM

O Estado de São Paulo, SP – OESP)

Inédita. Publ. em *Acadêmicos e Modernos (AM)*, SP Edusp, 1998, pp. 41-114)

Amoedo, Lição de um Centenário

(JB 14/12/57. Publ. em AM pp. Rep. em AM pp. 115-118)

Visconti diante das Modernas Gerações

(CM 1/01/50. Publ. em AM pp. 119-133)

Semana de Arte Moderna

(Conferência realizada no Auditório do MES, por ocasião do 30º Aniversário da Semana de Arte Moderna. Publ. *Politika*, 15 a 21/1952. Rep em DA, pp.127 a 142. Rep. em *Artes*, extra, ano VII, 1972 e em AM pp. 135-152)

Parte II – Dos Mestres Modernistas à Arte Abstrata

Impressões de Portinari

(*Diário da Noite* 1934. Publ. em ANV, pp. 35 a 44. Rep. em AM pp. 155-161)

A Missa de Portinari

(CM 08/08/48. Rep. em MPEB pp.27 a 34. Rep. em AM pp. 163-171)

O Pannel de Tiradentes

(CM 08/1949. Publ. em DA, pp. 143 a 149. Rep. em AM pp. 173-181)

Di Cavalcanti, um Mestre Brasileiro

(CM 30/11/46. Publ. em AM pp. 183-186)

Um novo Di Cavalcanti

(*Tribuna da Imprensa (TI)*, 22/03/52. Rep. em AM pp. 127-190)

Lasar Segall

(JB 6/08/57. Publ. MPEB pp.79 a 82. Rep. em AM pp. 191-195)

Ismael Nery, um Encontro na Geração

(JB 4/12/66. Publ. MPEB 211 a 215. Rep. em AM pp. 197-201)

A Paisagem de Guignard

(CM 17/11/46. Publ. em AM pp. 203-205)

Djanira

(CM 30/05/48. Publ. em AM pp. 207-213)

Franz Weissmann, um Caso

(CM 21/11/46. Publ. em AM pp. 215-217)

Fayga Ostrower

(CM 14/11/48. Publ. em AM pp. 219-220)

A Experiência de Ivan Serpa

(CM 18/07/51. Publ. em AM pp. 221-224)

Despedida de Lívio Abramo

(TI 12/08/51. Publ. em AM pp. 225-228)

Cícero Dias, ou a Transição Abstracionista

(CM, 11/1952. Publ. em DA pp. 159 a 167. Rep. em AM pp. 229-237)

Parte III – Das Bienais às Neovanguadas

O Momento Artístico

(Catálogo da Exposição de Artistas Brasileiros, MAM RJ, abril de 1952. Rep. em AM pp. 241-244)

Grupo “Frente”

(Apresentação do Catálogo da 2ª Mostra no MAM RJ, julho de 1955. Rep. em AM pp. 245-251)

Paulistas e Cariocas

(JB 19/02/57. Publ. no catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado SP - Projeto Construtivo Brasileiro na Arte - org. por Aracy Amaral. Rep. em AM pp. 253-356)

Charoux, Artista Concreto

(JB, 04/04/57. Rep. em AM pp. 257-260)

Volpi - 1924-1957

(Catálogo do MAM do Rio de Janeiro, junho de 1957. Rep. sob o título “Introdução a Volpi”, em *Malasartes* nº2, Rio de Janeiro, 1976, pp. 32 a 34 e MA pp. 261-269)

O Mestre Brasileiro de sua época

(JB 18/06/57. Publ. em MPEB, pp. 59 a 62. Rep. em AM pp.

270-276)

O Brasil na IV^a Bienal

Pintura Brasileira e gosto internacional

A Pintura brasileira na Bienal

Lygia Clark ou o fascínio do espaço

Franz Waissmann, prêmio de Escultura

(Alguns dos textos de uma série publicada no JB, em novembro e dezembro de 1957, a propósito da Bienal de São Paulo.

Rep. em AM pp. 277-298)

Problemas da Pintura Brasileira

(JB 28/05/1958. Publ. em AM pp. 299-300)

Serpa, Mostra-despedida

(JB 8/04/58. Publ. em AM pp. 301-303)

Iberê Camargo

(Jornal do Brasil, 7/06/53. Publ. em AM pp. 305-308)

Retificações sobre Da Costa

(JB 04/07/59. Publ. em AM pp. 309-313)

Pintura brasileira e moda internacional

(JB 24/10/1959. Publ. em AM pp. 315-316)

Paradoxo da Arte Moderna Brasileira

(JB 30/12/59. Publ. em AM pp. 317-319)

Bruno Giorgi

(JB 25/06/60. Publ. em AM pp. 321-323)

Aluísio Carvão

(JB, 15.01.61. Publ. em AM pp. 325-330)

Felícia, Escultora

(Apresentação ao Catálogo da exposição da artista no MAM SP, março/abril 1961. Rep. em AM pp. 331-334)

A Pintura de Ianelli

(Apresentação ao Catálogo da exposição do pintor no MASP, março/abril 1961. Rep. em AM pp. 335-339)

Os Projetos de Hélio Oiticica

(Catálogo da Exposição “Projeto Cães de Caça” - MAM RJ,

1961. Rep. em AM pp. 341-343)

Mira Schendel

(Apresentação ao Catálogo da exposição da pintora na Galeria São Luis s/d. Rep. em AM pp. 345-346)

A Obra de Lygia Clark

(OESP 28.12.63. Rep. em AM pp. 347-354)

Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica

(CM 26/06/66. Rep. em MPEB pp. 205-209. Rep. em AM pp. 355-360)

Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro

(CM 18/06/67. Rep. em MHAC pp. 163-168. Rep. em AM pp. 361-366)

Do Pop Americano ao Sertanejo Dias

(CM 29/10/67. Rep. em MPEB pp. 217-221. Rep. em AM pp. 367-372)

Parte IV – Arquitetura moderna e internacionalismo

Regionalismo e Formas clássicas

(JB 03/02/60. Publ. em AM pp. 375-377. Rep. em *Arquitetura Ensaios críticos* (AEC), Cosac Naify, 1915 pp. 102-104)

Arquitetura Moderna Brasileira

(JB 27.02.1957. Publ. em AM pp. pp. 379-381. Rep. em AEC, pp. 61-73)

Introdução à Arquitetura Brasileira

(*Correio do Povo*, 1.10.60. Retoma parcialmente o artigo publicado no JB 23.05.59. Rep. em AM pp. 383-388 e em AEC pp. 74-90)

Reflexões em torno da Nova-Capital

(Publicado em *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, nº10, 1957. Rep. em MPEB 303 a 316, em AM pp. 389-404 e em AEC pp. 131-146)

A Obra de Arte-Cidade

(JB 01/07/1959. Publ. em AM pp. 405-406)

Planejamento, Arte e Natureza

(JB 15.08.1959. Publ. em AM pp. 407-408. Rep. em AEC pp. 183-185)

Crescimento da Cidade

(JB 16/09/1959. Publ. em AM pp. 409-410. Rep. em AEC pp. 186-188)

Brasília a Cidade Nova

(Conferência, cujo resumo foi apresentado no Congresso Internacional Extraordinário da AICA sobre *Brasília Síntese das Artes*. Publ. em *Arquitetura e Engenharia*, set./out. 1959. Rep. em MPEB pp. 345-353, em AM pp. 411-421 e em AEC pp. 90-101)

À Espera da Hora Plástica

(Publicado na revista GAM, abril de 1967, este ensaio retoma e retifica ou desenvolve as ideias apresentadas pelo autor no Congresso de 1959 da AICA. Ver item anterior. Rep. em AM pp. 423-427 e em AEC 171-176)

MODERNIDADE CÁ E LÁ*

I.

Ao combinar história e crítica de arte na obra crítica de Mário Pedrosa¹, procuro apenas reforçar a evidência de que a familiaridade do Crítico com a bibliografia mais especializada sempre esteve associada a um gosto apurado no convívio com as artes, em especial as artes plásticas, de tal modo que o seu juízo é quase sempre certo (sem cair no lugar comum), ao mesmo tempo que extremamente independente e polêmico ao avaliar os contemporâneos. Não é difícil também adivinhar aí, sem trair os ideais modernos de autonomia da arte, um mesmo senso agudo da história, capaz de reconhecê-la por detrás do gesto de cada pintor, ou melhor, nas próprias formas artísticas por ele produzidas.

Se *Política das Artes e Forma e Percepção Estética*² dão a devida medida das preocupações de Mário em deter-

* Com pequenas alterações, este ensaio reproduz o prefácio ao quarto volume da série que preparei para a EDUSP, *Modernidade cá e lá* (2000). Nele foram compilados alguns dos textos mais significativos de Mário Pedrosa a respeito da arte estrangeira; o anterior — *Acadêmicos e Modernos* — tendo sido dedicado aos artistas brasileiros (ver aqui, ensaio anterior). O próprio título desse último volume está a indicar que se trata principalmente de arte moderna, seja no Ocidente como no Oriente — de fato, uma glosa do título de um ensaio em que traço um paralelo entre os “gestos cá e lá” (escrito em 1958, no Japão, quando, com bolsa da UNESCO, foi estudar a arte daquele país — vários dos ensaios publicados na época foram incluídos nesta última série).

1. Anexo ao final o índice do referido volume.

2. Os dois primeiros volumes da série organizada por mim para a EDUSP.

minar a natureza e o lugar da arte no mundo moderno e capitalista, os dois últimos volumes dessa série, contendo sobretudo análises de tendências e obras, vêm demonstrar o quanto aquelas reflexões foram sempre o resultado de um aprendizado que se renovava no diálogo com as próprias obras. Aliás, como já se disse, todo o bom crítico, para poder acompanhar a arte de seu tempo, é sempre num certo sentido inevitavelmente autodidata, ou seja, é obrigado a inventar a todo instante seus instrumentos de análise — o que obviamente não dispensa (pelo contrário) a permanente atualização. Ora, a excelência da crítica de Mário Pedrosa decorre em grande parte desta sábia dosagem de improvisação e erudição, manejando com igual desenvoltura teóricos da arte como Riegl, Fiedler, Hildebrand, Worringer, Venturi, A. Behne, Loran e tantos outros; filosofia, ciência, psicologia, literatura, etc. — Hegel, Nietzsche, Husserl, os mestres da Gestalt, tanto quanto Charcot, Frobenius ou Freud; escritores como Baudelaire, Proust, Apollinaire, Éluard, Drummond (só para citar alguns exemplos entre tantos outros).

Pode parecer estranho que um volume que anuncie como seu conteúdo a modernidade abra com dois balanços de coleções (a Widener, da *National Gallery* de Washington, exposta ao público em 1942, e a de obras trazidas da Itália por José Maria Bardi, em 1946) com arte da Renascença, mais precisamente, da tradição florentina do Trecento ao século XVII dos venezianos, El Greco ou Vermeer. Tratar-se-ia de um conceito um tanto alargado de Modernidade, extensivo ao período designado pelos historiadores de “Idade Moderna”? Na verdade não foi este o meu intuito, pois estou me referindo àquela modernidade que se iniciou, segundo o próprio Mário Pedrosa, no sécu-

lo XIX, após um *intermezzo* em que a Academia se apoderara da arte, desvirtuando o realismo renascentista, ou melhor, como em vários textos dá a entender, levando às últimas consequências o “naturalismo” greco-romano de modo a exauri-lo e à própria arte; — momento em que os artistas, diz ele, desesperançados, preferiram, num ato de verdadeira rebeldia estética, se acantonar num “hermetismo desolador” a prosseguir pintando mulheres nuas, madonas convencionais, cavalheiros de fraque, numa pretensa sujeição à realidade — ainda mais descabida diante da exatidão matemática das novas câmaras fotográficas.¹ Era, enfim, a arte moderna, mais precisamente abstrata, que se preparava para dar o salto definitivo na modernidade, após o desmantelamento progressivo do naturalismo — de Delacroix a Picasso. Como diz Mário Pedrosa, citando o historiador (na ocasião, diretor do Museu da Basiléia) George Schmidt²: “a liquidação do acabado dos detalhes, da ilusão da matéria e do absoluto da cor dos objetos” pelos pintores de ar livre, pelos impressionistas e, mais do que todos, por Cézanne. Nessa fuga da realidade, o pintor de Aix, que já não comungava de um certo “otimismo pequeno-burguês” e “algo bocó” de alguns de seus contemporâneos, não apenas teria se isolado fisicamente, mas também “espiritualmente”, ao conceber um mundo construído com linhas, planos e cor, um mundo puramente pictórico, independente, dando assim um impulso definitivo à autonomia da pintura.³

1. Cf. conclusão do ensaio “Dos Primitivos à Primeira Renascença Italiana”, em *Modernidade cá e lá*, cit., pp. 37-45

2. Cf. “Panorama da Pintura Moderna” (editado em 1951). Em *Ibidem*, pp. 135-176.

3. Cf. *Ibidem*.

Essa história, contada e recontada por vários historiadores da arte, não só teve uma função didática inegável em nosso meio, mas, principalmente, a peculiaridade de recapitular os desdobramentos mais recentes da pintura à luz das oposições binárias propostas por alguns dos teóricos referidos acima — de Hildebrand, Riegl, Wölfflin, a Worringer —, ao periodizarem a história das artes visuais: tectônico-orgânico, tátil-ótico, empatia-abstração. Embora tais dualidades fossem expostas como recorrentes, quase todos esses autores se restringiram a estudar o aparecimento dessas categorias nos grandes momentos do passado: Egito e Grécia; Arte Tardo-romana e Renascença; Clássico e Barroco, e assim por diante. Mário Pedrosa, por seu lado, procurou retrair o vai-e-vem constante destas tendências, ora analisando a arte do passado, ora a mais recente, mas sobretudo apontando no interior desta última (apesar de perdurarem nela tais movimentos pendulares) uma vocação nitidamente antinaturalista, portanto tectônica e abstrata.

Evidentemente, não terá sido o único a dar continuidade àquelas pesquisas que, em geral, se detinham justo no momento da ruptura moderna e, quando retomadas, não iam além de uma interpretação iconológica, ficando assim à grande distância da arte atual mais avançada. Só para dar um exemplo de abordagem que como a de Mário Pedrosa soube fazer um uso atualizado de tais teorias (e exemplo dos mais ilustres): na mesma época um outro crítico renomado, que por várias circunstâncias lhe foi muito próximo, Clement Greenberg, se valia do conceito de “planaridade”, confessadamente extraído de Wölfflin, para explicar a evolução da arte até o que via como a sua realização mais total — a arte abstrata americana (o expressionismo abstrato ou arte informal — na terminologia de

outros críticos). No entanto, apesar das coincidências, a começar pelo fato de Mário Pedrosa ter optado por se dedicar de forma mais sistemática à crítica de arte no mesmo período em que Greenberg se voltava para as artes plásticas, de muito seguidamente convergirem no juízo sobre este ou aquele artista, de terem sido contemporâneos tanto na militância trotskista nos Estados Unidos quanto na defesa intransigente da arte abstrata, é difícil dizer se houve influência direta do crítico americano sobre Mário Pedrosa, inclusive porque eles são de tal maneira contemporâneos que há precedência ora de um ora de outro em trazer à baila interpretações convencionais da história da arte para contestá-las; além disso, o crítico brasileiro nunca chegou a fazer da bidimensionalidade um conceito tão central como o é na crítica de Greenberg e, à diferença aliás também dos críticos que os antecederam de algumas décadas, geralmente caracterizados como historicistas, nunca se contentou com uma explicação meramente endógena desse processo de transformação da arte — o que muitas vezes foi imputado a Greenberg.

De outro lado, a relação homem-natureza, em certo sentido central na distinção estabelecida por aqueles clássicos, ganha nos textos do nosso Crítico uma dimensão marcadamente histórica, numa acepção mais ampla ou melhor dizendo dialética, ao levar em conta a mediação das relações de produção, de classe, as injunções do mercado, tanto quanto a maior ou menor consciência social de um povo ou de um artista na obra analisada. Não com o intuito de reduzi-la a mero produto ideológico — como temos insistido -, ou ainda, de avaliá-la a partir de condicionamentos externos ou materiais, muito menos de exigir que esta os mimetizasse, mas procurando compreender a maneira pela qual a arte, embora se mantendo distante

da reprodução da vida, da sociedade, ou da realidade tal qual se deixa ver, estava de algum modo acenando para um mundo outro, reconciliado, a lembrar uma “ordem cósmica”, porém recriada pelo homem. Por isso mesmo, a grande utopia de Mário Pedrosa (como ele mesmo repetiu à exaustão) era o advento de uma grande “arte sintética”, cujos delineamentos preliminares buscava permanente e obsessivamente desentranhar das manifestações mais autênticas da arte moderna. Foi o que o manteve sempre tão distante das posições ditas formalistas, quanto reticente em relação às explosões da subjetividade dos artistas americanos de pós-guerra (era assim pelo menos que ele os via) — outro ponto aliás importante de discordância com Greenberg -, ou mesmo em relação ao humor complacente da aparentemente subversiva arte *pop*. Isto, no entanto, é bom que se diga, para ainda uma vez marcar sua originalidade e independência, sem que tenha deixado de acompanhar de perto e entender, por vezes defender contra a crítica no geral descompassada com as últimas manifestações artísticas, as tendências pós-abstratas, ou neovanguardistas.

Voltando aos dois ensaios: não estão aí portanto apenas para alardear conhecimento, mas, antes de tudo, para mostrar o quanto Mário Pedrosa, ao fazer incursões pela História da Arte, mobilizava uma experiência ela sim bastante moderna, ou seja, a experiência de uma arte que se propunha (como dizíamos acima) autônoma, liberada de todas as tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), instalada num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da sociedade. Graças a esta transcendência da dimensão estética, que passou para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legalidade

interna, o juízo de Mário Pedrosa podia pautar-se para descobrir naquelas longínquas manifestações artísticas como que o prenúncio de uma tal autonomização da arte, ou seja, o que elas já continham, embora em germe, de verdadeiramente artístico — algo que só a sociedade moderna, laica e burguesa, viria a descobrir.



Andrea Castagno, Davi com a cabeça de Golias, têmpera sobre madeira, c. 1450 (National Gallery, Washington)

Senão vejamos: abre suas análises sobre a coleção Widener o Davi de Andrea de Castagno e, ao confrontar o juízo que se fazia deste pintor na Alta Renascença — “dureza no desenho e crueza na cor” — com a sedução

que passou a exercer sobre artistas e críticos modernos, alega em favor destes a mudança na sensibilidade plástica atual, mais inclinada a ver nisso antes uma virtude do que um defeito, ou seja, uma “consistência formal” na contracorrente das “pretensas doçuras naturalistas”, então em moda. Constata também que é a “sugestão de irreal e factício”, no Giovanni Bellini octogenário de *Festa dos Deuses*, que justamente tem para nós um sabor especial, embora fosse tida por Vasari como consequência de uma certa falta de destreza da mão já senil do artista. Sem falar no fascínio que exercem hoje as deformações das telas de El Greco, ou ainda as coisas prosaicas da vida quando transfiguradas por Vermeer em “significação plástica absoluta”: do apelo sensual das cores à trama textural de suas superfícies (não seria portanto, nem mesmo neste caso, a tão decantada verossimilhança da pintura flamenga que atrairia nossa atenção).

Mário Pedrosa redige estas observações sobre a coleção da *National Gallery* para o *Boletim da União Panamericana*⁴ durante seu exílio nos Estados Unidos, em fins de 42, onde então trabalhava e acabara de publicar um outro longo ensaio sobre os painéis de Portinari no Congresso de Washington, tecendo elogios à maior liberdade do artista ao reinterpretar temas tão ao gosto da nossa tradição acadêmica — talvez, acreditava, por se encontrar distante do Brasil e da pressão da opinião pública —, liberdade que o levava a beirar por assim dizer a abstração. Nessa mesma época começou também a escrever uma série de estudos sobre o artista a quem deve,

4. “A Coleção Widener na Galeria Nacional de Artes dos Estados Unidos”, em *ibidem*, pp. 27-36.

segundo vários depoimentos seus, a revelação mais contundente da modernidade na arte — Alexander Calder.⁵

Os escritos daquele período são sem dúvida um marco do que se pode chamar de conversão do Crítico ao ideal moderno de autonomia da arte. É a partir de então que vai começar a travar sua batalha em prol da Abstração.⁶ E é pois já com este espírito que, de volta ao Brasil, em 46 (no mesmo *Correio da Manhã*), ao resenhar a exposição organizada por Bardi⁷, contraporá o *quatrocento* ao *trecento*, como tendo sido a vitória do naturalismo sobre “a caligrafia abstrata do bizantinismo”, com o qual nitidamente se mostra mais afinado, e lastimará a ausência do “monumental” Piero della Francesca, ou ainda, de um Ucello, com a sua pintura quase hostil ao naturalismo humanista predominante, no seu “puro jogo de planos, linhas e perspectivas”. Não há dúvida de que Mário Pedrosa estava imbuído do espírito da época, ou daquilo que Lionello Venturi denominara “o gosto dos primitivos”.⁸

5. Dois desses textos foram publicados em 44 no *Correio da Manhã*, com o que inicia uma colaboração que se prolongará após seu retorno do exílio, ao fim da Guerra e do Estado Novo. A ensaios sobre Calder estão integralmente reproduzidos em *Modernidade cá e lá*, pp. 49-90.

6. Sobre esta “batalha”, ver nosso Prefácio ao Volume II: *Forma e percepção estética*.

7. “Dos primitivos à primeira Renascença italiana”, em *Modernidade cá e lá*, pp. 37-45.

8. Título de um livro seu, de 1926, onde critica a exclusão dos chamados “primitivos”, da crítica de arte, reavaliação de uma certa maneira iniciada por Riegl, ao analisar a arte Tardoromana.



Paolo Serafino da Modena (atribuído a), Adoração dos reis Magos, Século XIV (MASP)

2.

É necessário reconhecer que suas escolhas, sintonizadas com a tomada de partido em prol da Arte Moderna e, em especial, da arte abstrata — depois de ter defendido a causa da “arte proletária”, em 33, por ocasião da mostra da gravurista Käthe Kollwitz e, no ano seguinte, motivado por uma exposição de Portinari em São Paulo, a do muralismo mexicano —, não se dão assim sem mais. Ativista político e preocupado sempre com a dimensão social de todo o fazer humano, nunca abriu mão de uma arte que permanecesse “com os pés solidamente fincados na terra” — numa expressão que utiliza ao advogar a atualidade da arte abstrata.⁹ Como tivemos oportunidade de dizer, sua

9. Cf. texto de mesmo título em *Modernidade cá e lá*, pp. 179-184.

posição, embora motivada por vezes pelo mal-estar que lhe provocava o assim chamado realismo socialista, não era meramente polêmica, muito menos exclusivamente estética: acreditava Mário Pedrosa que a revolução dos sentidos ocorrida com o advento da arte abstrata permitia, para além da visão convencional, antever “os horizontes longínquos da utopia” (por exemplo, os estáveis e móveis de Calder — máquinas sem função inventadas em plena guerra) — com consequências sociais inestimáveis.¹⁰ Essa, a dimensão social da arte, mesmo daquela que aparentemente mais se aparta da sociedade, como a de um Cézanne ou de um Morandi. O pintor de Bolonha aliás, com suas despreziosas garrafas, teria sido, ainda na avaliação de Mário Pedrosa, quem ousou com mais coragem do que qualquer conterrâneo seu, romper com toda a tradição pictórica italiana — gesto nada desprezível em plena era de xenofobia fascista. Foi também, neste quase ostracismo voluntário, quem melhor soube realizar as experiências “primitivas” de Cézanne, e isto com “a humildade de um artesão medieval”. Por isso mesmo foi, sem dúvida, o mais puro e arcaico dos artistas de seu tempo, tendo sabido conservar, em meio ao turbilhão da vida contemporânea, um isolamento que era o oposto do “expansionismo subjetivo” que então dominava a pintura ocidental, acercando-se em contrapartida, através das coisas simples, desprezíveis, sem grandeza, imperceptivelmente e com paciência, do próprio “mistério da vida”.¹¹

O primeiro grande mestre de todos, contudo — reconhece nosso Autor — aquele que melhor soube dar forma

10. Remeto o leitor aos Prefácios dos dois primeiros volumes da série.

11. Ver seu artigo sobre “Giorgio Morandi”, de 1947, em *Modernidade cá e lá*, pp. 221-224.

à sua experiência social negativa, de modo a nos fazer vislumbrar com sua pintura a possibilidade de uma síntese, mesmo que “provisória e precária”, é sem dúvida Cézanne. E o fez, como já vimos, no próprio plano da expressão artística: ao conciliar a aparência dos fenômenos naturais a que se atinham os Impressionistas com as exigências clássicas de construção formal — o Impressionismo e a pintura de Museu, ou seja, a sensação e a ideia (conforme título de um ensaio de Mário Pedrosa). E acrescenta, vendo nisto a antecipação da grande arte de seu tempo: ao transformar o “motivo” (a Montanha Sainte Victoire) em algo inesgotável, sem fim, foi “o primeiro pintor abstrato”.¹²



Paul Cézanne, Montaigne Saint-Victoire, óleo sobre tela, 1902-1906
(Philadelphia Museum of Art)

12. Cf. a série de ensaios sobre Cézanne, (*Ibidem*, pp 117-134), além do “Panorama da Pintura Moderna”.

Na segunda parte do volume, portanto, dos estudos sobre Calder (escritos nos Estados Unidos) — quando descobre a “função” dos próprios materiais tanto quanto a “força sugestiva” das formas abstratas —, aos ensaios sobre Cézanne, passando por Rousseau, Morandi, o surrealismo e Gauguin (quase todos, textos da década de 40), o grande tema que vai sendo esmiuçado por Mário Pedrosa é o que, no fundo, se constituía no grande projeto de Cézanne: “ser o primitivo de uma nova arte”, buscando nas obras destes artistas algo que fosse a expressão de uma experiência primeira, de um ponto de partida radical, tão bem descrito no texto de 1947 sobre Morandi. E é justamente neste momento que, com intuito de explicá-la, decide-se a escrever uma tese inspirada na Gestalt — “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”¹³ — e, mais adiante, recorre a outras teorias, como por exemplo a Fenomenologia. No último ensaio sobre Cézanne¹⁴, já de 57, é nítida a influência de Merleau-Ponty, embora em 53, ao traçar um paralelo um pouco inusitado entre Klee e Husserl, estivesse de uma certa maneira como que antecipando *L’Oeil et l’Esprit* (de 1960).

13. Ver volume *Forma e percepção estética*, pp. 103-177.

14. “O legado de Cézanne”, em *Modernidade cá e lá*, pp.131-134.



Giorgio Morandi, Natureza Morta, óleo sobre tela, 1939 (MAC USP)

À época, foi especialmente no estudo das manifestações mais arcaicas ou mais singelas dos povos primitivos, dos doentes mentais e inclusive das crianças, que buscou a chave para interpretar uma tal experiência. Sobre isto escreveu inúmeros textos¹⁵ em que confessa ter sido no contato com a “arte virgem” que viera a compreender os movimentos artísticos mais avançados, vendo neles uma promessa análoga de fusão entre as duas esferas que a modernidade separara: a estética e a ética. Descobrimo, enfim, o fundamento vital da arte autônoma, o vínculo social renovado pela refiguração artística — descompartimentação coletiva da arte, defendida pelas vanguardas -, mas que só poderia ocorrer num novo mundo que à sua maneira a arte permitia antever. A “função” pois da arte a mais desinteressada, como escreveu em uma série de ar-

15. Um número significativo desses textos foi publicado em *Forma e percepção estética*.

tigos para o *Correio da Manhã*, de fins de 46 e início de 47, era recondicionar os sentidos para tornar os homens capazes de refazer o mundo e de reencontrar a unidade perdida: a síntese resultante de *um projeto construtivo integral*.

De um certo modo, Mário ainda era um vanguardista a desconfiar da norma culta da arte e da ideia clássica de progresso que ela pressupunha. A arte deste século, em especial cubista e pós-cubista, aprendia ao mesmo tempo com Cézanne e com a arte negra: um entrecruzamento que ninguém previra tornava coextensivos a decomposição do espaço renascentista e o choque polêmico de uma máscara ritual primitiva. Citando 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, uma queda a-histórica de barreiras, reunindo num único panorama os produtos da energia formalizadora do homem. Uma tal convicção leva Mário Pedrosa a acrescentar uma observação pouco usual: de que arte autônoma e utopia vanguardista dessublimadora podem andar juntas no reordenamento da sociabilidade.

3.

É à recapitulação desse processo, recontado à luz da oposição mencionada, e que vai da dissolução do naturalismo — cor, espaço e movimento -, passando pela descoberta das culturas primitivas, ao abstracionismo, que dedica seu “Panorama da Pintura Moderna”. Trata-se de uma história tão concisa quanto completa, e armada com a clareza de quem se sente totalmente à vontade em

relação às tendências na arte do último século. De tal modo que, diante das últimas experiências de uma arte-técnica, termina por subscrever a avaliação “generosa” de Moholy-Nagy sobre a relação com a vida prática que uma arte assim concebida possa vir a ter: no fundo, ela faria parte de “um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver”.¹⁶

O “Panorama” abre a década em que Mário Pedrosa mais empenhadamente assumiu a causa da arte abstrata — ou concreta. Depois de repassar alguns dos principais artistas modernos, ou mesmo, de incluir neste rol alguns daqueles menos estudados — com o intuito de devolver-lhes a importância que nem sempre foi consensual -, acompanhando a própria tendência da arte ao final dos anos 50, volta-se para a retomada da figuração, como na *pop*. Logo veremos que isto nada tem a ver com uma ren-dição incondicional, ao contrário, mesmo concedendo importância a muitas das manifestações artísticas da época, continuará a desconfiar tanto do otimismo quanto do pes-simismo alardeado pela arte americana em todos os seus desdobramentos no pós-guerra.

No que diz respeito à arte do século XX, especialmente àquela que brotou do espírito das vanguardas, embora Mário Pedrosa reconheça que toda ela é de alguma forma devedora de Paul Klee, para ele seguramente o artista mais completo deste século, ou mesmo de Mondrian, que soubera conciliar a natureza com a geometria, ou a poesia com a razão, contudo, não há como negar, dos três grandes mestres, era com Kandinsky que, em todos os sentidos,

16. Cf. o Epílogo do “Panorama...”, p.175.

tinha mais afinidade — afinal foi ele o primeiro artista a tentar dar forma às emoções sem se utilizar da figura, ou a compor a forma obedecendo única e exclusivamente aos imperativos interiores. Por isso mesmo, foi também, dentre os artistas-teóricos, quem mais lhe forneceu subsídios para compreender a natureza afetiva da forma.¹⁷ Na teoria e na prática, o programa estético de Kandinsky sempre perseguiu aquela síntese almejada por Mário Pedrosa, estabelecendo para tanto, inclusive, toda uma gramática da pintura, com requintes de ciência rigorosa (ou quase), no intuito de melhor exprimir e disciplinar as emoções. — Assim, não é de estranhar a afirmação que faz no “Panorama da Pintura Moderna”, de que, avançando em relação às demais tendências expressionistas ou fauves, Kandinsky teria sido o primeiro a postular uma arte na qual a imaginação “gratuita” fosse substituída por “puras relações abstratas ou até mesmo matemáticas”.

17. Título de sua tese, referida há pouco, e que apresentada à Faculdade de Arquitetura e Belas Artes, em 1949.



Vassili Kandinsky, *Composição clara*, óleo sobre tela, 1942 (MAC USP)

Aliás, para alguém que fez da Gestalt o método por excelência de decifração da forma artística (embora o venha a relativizar a partir de “Forma e Personalidade”¹⁸), é natural sua resistência a todas as expressões indisciplinadas — da forma ou da personalidade. Não que no ensaio citado, de 1951, tenha renunciado às teorias expostas na tese, mas, tentando escapar da pecha, por sinal injusta, de formalista, procurou mostrar o quanto teorias como as de Fry e Breton se corrigem mutuamente, sendo portanto complementares.

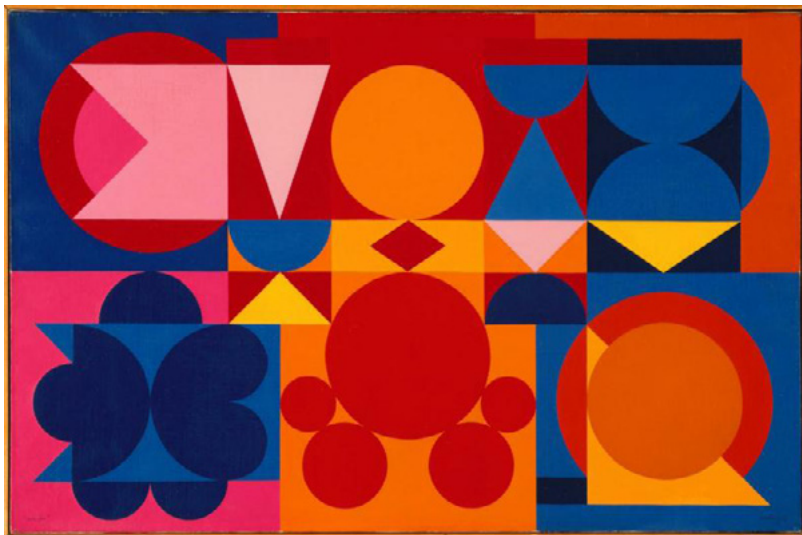
18. Cf. *Forma e percepção estética*, pp. 179-220.

4.

Daí também o surpreendente interesse que demonstra por artistas menos valorizados pela crítica, como o controvertido Delaunay, que, na condição de mediador entre o cubismo e o expressionismo sem contudo cair na visão romântica futurista da civilização mecânica, teria chegado, em sua fase órfica, à depuração abstrata do movimento, transformado em dinamismo das cores.¹⁹ Outro artista para o qual dá uma importância maior do que boa parte de seus colegas é Herbin. No próprio título do ensaio de 57 — “Herbin, ou o primitivo concreto”²⁰ — encontramos a chave de mais uma de suas obsessões: a aproximação entre a experiência mais ingênua, porque despida de todas as convenções e cacoetes, e ao mesmo tempo a mais atualizada, tendo sabido inovar no uso das cores sem transigir no rigor construtivo, conciliar Mondrian e inspiração popular. Evidentemente, mantendo-se a igual distância do folclorismo e do geometrismo, como aliás esta outra alma irmã: o nosso Volpi (também ele, como dizia Mário Pedrosa, um concretista *sui generis*).

19. “Delaunay, ou a Transição Abstratizante” e “Futurismo, Romantismo Modernizante”, em *Modernidade cá e lá*, pp. 197-200 e 211-214.

20. *Ibidem*, pp. 201-204.



Auguste Herbin, Ar e fogo, óleo sobre tela, 1942 (Centre Pompidou)

Talvez não seja forçar demais a nota afirmar que, num certo sentido, Calder, Herbin, Volpi e Morandi, seguramente também Miró, compõem, para o Crítico, uma mesma família artística. Que não é aliás, diga-se de passagem, exatamente da mesma linhagem de um Kandinsky, em cuja obra, se é possível desentranhar traços de uma cultura popular, de fato o que mais conta é antes de tudo a junção que o artista russo-alemão consegue estabelecer entre a matéria e a expressão, entre a forma exterior e a necessidade interior, ou seja: o mundo físico, a paisagem, transfigurada pelo espírito na pintura abstrata, as formas dos objetos agora liberadas para outras funções²¹. — Enquanto naqueles outros artistas o mérito maior estaria sobretudo no encontro destes dois mundos — o erudito e o popular -; ou seja, todos eles teriam aplicado, de forma mais ou menos literal, a máxima cézanneana: foram eles,

21. Cf. “Crise do objeto e Kandinsky”, em *ibidem*, pp. 185-188.

cada um à sua maneira, modernos e primitivos.

Do lado da antiarte: as colagens dadaístas, o surrealismo, a *pop'art*. Mário Pedrosa, embora mais afinado com as vanguardas construtivas, nem por isso deixava de reconhecer o que naquelas, por assim dizer “destrutivas”, representava uma desarrumação tanto da realidade imediatamente percebida quanto da “boa” tradição artística, abrindo caminho para novas experiências e invenções. Na *pop*, entretanto, a virulência das primeiras já teria se esvaído: o espírito de “revolta permanente” dos surrealistas teria dado lugar à paródia inconsequente, ou ao otimismo complacente — *pós-moderno*²²-, ao qual já estariam reagindo as novas gerações. Mais radicais que todos, elas teriam posto definitivamente, no lugar da arte, a própria vida: *hippies*, *beatniks*, movimentos negros. Talvez sejam estes “subconjuntos culturais” que aflorem no último Calder: dos *critters* e *crags* — “espécie de sarabanda plebeia”, com a qual Mário Pedrosa parece também começar a querer escapar do domínio estrito das belas-artes.²³

22. Cf. o uso que faz do termo “arte pós-moderna” em “Quinquilharia e *pop'art*”, *ibidem*, pp. 269-275.

23. Mário Pedrosa escreve seus últimos textos de crítica de arte na França, durante o seu segundo exílio, sobre Calder (1974) e sobre Miró (1976) — cf. em *ibidem*, pp. 277-286 e 347-357. Voltando ao Brasil, em 1977, a bem dizer abandona a atividade de crítico: escreve ainda sobre os “artistas” de Engenho de Dentro e, em conferências e depoimentos, reitera sua descrença quanto às possibilidades inovadoras da arte, vista então por ele, como apenas uma atividade de retaguarda.



Clovis Prevost: Alexander Calder entre Critters e Craggs
(Derrière le Miroir, 212, 1975, com prefácio de Mário Pedrosa,
Un tournat chez Calder)

5.

Finalmente, na quinta e última parte do volume *Modernidade cá e lá*, o paralelo traçado por Mário Pedrosa entre a arte japonesa e a arte ocidental. A série de artigos (da qual a presente seleção fornece uma amostragem significativa) abre com a questão da grande tradição japonesa, na arte caligráfica ou nas artes propriamente ditas, tanto quanto na arquitetura ou no artesanato, para reafirmar ou descobrir influências, quem sabe mesmo afinidades, entre os povos de lá e de cá, e até a lastimar a cópia tão desajeitada quanto em dissonância com a grande tradição

nativa de alguns artistas contemporâneos — como por exemplo os “tachistas” do grupo *Gutai*. — No entanto, na medida em que vai descobrindo a “boa” pintura moderna japonesa, passa, em nome dela, a contradizer os críticos de ambos os lados, contaminados pelo vício simétrico: os orientais, prontos a valorizar tudo que representasse inovação e ruptura com a tradição; os ocidentais, em contrapartida, a darem importância apenas àquela pintura que se mantinha ligada à tradição japonesa, a pintura *nihonga*, isto é, ao exotismo oriental. Ora, se a realidade do mundo, naquela altura (final dos anos 50), já era uma só, era natural — constatava o contumaz internacionalista Mário Pedrosa — que a cultura também o fosse. Aliás fora ele que descobrira, possivelmente para o mundo, a grande arte de Tejima, presente na 4ª Bienal de São Paulo. Há algo, entretanto, que ele acreditava encontrar mais facilmente na cultura e na arte japonesa e que não são mais do que virtudes universais: a relação entre a arte clássica e a arte de massa, a arte culta e o artesanato, a gestualidade da escrita — na caligrafia — e o ímpeto construtivo; por exemplo, nas formas de estruturas simples que predominam em sua arquitetura tradicional. Por isso mesmo, a arte japonesa teria tido um tal “frescor revolucionário” para os modernos ocidentais, de Manet à Bauhaus.

Na Bienal de 57, a semelhança entre americanos e japoneses, em especial Pollock e Yukei Tejima ou Waichi Tsudaka, chama a atenção e é registrada por Mário Pedrosa. Não havia como não reconhecer a força expressiva de um Pollock e a sua influência sobre a pintura internacional, mas os japoneses, salvo alguns poucos, como os do referido grupo *Gutai*, não estavam apenas com o olho na grande pintura americana, esta, ao contrário, é que teria buscado inspiração na tradição signográfica japonesa. Mário Pe-

drosa, contudo, não está preocupado em detectar influências, mais bem coincidências — havia algo no ar (ou na terra) que fazia tais expressões convergirem. *Abismo*, de Pollock, *Colapso de Tejima*, ou *Desmoronamento* de Tsudaka, teriam sido movidas por impulsos análogos? É o que se pode deduzir até do título, mas, como explica em outro artigo escrito do Japão sobre o signo no Ocidente: para nós, mesmo que se trate de uma pintura de inspiração gráfica, o signo plástico não significa nada fora da pintura — veja-se Hartung, Soulages, Vedova, ou o próprio Pollock. Além do mais, se a arte signográfica no Japão é resultado de toda uma tradição cultural, mesmo quando procura escapar do símbolo simplesmente ideográfico, no ocidente, em especial a pintura americana e, nela, o maior de todos, Pollock, criam algo que, ao contrário, simboliza o aprisionamento do artista “inerme” diante dos poderes ilimitados de uma civilização que não deixa lugar ao criador. O perigo portanto dessa arte no mundo ocidental é, na visão do Crítico, o de cair num “hermetismo individualista”.²⁴

24. Cf. “Depois do Tachismo”, *ibidem*, pp 383-386.



Waichi Tsutaka, Espaço alternativo, óleo sobre tela, 1959 (MAC USP)

Voltam as distinções a que se atem Mário Pedrosa sempre que avalia a pintura dita “tachista”²⁵: Vedova ou Pirelli, ainda estariam, na boa linhagem italiana, atentos ao ritmo espacial, mais arquitetônico, realizando assim uma espécie de decantação da experiência individual a ponto de transformá-la em algo como uma profecia universal — os símbolos de um Pollock, por sua vez, “emaranhado no próprio gesto, como um soldado da guerra nos arames farpados das trincheiras”, atingiriam no máximo algo como uma universalidade trágica.²⁶ No outro extremo, o virtuosismo edulcorado e decorativo de Georges Mahieu. Em

25. Cf. os ensaios sobre a arte “informal”, no Volume II da série: *Forma e Percepção Estética*”.

26. Cf. “As duas Posições, ou Pollock e Vedova”, em *Modernidade cá e lá*, pp. 337-340.

contraponto: a sobriedade de um Rothko, que sempre, por isso mesmo, recusou o equívoco solipsista do tachismo.²⁷



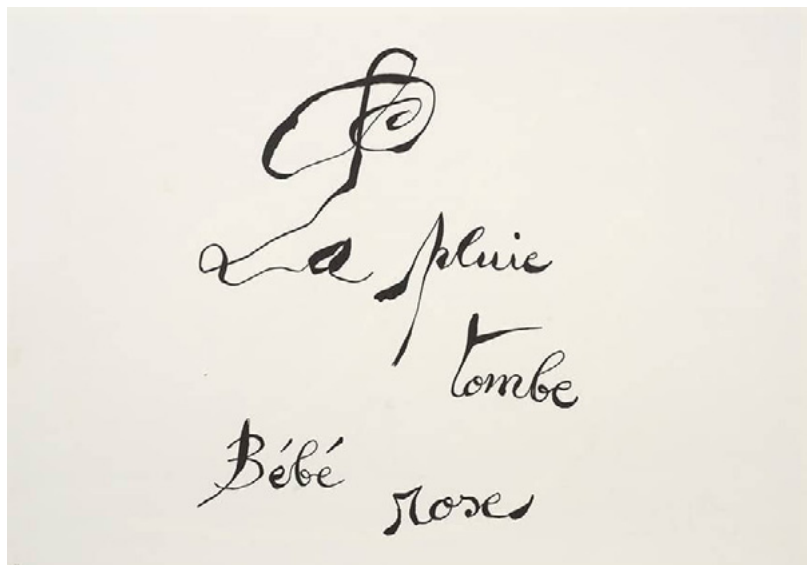
Mark Rothko, S/título, óleo sobre tela, 1949 (coleção particular)

*

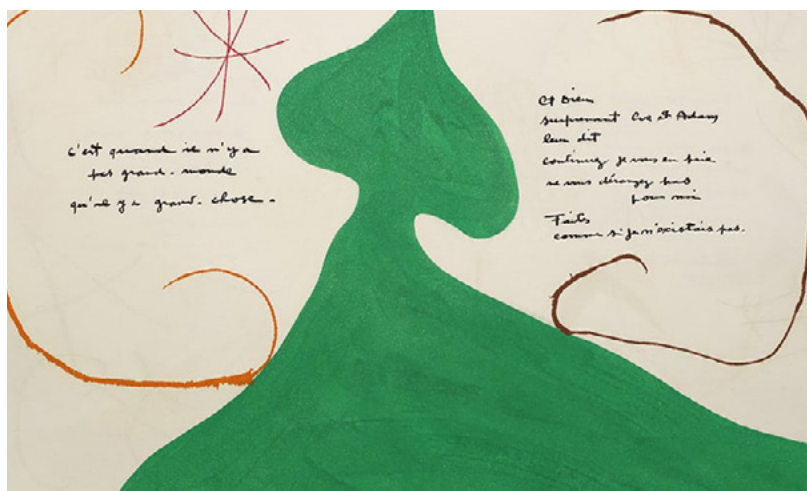
27.Cf. os ensaios em sequência: “Georges Mathieu”, “Rothko repele a Confusão Tachista” e “Signo e Matéria”, em *ibidem*, pp. 341-346.

Encerrando as quatro coletâneas, escolhi o ensaio extraordinário de Mário Pedrosa, escrito em 1976 em Paris: “Miró entre os poetas”²⁸. Conforme havia observado Queneau, em 1949, trata-se de um poeta pré-histórico, cujos símbolos associa aos ideogramas chineses, obviamente reinventados num vocabulário “miroglífico” ou “mi-hieroglífico”: palavras misteriosas combinadas a formas pictóricas, numa espécie de escritura pré-lógica. Contrariando entretanto o próprio diagnóstico de Queneau — na época, rompido com Breton —, Mário Pedrosa vê aí a marca surrealista de Miró, para ele inclusive o mais surrealista de todos os pintores, porque dotado, como dizia o mestre Breton, de uma inocência e uma liberdade de que nenhum outro artista era capaz. É bom lembrar que, no início de sua carreira de crítico, ao tomar contato com a obra de Calder, Mário Pedrosa observava que este só atingira a maturidade quando incorporou em sua obra o humor e a alegria que enchem as telas do pintor catalão (descoberto tardiamente pelo artista americano, embora vivendo em Paris), e quando passou a combinar às formas geométricas e mecânicas de seus primeiros objetos outras tantas, mais orgânicas, como as que pululam na obra de Miró. Talvez se possa dizer, simetricamente, que o Crítico entreviu esboçada, na singeleza desta pintura — que já aprendera a admirar bem antes de Calder e que não por acaso é a última sobre a qual se debruça na qualidade de crítico —, aquela síntese perseguida e nunca encontrada pela arte moderna.

28. *Ibidem*, pp. 347-357.



Joan Miró Le lézard aux plumes d'or, 1971.
Da série Litografias, Paris



Juan Miró com poema de Jacques Prevert,
estampagem a seco pela Galeria Maeght, 1975

Os inigualáveis desenhos-ilustrações de Miró para os versos de Péret, René Char, Tzara, Eluard, Crevel, Desnos, ou ainda, para textos de Yeats, Lautréamont e Jarry de

Ubu Rei, tanto quanto a poesia, (“anterior às próprias palavras” no dizer do próprio pintor, em depoimento a Pierre Volboudt), que reaparecia fragmentada em suas telas, exprimiam na verdade, antes de tudo, num caso como no outro, correspondências plásticas ou poéticas: entrelaçamento da pintura ou do desenho com a poesia, numa *arte moderna com a virtude das expressões primitivas*, a apontar nostalgicamente, naquela altura da história da arte ou da antiarte (o texto de Mário Pedrosa é de meados dos anos 70), em plena era pós-moderna de dessublimação sem volta da arte, para o ideal contrário de redenção da vida, numa descompartimentação coletiva de outra espécie, anunciada pelo projeto estético construtivo — *a utopia de uma arte-total*. A “espera da hora plástica”²⁹ — que não chegaria... — embala assim o último sonho deste grande visionário que foi Mário Pedrosa.

Sumário de Modernidade cá e lá (com referências bibliográficas atualizadas)³⁰

Parte I – Considerações Inatuais

A Coleção Widener na Galeria Nacional de Artes dos Estados Unidos

(Ensaio crítico redigido nos Estados Unidos, onde Mário Pedrosa estava exilado, e publicado no *Boletim da União Pan-americana* de março de 1943. Reeditado em ANV pp.169-180. Rep. em *Modernidade cá e lá* (MCL), SP, EDUSP, 2000, pp. 27-36)

29. Título do último ensaio do vol. anterior: *Acadêmicos e Modernos*.

30. Utilizo aqui as mesmas abreviações do índice anterior

Dos Primitivos à Primeira Renascença Italiana

Publicado no *Correio da Manhã*, por ocasião da exposição de Pintura Italiana no Ministério de Educação e Saúde, em novembro de 1946, organizada pelo Prof. José Maria Bardi. Publ. em MCL pp. 37-45)

Parte II – *De Calder a Cézanne*

Alexander Calder

1. Alexandre Calder, Escultor de Cataventos
2. Tensão e Coesão na Obra de Calder
3. A Máquina, Calder, Léger e Outros

(Os três artigos dessa parte constituem uma série de estudos publicados em ANV, pp. 85-142, originalmente redigidos em Nova York, por ocasião da 1ª Exposição de Calder nos Estados Unidos, em 1944; os dois primeiros, publicados em dezembro daquele ano no CM, o terceiro, em *Política e Letras*, Rio de Janeiro, setembro de 1948, ano em que o artista veio expor no Brasil. Rep. em MCL pp. 49-90)

Giorgio Morandi

(CM 23/05/1947. Publ. em MCL pp. 91-94)

O Segredo da Voga de Rousseau

(CM 08/01/1947. Publ. em MCL pp. 95-97)

Gauguin, Cem Anos Depois

(CM – nov./1949. Publ. em DA 41-47. Rep. em MCL pp. 99-106 e em AE pp. 92-100)

Gauguin e o Apêlo das Ilhas

(CM 18/12/1949. Publ. em DA pp. 49-58. Rep. em MCL pp. 107-115 e em AE pp. 101-113)

Cézanne, o Revolucionário Conservador

(CM 15/01/1950. Publ. em MCL pp. 177-122. Rep. em AE pp. 114-121)

Modulações entre a Sensação e a Ideia

(CM 02/04/1950. Publ. em DA pp. 35-40. Rep. em MCL pp.

123-129 e em AE pp. 122-128)

O Legado de Cézanne

(JB 09.04.1957. Publ. em MCL pp. 131-134)

Parte III – Panorama da Pintura Moderna

Panorama da Pintura Moderna

Dissolução do Naturalismo

Descoberta das Esculturas Primitivas Arcaicas

A Voga Expressionista

As Exigências da Nova Ordem Cromática

O Novo Espaço

A Revolução do Cubismo

Orfismo e Futurismo

O Surrealismo e o Abstracionismo

As Últimas Experiências

Epílogo

(Publicado pelo Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1951. Rep. em AFP pp.119-145, em MCL pp. 135-176 e em AE pp. 178-216)

Parte IV – Da Abstração à Figuração

Atualidade do Abstracionismo

(TI 03/11/1951. Publ. em MCL pp. 179-184)

Crise do Objeto e Kandinsky

(TI 24/01/1953. Publ. em MCL pp. 185-186)

Klee, o Ponto de Partida

(TI 31/01/1953. Publ. em MCL pp. 189-192)

Mondrian e a Natureza

(TI 15/05/1953. Publ. em MCL pp. 193-196)

Robert Delaunay, ou a Transição Abstratizante

(JB 09/04/1957. Publ. em MCL pp. 197-200)

Herbin, ou o Primitivo Concreto

(JB 16/07/1957. Publ. em MCL pp. 201-204)

Brancusi Morto

(JB 12/05/1957. Publ. em MCL pp. 205-209)

Futurismo, Romantismo Modernizante

(JB 23/07/1957. Publ. em MCL pp. 211-214)

Quatro Grandes na Bienal

(JB 28/08/1957. Publ. em MCL pp. 215-220)

Giorgio Morandi 1957

(JB 01/10/1957. Publ. em MCL pp. 221-224)

Magnelli

Introdução à Magnelli

Confrontation

(JB 05 e 07/05/1958. Publ. em MCL pp. 225-233.

Obs. O texto s/ Confrontation foi publicado pela primeira vez em francês, no catálogo da *Quadrum* sobre 50 anos de Arte Moderna”, em 1952 – a tela é desta data)

Modigliani em Triunfo

(JB 25/05/1958. Publ. em MCL pp. 235-237)

As Pedras de Arp

(JB 27/05/1958. Publ. em MCL pp. 239-241)

Colagens Cubistas, Colagens Dadaístas

(JB 13/04/1960. Publ. em MCL pp. 243-246)

Burri e a Antipintura Vitoriosa

(JB 04/06/1960. Publ. em MCL pp. 247-254)

Surrealismo Ontem, Super-realidade Hoje

(CM 27/08/1967. Publ. em MHAC pp.181-186. Rep. em MCL pp. 255-260)

Quinquilharia e Pop'Art

(CM 13/08/1967. Publ. em MHAC pp.175-179. Rep. em MCL pp. 261-267)

Edward Hopper e a arte Pop

(CM 15/10/1967. Publ. em MCL pp. 269-275)

Reviravolta em Calder

(*Derrière le Miroir*, nº 212, Galeria Maeght, Paris, 1975.

Publ. em MCL, trad. de Iná Camargo Costa, pp. 277-286)

Parte V – Gestos Cá e Lá

Japão e Arte Ocidental

(JB 06/04/1957. Publ. em MCL pp. 289-293)

Japão e Arte Moderna

(JB 23/01/1958. Publ. em MCL pp. 295-300)

Signo Caligráfico e Signo Plástico

(JB 31/01/1958. Publ. em MCL pp. 301-303)

Da Caligrafia ao Plástico

(JB 07/02/1958. Publ. em MCL pp. 305-307)

Arte - Japão & Ocidente

(JB 17/09/1958. Publ. em MCL pp. 309-313)

Pintura Nihonga

(JB 09/10/1958. Publ. em MCL pp. 315-318)

Tradição e Crítica no Japão e no Ocidente

(JB 21/02/1959. Publ. na ver. GAM jan. 1961, em MCL pp. 319-325)

Os Pintores Japoneses do MAM

(JB 13/05/1960. Publ. em MCL pp. 327-331)

Depois do Tachismo

(JB 04/11/1959. Publ. em MCL pp. 333-336)

As Duas Posições, ou Pollock e Vedova

(JB 11/11/1959. Publ. em MCL pp. 337-340)

Georges Mathieu

(OESP 28/11/1959. Publ. em MCL pp. 341-343)

Rothko Repele a Confusão Tachista

(JB 27/01/1959. Publ. em MCL pp. 345-346)

Miró entre Poetas

(Opus International, nº 58, Paris, 1976. Publ. em MCL, trad. de Iná Camargo Costa, pp. 347-357)

APÊNDICE

MÁRIO PEDROSA INATUAL*

Na homenagem prestada a Mário Pedrosa, em seus 80 anos, por iniciativa da Aracy Amaral, na Bienal de São Paulo, tentei mostrar que não havia propriamente ruptura entre a defesa do realismo e da arte proletária feita pelo Crítico nos anos 30 e o seu posterior empenho em prol da abstração: a mesma obsessão com uma grande arte sintética, presente na crítica que fazia, em 33, àquela arte moderna restrita a um jogo pueril de formas e, portanto, condenada ao hermetismo, o levaria anos mais tarde à defesa de todas as manifestações artísticas, mesmo burguesas, que de alguma maneira fossem capazes de antecipar, embora apenas em esboço, uma tal síntese, pois só numa sociedade fundada numa ordem socioeconômica diversa ela poderia ocorrer, como adverte, ao traduzir e comentar, o manifesto de Restany “Por uma arte total”. E é neste espírito, de utilizar as mínimas brechas oferecidas pela sociedade capitalista de “exercício experimental da liberdade”, que passará a defender as vanguardas – nunca tidas

* Fala em mesa redonda no Memorial da América Latina, por ocasião do centenário de Mário Pedrosa e lançamento do volume *Modernidade cá e lá* (EDUSP 2000). Publicado pela Fundação do Memorial: Aracy Amaral (org), *Mário Pedrosa, 100 anos*, pp. 47-52. Como se pode ler, pelo tom, uma crítica contundente à polêmica Mostra que ocorria no prédio da Bienal de SP, pretensamente inspirada no Crítico: 500 anos. *Redescobrimento. Imagens do inconsciente* (equivoco? anacronismo?). O título procura, propositalmente, fazer um contraponto ao meu outro ensaio, “Atualidade de Mário Pedrosa” (escrito para a Folha de São Paulo na mesma época, 16/abr), publicado neste site em apêndice à *Mário Pedrosa itinerário crítico*, São Paulo, CosacNaify, 2004), ao sugerir que havia um certo anacronismo na filiação proposta pela exposição em questão, não por acaso chamada por alguns críticos de pós-moderna.

por ele (diga-se de passagem) como mera experimentação estética, mas, interpretadas na sua acepção mais original e radical: como extravasamento crítico estético e social, isto é, de descompartimentação e polêmica com o caráter meramente afirmativo da arte. Ao mesmo tempo portanto as apanhava em sua intenção antitética propriamente antiburguesa. Pode-se dizer que sua crítica esteve sempre imantada por este momento utópico: em que mundo vivido e forma artística passariam um no outro.

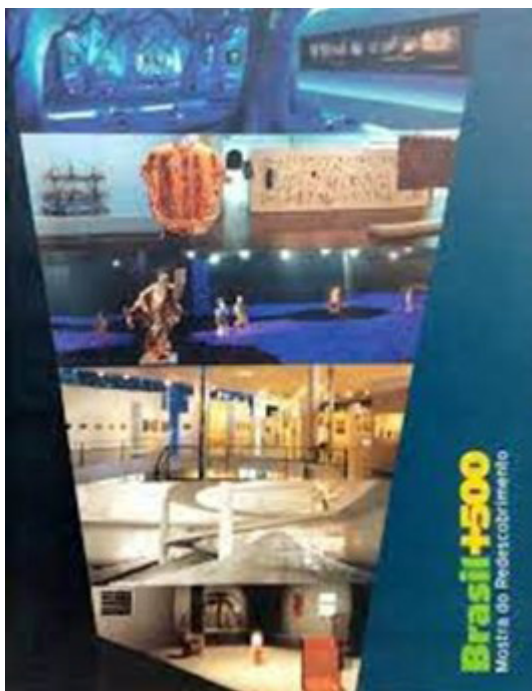
Passados vinte anos, gostaria de voltar à questão de um ponto de vista um pouco diverso, recorrendo a um depoimento seu daquela época em que justamente procurava explicar esse itinerário, abordando agora o que é por vezes considerado como uma nova reviravolta: que vai da defesa dessas expressões artísticas mais avançadas à valorização das formas mais primitivas e puras de expressão, como, por exemplo, a arte indígena ou a arte virgem. Dizia ele, justificando-se, contra os que viam incoerência na sua trajetória, que a arte deste século, do expressionismo à arte abstrata, obedecia a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas, ou seja, estas teriam se consolidado na esteira da descoberta, no início do século, da arte *primitiva*, de estrutura forte e, ao mesmo tempo, muito mais viva e ligada a ritos e ritmos. Aliás, não se tratava de um argumento ad hoc, já em 29, ao defender a música de Villa Lobos contra a opinião de um crítico francês, na *Revue Musicale* (um dos seus textos mais modernistas, se é que se pode falar assim, visto que ele nunca foi um modernista *stricto sensu*), explicava que se a nossa fonte de inspiração eram as manifestações populares de um certo modo pré-capitalistas (ainda existentes entre nós), as vanguardas europeias, de seu lado, se viam obrigadas a “buscar conscientemente na arte primitiva

as fontes de rejuvenescimento de que a inteligência europeia, muito fatigada e muito sobrecarregada de cultura, sentia tão profundamente necessidade”. Portanto como um antídoto, um contraveneno, por assim dizer.

O cubismo, por exemplo, aprendia 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 sem dúvida ambivalente, 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. O que fazia com que a abstração passasse a ser apenas uma questão de tempo, visto que inevitavelmente a importância do assunto declinava. 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, uma queda trans-histórica de barreiras, reunindo num único panorama os produtos da energia formalizadora do homem: da arte dos povos ditos primitivos à arte abstrata.

São tópicos conhecidos, recapitulados porque Mário Pedrosa os tinha em mente ao responder a Roberto Pontual – de fato o autor da entrevista a que estava me referindo. Aos quais acrescentou uma observação pouco usual, desdobramento de sua convicção mencionada linhas acima – de que arte autônoma e utopia vanguardista dessublimadora podem andar juntas no reordenamento da sociabilidade –: que teria sido com a “arte virgem” das crianças, loucos e primitivos (lembro que ele escreveu inúmeros textos a respeito no final dos anos 40), que teria aprendido

a ver nos movimentos artísticos mais avançados do século uma *promessa* análoga de fusão entre o que a esfera artística burguesa havia separado, ou seja, dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento “vital”, experimento artístico e vínculo social renovado – descompartimentação coletiva recusada pelos apóstolos modernos da autonomia da arte. Estavam assim lançadas as bases de sua adesão a um *projeto construtivo integral* – a utopia da síntese a que me referia naquela primeira homenagem e cujo ponto de fuga encontrou, num certo período, fundamento na realidade.



Capa do catálogo Brasil + 500, Fundação. Bienal, 2000

Ao mesmo tempo, Mário Pedrosa tinha plena consciência, de que, numa sociedade dividida e antagônica, essa

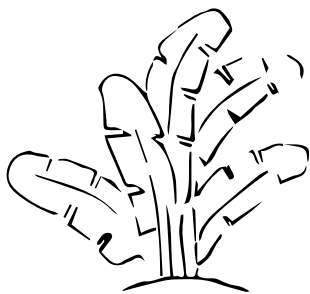
unidade não seria reencontrada de maneira espontânea e total, mas teria que ser objeto de uma conquista. Sem esta componente *volitiva e construtiva*, a arte ficaria reduzida a uma mera projeção catártica, permanecendo, pois, colada à individualidade do artista, como boa parte das expressões dos doentes mentais tanto quanto da abstração “informal”, ou americana do pós-guerra, com a qual procurou sempre marcar sua discordância, ou a *body art* e outras tantas manifestações autofágicas pós-pop ou pós-modernas.

São tendências como essas que o levam naquele momento, de “crise profunda e ainda mais profunda no Terceiro Mundo”, a descrer do poder irradiador e emancipatório da arte, como declarou numa de suas últimas entrevistas. Pouco antes, mais exatamente em 1976, movido por essa sensação de “beco sem saída”, escrevera o famoso “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (de Paris, antes da volta do exílio), imaginando que ainda pudesse haver abaixo da linha do equador energia para contrarrestar o curso da história e “construir um caminho próprio, forçosamente diferente do que tomava o mundo dos ricos do Hemisfério Norte”. Esta aparente volta atrás nada mais era, na verdade, do que uma última aposta de um modernista renitente – aposta na inventividade, autêntica, anônima e coletiva que nos desviaria do rumo catastrófico tomado pelos países centrais, nos quais, segundo Mário, a arte sobrevivia apenas porque havia clientes, e, por isso mesmo, inteiramente submetida à vastíssima indústria da publicidade, da qual enumera “as muitas promoções para que o distinto comércio prossiga: galerias, museus, bienais, trienais, etc.”. Portanto, nada além de uma arte que perdera sua autonomia, seu potencial crítico, que, afinal, se esgotara. Tentar restaurá-la seria uma tarefa anacrônica,

concluía. Daí a convicção de que “a única arte suscetível de renascimento, quer dizer, de encontrar continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas, não pode resultar de ideias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional.” Uma volta às origens, como parece propor, não pode, portanto, ser entendida senão desta forma: um esforço de interromper esta corrida que jamais nos fará alcançar os países avançados (é ainda ele que o diz) e que, além do mais, nem é a nossa, nem tem futuro. Em resumo, estas as ideias básicas de seu texto-manifesto. Que prega, não a regressão – esta sim, acredita, própria dos países centrais, e “sem retorno” –, mas uma “revolução” a partir do que temos de mais genuíno e vital, capaz de gerar algo de novo, uma nova sociedade, onde, quem sabe, possa brotar uma nova arte.

Daquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins ou Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens. Ninguém lhe deu ouvidos. Vinte anos depois a ideia está sendo ressuscitada, porém o desencontro não poderia ser maior, nada mais distante daquilo que imaginara do que o espetáculo a que estamos assistindo (estou me referindo, obviamente, à mostra dita do “Redescobrimento”). A menos que se batizasse Museu das Origens o Teatro de Horrores que é a História de um país colonial, pois na periferia a Origem não é algo que ficou para trás e como tal se rememora ritualmente, mas um passado atrofiado permanentemente reposto no presente. Não sou eu que estou dizendo isto, mas o próprio Mário Pedrosa, como se pode ler no referido Discurso: “Os pobres na América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros infortáveis do passado.” Não seria menor o seu desconcerto diante da as-

sociação daquele resumo conclusivo de seu esforço crítico de vida inteira com uma megaoperação mercadológica destinada a vender a imagem de um produto emergente, no caso, uma identidade nacional de fantasia. Além de descobrir que agora, também por aqui, as coisas são assim mesmo: que a arte, dessublimada de vez, tornou-se um evento cultural entre outros e como tal valorizada em grande escala, como se pode comprovar pela crescente aliança entre cultura e alto patrocínio etc. Embora nada disto talvez o surpreendesse, pois até mesmo a estetização de hoje da mais descarada dominação entrevira nos desdobramentos do pop americano e, apesar do otimismo que tentava manter, temendo o pior, passara, nos últimos tempos, a recomendar aos nossos artistas que renunciassem às *estratégias consagratórias instituídas*, onde arriscavam se tornar especialistas no *negócio cada vez mais redundante de imagens* (tanto faz se instalações politicamente corretas, como vemos hoje, ou o visual glamouroso das galerias), e que saíssem, à procura de *gestos coletivos que pelo menos anunciassem a existência de vida para além do mercado*. (É ao menos este o fecho de sua última intervenção pública aqui em São Paulo: “Variações sem tema ou a arte de retaguarda”).



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em setembro de 2023.