

palavras-chave:

crítica de arte no Brasil; arte autônoma no Brasil; arte abstrata no Brasil; concretismo; neoconcretismo

keywords:

art criticism in Brazil; autonomous art in Brazil; abstract art in Brazil; concrete art; neo-concrete art

Este estudo traça o percurso de Mário Pedrosa com os conceitos, desde seu começo de autêntica perplexidade até a posição crítica que iria caracterizá-lo, pela teleologia imanente da arte moderna a confluir na arte abstrata construtiva. A esta atribuiu, pela “forma primeira fisionômica”, a missão de dissolver o antagonismo das várias formas do saber humano, num retorno às formas originárias de sociabilidade. Este foi seu milenarismo que conheceu abalos já na década de 1950 com o surgimento do informalismo e do expressionismo abstrato. Pedrosa encontrou, então, produções a que deu apoio por julgar que operavam no espaço real da vida: a arquitetura brasileira e o neoconcretismo de Oiticica e Clark. Em seus últimos escritos, já nos anos de 1970, Pedrosa ainda sustentava aquele milenarismo apoiado nos seus primeiros autores prediletos.

This paper aims to trace out Mário Pedrosa’s path through concepts since his beginnings of authentic perplexity on to the position which would single him out, that in favor of constructivist abstract art. To the latter he attributed, by way of “Physiognomic primary form”, the mission of dissolving all antagonistic forms of human knowledge and to lead modernity back to original forms of sociability. This millenarian bent of his knew setbacks since the 1950s when informal art and abstract expressionism brock upon the scene. Nonetheless Pedrosa found productions that he thought to work in the real space of life, such as Brazilian architecture and neoconcretist artists Oiticica and Clark. In his last writings in the 1970s, Pedrosa still upheld his millenarian view of art on the basis of the same authors he cherished from the outset.

* Faculdade de Ciência e Tecnologia da UNESP em Presidente Prudente, SP, Brasil.

Mário Pedrosa foi, assim sugeriu Otília Arantes, o maior responsável pela modernização da arte no Brasil do pós-guerra¹. Foi um crítico que cooperou programaticamente com artistas, tendo dado forma ao projeto construtivo de concretos e neoconcretos. Exerceu posições dirigentes nos museus fundados a partir de 1947 e nas Bienais, impulsionando o enraizamento brasileiro da arte autônoma, defendendo a continuidade de pesquisas e as instituições de arrastões conservadores. Seus escritos são fundacionais de tudo que a crítica produziu no Brasil desde 1944. Mas foi também militante de esquerda, com Trotsky desde 1927 até a dispersão da IV Internacional em 1940. Pagou por isso com dois períodos de exílio, sob o Estado Novo e sob o Regime Militar já aos setenta anos de idade. Pouca gente conquistou tamanho apreço do público quanto Pedrosa, tanto que hoje estamos na necessidade de empreender estudos especializados para reconstituir dimensões de sua atividade com precisão, tais como as ideias ou a sistematicidade de sua crítica.

Seu primeiro texto crítico, “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”², de 1933, numa primeira parte, foi também sua primeira manifestação de fundamentos teóricos, os quais será interessante verificar como se mantiveram, ou não, ao longo de sua carreira. Esta fundamentação era, de fato, dupla, de um lado havia o marxismo pelo qual a arte não poderia deixar de ser manifestação da luta de classes. De outro, Pedrosa evocava autores como Richard Wagner, Gottfried Semper, Ernest Grosse e Karl Bücher, os três últimos a terem conduzido investigações historiográficas inspiradas pela metafísica da necessidade elaborada pelo compositor em seus escritos de 1848³. Cada um desses autores elaborou uma história da arte enraizada na sujeição do homem à necessidade e originária da produção artesanal. Semper foi o fundador dessa linhagem historiográfica com sua teoria do estilo⁴ enquanto rememoração da experiência originária com a necessidade. Ernest Grosse tinha o projeto de uma ciência da arte que unia sociologia e antropologia à história da arte de modo a ampliar seu escopo e a incluir as produções dos povos não ocidentais, aliás, de modo a incluir a pré-história dos ocidentais também. Esta era uma antropologia da arte como fenômeno interessado, ou melhor, fenômeno no qual o interessado e o desinteressado nem se dife-

1. ARANTES, Otília Beatriz. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. **Discurso**, São Paulo, n. 13, p. 95-134, dez. 1980.

2. PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949d. p. 7-34.

3. WAGNER, Richard. The artwork of the future. In: _____. **Richard Wagner's prose works**. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892b.

4. SEMPER, Gottfried. **Style in the technical and tectonic arts**: or, practical aesthetics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

5. GROSSE, Ernst. **The beginnings of art**. New York: D. Appleton and Company, 1914. p. 313.

6. Karl Bücher (1847, 1930) foi economista, antropólogo e jornalista. Uma de suas obras em particular, *Arbeit und Rhythmus* (1896), foi importante para as teorias da origem da arte no artesanato e no trabalho produtivo em geral.

7. PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 143-167.

8. SEMPER, Gottfried. Science, industry and art. In: _____. **The four elements of architecture and other writings**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989. p. 133-135.

9. PEDROSA, Mário. A propósito do “estilo século XX”. In: WISNIK, Guilherme (org.). **Mário Pedrosa: arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015b. p. 40-42.

10. Idem. Panorama da pintura moderna. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979c. p. 122-145.

11. Idem, 1949d, p. 15.

12. Ibidem, p. 19-20.

13. Ibidem, p. 19.

14. Ibidem, p. 15.

15. Ibidem, p. 10.

reunciavam em atividades nas quais a arte surgia “como meio na luta pela vida”⁵. Bücher⁶, por seu turno, estudava o surgimento da “arte” nos ritmos do trabalho e dos cantos camponeses em vários continentes.

É interessante notar que através desta linhagem de autores, mostrava-se pela primeira vez o interesse de Pedrosa pelas produções dos povos primitivos e das crianças, o qual desenvolveria mais tarde como atividade pedagógica e terapêutica⁷. Acima de tudo, estes autores lhe proporcionavam o ponto de vista de um verdadeiro universalismo, pois o estudo das artes dos povos ditos primitivos em busca de leis universais trazia todos os povos a uma única humanidade, algo que seria um ponto de princípio mais tarde para sua doutrina da “forma primeira”. Anunciava-se, também, uma teleologia da arte e uma concepção do tempo circular, na qual o passo mais desenvolvido, para além dos impasses da modernidade, se mostrava como volta, de algum modo, ao mais primitivo.

Essas teorias da origem da arte no trabalho artesanal produtivo tinham em Semper outras conotações afeitas à compreensão do fenômeno da ausência do estilo na modernidade. Este autor de meados do séc. XIX opunha a rememoração da experiência original com a necessidade, ou seja o estilo, à dissolução deste que viera com as supostas facilidades da indústria moderna⁸. Quanto à questão do estilo mesmo, comentado mais tarde em escritos entre os anos de 1957⁹ e 1964¹⁰, já aparecia neste primeiro texto numa formulação como “o caráter social e totalitário da realização artística do passado”¹¹, a qual já tinha que haver-se com a dúvida expressa por Richard Wagner citada por Pedrosa¹², para quem a arte autêntica da modernidade deveria ser uma arte de oposição e não aquela disposta a agradar a maioria; aquela que fosse capaz de constituir um estilo seria como uma aparência ambiental dotada de transcendência, tal como fora como os estilos do passado¹³.

Aqui, a formulação dada por Pedrosa para estilo deve ser interrogada – “concepção única e geral da natureza e da sociedade”¹⁴. Uma afirmação enigmática mesmo, sugere que Pedrosa pretendesse ligar Grosse, por exemplo, à luta de classes e à história da relação entre forças produtivas e as respectivas formações sociais. Uma frase como “lei do desenvolvimento estético [segundo o qual] o estilo artístico dos povos depende sobretudo da técnica”¹⁵ leva a

pensar desse modo, pois a técnica – a produção material – era afei-ta a ser enquadrada pelo marxismo através da introdução das rela-ções sociais de produção, que ampliaria e esclareceria a posição de Grosse, de outro modo, unilateral. E isto conduzia à discussão da capacidade ou incapacidade da arte moderna em plasmar o estilo da modernidade enquanto análogo àquele “caráter social e totalitá-rio da realização artística do passado”¹⁶.

16. *Ibidem*, p. 19.

A arte moderna em 1933

A síntese que Pedrosa parecia buscar entre as duas linhas de pensamento que explorava o conduzia à posição de que a bur-guesia, enquanto classe dominante, teria construído na moder-nidade uma concepção de natureza pela qual teria imposto uma “vontade racional à natureza”¹⁷, faltando-lhe, contudo, uma con-cepção geral do mundo que integrasse a sociedade. Segundo a teleologia marxista, uma tal concepção “só poderá ser obra do proletariado”¹⁸. A essa divisão no plano das classes sociais, cor-responderia uma formalização artística que não poderia ser fruída pela ampla base da sociedade, ou que as produções modernas não pudessem ter aquele “caráter social e totalitário da realização ar-tística do passado”¹⁹.

17. *Ibidem*, p. 18.

18. *Ibidem*, p. 18.

19. *Ibidem*, p. 19.

Em 1933 essa era a compreensão que Pedrosa tinha da arte e dos artistas modernos, os quais “reagiram em tempo e legítima-mente contra o impressionismo, essa extrema deliquescência in-dividualista a que chegou a arte”²⁰ mas, apesar da intuição de que “nossos sentidos já não podiam ser utilizados desprovidos de um correspondente sistema técnico-filosófico”²¹, hesitavam tímidos em face das possibilidades abertas pela indústria e pela técnica modernas, uma vastidão de meios tal que “tirou-lhes a perspec-tiva social”:

20. *Ibidem*, p. 20.

21. *Ibidem*, p. 20.

Impressionistas na interpretação do mundo, estes artistas desumanizam-se, separando-se da sociedade, isto é, dos seus problemas vitais, corrompem-se e idiotizam-se, restringindo o seu plano social e as suas preocupações estéticas a um puro jogo pueril de formas e naturezas mortas. A própria sociedade e os homens mesmos são para eles uma espécie de natureza morta.²²

22. *Ibidem*, p. 22.

23. TROTSKY, Leon. **Literature and revolution**. New York: Russell & Russell, 1957. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo/ch07.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

Com tamanha perplexidade e uma arte moderna que lhe era, então, demasiado ambígua, Pedrosa mantinha-se nas posições da arte revolucionária de Trotsky²³, daí a escolha mesma de seu primeiro tema, a gravura de Käthe Kollwitz, e a concepção da arte revolucionária como uma arma. Só em 1944, nos escritos sobre Calder, sua posição mudaria. A propósito da artista, Pedrosa via-se em face de uma questão que o acompanharia por toda vida, o *status* problemático que a narrativa havia assumido na arte, malgrado suas próprias reprimendas aos artistas que tratavam os homens como “uma espécie de natureza morta”. Inquietava-o o caráter que a narrativa histórica ou épica havia assumido desde o renascimento, num estado de coisas social que inviabilizava a representação de personalidades humanas acima da média e como determinantes do curso da história, a não ser no modo laudatória do academicismo:

é derivante da concepção que se cristalizou a partir da Renascença – a arte como glorificação social, glorificação de grandes homens; cinjam estes a espada do guerreiro, ou a coroa do imperador; trate-se de príncipe ou tirano, cardeal ou santo, etc. Dos seus fins glorificadores, a obra artística, quando desapareceram os glorificados, isto é, o objeto da consagração, passou, por sua vez, a ser consagrada como um novo fetiche.²⁴

24. PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 144.

A narrativa que encontrava em Kollwitz tinha “caráter de classe”, na medida que era instrumental à tarefa revolucionária e sua validade não ultrapassasse a desta última. A guerra havia inspirado Kollwitz também, mas sua resposta não era individual como a de Grosz, por exemplo, mas de classe, “a guerra vista pelo povo, do lado de cá da barricada social, sentida pelo proletariado, sem deformação ideológica ou tendenciosa, sem a ignóbil masturbação patriótica com que é exaltada, sem reclame de soldados desconhecidos nem heróis de opereta”²⁵. O apelo de suas “pequenas litogravuras” dispensava todas as convenções acadêmicas de que se servia a propaganda, em vez disso falava direto ao sentimento dos que arcavam com o desastre: “a guerra de Kollwitz só tem viúvas, (...) só tem mães. Uma organização de mães que se unem, que entrançam seus braços como arames farpados em defesa dos filhos que ainda restam”²⁶. Assim, atribuía a suas gravuras uma força socializadora, por cuja “atitude em frente à guerra, define-se a tendência social

25. Idem, 1949d, p. 26.

26. Ibidem, p. 27.

dominante em Kollwitz – a fidelidade à sua classe”²⁷, a qual se mantinha indiferente às modas e às vanguardas passageiras.

Pedrosa, além de lhe elogiar o despojamento de forma, sugeria uma correspondência entre as formas da artista e o processo de formação da consciência de classe do proletariado, cuja primeira forma era, precisamente, o sentimento. Com este fim, a arte proletária teria que “ser também transitória e utilitária”, destinada a desenvolver o “instinto de classe”, a ser mesmo “uma arma”:

A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana sirva, entretanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social.²⁸

27. *Ibidem*, p. 28.

28. *Ibidem*, p. 34.

Os escritos sobre Portinari, entre 1934 e 1948, são muito menos ricos em dúvidas. São aqueles em que Pedrosa se apropriava de traços da biografia do artista e os projetava num plano histórico, como se cada passo na construção da carreira correspondesse a um certo momento da construção social ou histórica. Foram também os escritos nos quais mais se utilizaria dos adjetivos, insistindo na transcrição de imagens da pintura em narrativas verbais; com efeito, o crítico e o artista pareciam compartilhar da mesma narrativa ideológica. Trata-se de um momento na trajetória do crítico em que a arte narrativa de propaganda política nacionalista lhe parecia a alternativa progressista não somente ao que entendia serem as ambiguidades da arte moderna, mas para um curso progressista do país.

Calder e a arte abstrata

Em 1933, o problema do estilo e a concepção universalista eram compreendidos de modo ambíguo, de um lado pelo modo de produção e pelas classes correspondentes, de outro, pela história da arte como história das formas nascidas da exposição do homem à necessidade. Nos escritos sobre Calder, um certo conceito de vida retomaria aspectos daquela última, e prometia trazer, por

meio da arte, o universalismo e a teleologia da emancipação universal, com a diferença de que não teria mais lugar uma revolução violenta como a destruir a velha ordem e a fazer nascer a nova; ao contrário do que se dava com Kollwitz, a obra de Calder já não seria uma arma, e era bom que não o fosse. A indústria moderna já teria cumprido sua missão histórica, mas faltava a dissolução de uma ordem que prolongava desnecessariamente a opressão e a divisão entre a arte e as atividades da vida cotidiana.

Podemos dizer que a obra de Calder foi a porta pela qual Pedrosa chegou à arte abstrata, numa notável reorientação. Os escritos sobre Calder contém inumeráveis belezas, talvez os mais inspirados de Pedrosa. Atenhamo-nos à mudança de conceitos da forma do universalismo e da substância da arte, a vida, e não mais as atividades interessadas da luta política. Pedrosa apresentava uma narrativa biográfica de Calder, como o fizera com Portinari, na qual destacava certos aspectos da biografia do artista em diapasão com o que este realizara em sua obra. Assim, figurava-se um abandono da arte morta e a entrega ao oposto da arte, a engenharia, e depois retorno à arte como entrega à vida, quando a arte não mais era profissão e havia se tornado a própria vida:

O circo, porém, não lhe abriu a porta propriamente da arte, mas antes do país das maravilhas, isto é, da vida. A arte era então para ele como uma espécie de tara familiar, da qual não conseguia escapar. Mas o circo de cavalinhos foi o encantamento, o suco da própria vida. Ele se divertiu imensamente com o circo. E sem pensar em arte lhe veio a ideia gozada de fazer uns bichos que andassem, ou mexessem, como os do picadeiro.²⁹

29. Idem. Alexander Calder, Escultor de Cataventos. In: _____, **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949a. p. 88.

Mas o que seria a vida, esse “país das maravilhas”? Certamente não a práxis cotidiana da reprodução material da vida nas sociedades modernas. Mas a vida é o que subjaz e que contém, ela mesma, o princípio e a atividade criativa que tudo produz a partir de si mesma. Daí que contenha, além da possibilidade e da necessidade da infelicidade, a necessidade da felicidade ou do advento da sociedade do futuro. Assim, essa teleologia não se daria mais, a julgar pelo modo como Pedrosa descrevia o caráter de Calder, como uma passagem violenta ou abrupta, mas pelo abandono da separação entre arte e vida e entre arte, técnica e ciência, como

quem deixa para trás um conflito estéril e “parte para outra”. Se estas separações que descaracterizam a atividade criativa fundamental – ou seja, a vida a impulsionar inconscientemente os dois lados da oposição – fossem superadas, num retorno consciente à unidade originária, o tempo circular teria seu fecho emancipador. Se a separação havia sido necessária para constituir a ação técnica generalizada sobre a natureza, esta última já estaria supostamente completa.

A ironia com que Pedrosa tratava a arte acadêmica, a “tara” de ser artista, é consistente com essa concepção do tempo histórico, de separação degradante, mas necessária, e da necessidade oposta que se lhe seguiria, isto é, a regeneração trazida pelo retorno ao próprio fluir da vida. A arte acadêmica, demasiado autoconsciente, arte que queria ser arte, seria como que uma “tara”, ou um mal, que acometia a atividade criativa em nome da habilidade, da distinção hierárquica na divisão do trabalho. O percurso de Calder seria, então, exemplar do mal e da cura; primeiro, por ter sido engenheiro, pondo-se do lado oposto ao da arte, no interior, contudo, da mesma separação e, depois, como repórter da atividade circense, ou seja, a cura que veio pelo mergulho na “vida”, de que emergiria um artista, o qual, finalmente, já não pensava mais em arte. Suas miniaturas circenses dos anos de 1920, feitas de materiais ordinários, teriam a humanidade autêntica do circo mambembe e não a habilidade maquínica do circo profissional; o verdadeiro salto mortal seria o perder-se na vida e não o salto ensaiado à perfeição mecânica como no circo profissional.

Os seus comentários sobre a obra de Calder são dos mais interessantes, uma obra que dividia em fases ou modalidades de produção. Primeiro vieram as miniaturas performáticas de circo, seguidas dos desenhos espaciais de arame, algo como caricaturas espaciais, após o que travou contato com Mondrian em 1929, contato que o levou à forma abstrata, capaz de articular o plano, o espaço e a cor. Do ponto de vista de Pedrosa, a paixão de Calder pela vida, sua disponibilidade radical pela multiplicidade do devir, não poderia tê-lo contentado com a forma pura, com o *eidos* anterior e infenso às coisas sensíveis e ao devir. O espaço literal, a cor intensa e as formas orgânicas ou amebóides como as de Miró e Arp, bem como o movimento literal, marcaram a imersão no devir, cujos sig-

nificados eram vários. A multiplicidade e o movimento revelaram o espaço e sua estrutura abstrata como a matriz idêntica e comum ao cosmo e à imaginação, unidos numa forma abstrato-concreta que seria a matriz de todas as coisas e de todas as representações da consciência.

As formas ameboides mereceriam, talvez, algumas considerações quanto à identidade entre a imaginação e o devir cósmico. Sua pregnância sugestiva é como que um processo perpétuo de formar-se que jamais se conclui numa atualidade e numa suposta identidade e permanência fechadas; no lugar da determinação que fecha, há o sorriso de um perene poder ser e ser, que continua em movimento, como que vida e criatividade em ato, que não retorna, antes incorpora e absorve tudo, mesmo o acaso, e continuam. Tal era o sentido peculiar do “automatismo” em Calder, mais afeito ao dadaísmo do que ao surrealismo. Seus estáveis prolongavam o senso do tempo circular das formas ameboides, mas com uma nova questão que era a funcionalidade dos materiais. Ao contrário das formas ameboides, o material e suas propriedades são determinados e fixos, ou seja, são objetivos; no entanto, o são num modo, pelo qual se mostram como que depositários do devir cósmico; por exemplo, assim era com a elasticidade reativa do aço.

Desse sentido do devir, ou do tempo circular, o escultor passou para o movimento literal com seus móveis. Compreender o modo de unidade de suas várias produções com movimento literal, exigiu os maiores esforços de Pedrosa. Os primeiros, aqueles objetos fixos no espaço mas contendo um movimento circular impresso por uma engenhoca, tinham um modo de unidade que se espalhava nas configurações de cada um dos momentos do ciclo fechado. O tempo circular parecia compreendido como a “alegria que jaz latente na concepção das voltas periódicas previstas nos cálculos do sábio ou na especulação dos filósofos”³⁰, como as pazes feitas com o devir, não mais trágico, mas ao modo de um saber viver, saber envelhecer e morrer, algo que o homem moderno já não saberia, movido que era na direção única da acumulação. Aqui, o pensamento do tempo circular não individualizava, não impelia a romper com as forças vitais tornadas reativas; aliás, não havia forças humanas tornadas reativas, só havia um convite para deixar retornar, não à mesmice, mas ao impulso e ao ritmo incessantes da vida.

30. Idem. Tensão e coesão na obra de Calder. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949e. p. 119.

Já os móveis com movimentos fortuitos, teriam um modo de unidade formal afim à constituição das árvores. A árvore, agitada pelo vento, seria o modelo do equilíbrio dinâmico, com isso Calder se afastava do equilíbrio estático mais decididamente, por sua literalidade, que seu mestre Mondrian. O equilíbrio estático era, assim, deslocado, tanto quanto suas conotações hierárquicas, pois que tinha como modelo, na arte ocidental, o corpo humano. Estas peças requeriam um ponto fixo do qual pendia a peça toda, mas os movimentos já não formavam um ciclo fechado, e sim uma multiplicidade de movimentos ao redor de pontos eles mesmos móveis; tampouco havia direção determinada e ritmo. A multiplicidade desfazia a centralidade do ponto fixo, pelo que a imagem hierárquica de um cosmo movido e um primeiro motor imóvel era afastada; antes parecia insinuar-se uma absoluta alternância entre o motor e o movido, como na alternância de papéis entre cidadãos das várias utopias sociais. A unidade da obra consistiria mesmo nessa reversibilidade dos papéis a qual reenvia à sua concepção peculiar do tempo circular.

Uma respeitável teoria da arte

A arte instrumental a causas políticas – como em Käthe Kollwitz e Portinari – foi, no início da carreira de Pedrosa, a concepção que lhe parecia portadora de universalidade e de objetividade. A experiência e a reflexão o levaram a abandoná-la e a compreender a arte autônoma não mais como estreiteza de horizontes, mas como portadora da universalidade, sob nova divisa, a vida. Este último conceito, bem como sua concepção do tempo, que surgiram nos escritos sobre Calder, viriam a orientar sua atividade daí por diante e a inspirar seus mais importantes escritos teóricos, aqueles nos quais buscou determinar o fundamento e a finalidade da atividade artística. Foram eles “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” e “Forma e personalidade”, escritos em 1949 e 1951, respectivamente. Neste último, Pedrosa, evocava o crítico formalista Roger Fry e sua exigência de depuração de critérios da crítica de arte.

De acordo com o crítico britânico, porém, a lei da forma, à parte as leis da Gestalt, teria ainda um pé no mundo, por as-

sim dizer, ou seja, um modelo objetivo, mas dava-se conta de que havia obras sem modelo a não ser o que chamava de modelo interior, o subjetivo. Isso o obrigava a postular um sentido, um conteúdo originário à pura forma, pois não seria possível compreender a arte e o critério de valoração sem uma referência interna. Assim, a objetividade da forma mostrava-se ancorada num estrato mais profundo, o seu fundo antropológico de emoções universais, subjacente ao que poderíamos chamar de uma estrutura universal e pré-pessoal da subjetividade. A arte promanaria de um substrato de experiências primordiais formadoras da espécie, chamada pelos psicólogos genéticos de “forma primeira”. Fica claro que esse substrato e seu teor emocional fossem pré-pessoais, anteriores e indiferentes às experiências e emoções do indivíduo constituído. A “forma primeira” ou as “imagens eidéticas” esclareceriam também o problema suscitado pelas produções de crianças e alienados, a quem falta precisamente um princípio de realidade constituído. A fonte da necessidade e da legalidade da forma não seria a realidade dada do homem adulto, são e ocidental moderno, mas algo primordial e anterior à “realidade”, sem a qual não haveria mesmo qualquer realidade. Com isso, dissolvia-se a tradicional oposição entre formalismo e realismo.

Se não se admitisse uma necessidade de expressão congênita ao homem, este seria um organismo inviável. A forma, cuja estrutura implicava uma hierarquia de formas, seria o princípio primeiro de toda atividade vital da espécie, pela qual o ego e o ambiente podem interagir, e pode dar-se a preservação do ego e sua expansão/expressão enquanto vida:

A vida é uma hierarquia de formas (Prinzhorn). Só estas nos oferecem base para um julgamento preciso, para uma avaliação sensível e concreta das relações das coisas entre si. Os fundamentos psíquicos desses fenômenos formais se encontram nessa incoercível necessidade de expressão presente em todo ser humano. Por mais que se justifique em outros planos dessa fenomenologia, o finalismo é inteiramente estranho à essência da forma. O sentido desta encontra-se nela mesma, a perfeição de uma obra se enquadra nesta equação: a vitalidade mais alta na estrutura mais inevitável. Tudo o mais é secundário.³¹

31. Idem. Forma e personalidade. In: _____. **Arte, forma e personalidade:** 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979b. p. 108-109.

Pedrosa expunha uma história ou fenomenologia da forma primeira, a qual conheceria uma dialética de diferenciações de impulsos e de modos de formalização passíveis de serem conduzidos um ao outro, pelo que haveria diferenciações num movimento não totalmente progressivo. A diferenciação de modos formais levaria, a certa altura, à ruptura do campo perceptivo, como na separação ocorrida, no plano do pensamento, entre os mundos sensível e inteligível.

Tais observações – sobre como Pedrosa encaminhava a diferenciação e o desenvolvimento da forma primeira ou imagem eidética, no título “os veículos de expressão”³² – são indicativas de que na necessidade de expressão, que é o mesmo que a percepção, estaria a origem do que veio a ser conhecido como a atividade formalizadora da arte, bem como de todas as formas do pensamento. Aquelas observações indicam que a possibilidade mesma de que a representação intelectual – ou seja, a ideia ou a *nous* – transcenda a realidade imediata, radicaria na forma primeira, uma procedência que a história da filosofia e a estética hegeliana poderiam representar na ordem inversa. Que o mundo seja compreendido como a separação ou a alienação entre o sensível e o efetivo de um lado, e o espírito do outro, é algo que encontra nesses argumentos tanto um fundo antropológico “certo”, ou seja, as descobertas da psicologia da forma e da psicologia genética, bem como reenvia a ideia a uma inerência à forma, a uma estrutura da psique universal e dotada de leis objetivas. Com este suporte científico e não mais meramente especulativo, os diagnósticos e as prospecções históricas haveriam se tornado conforme àquela “ciência da arte” reivindicada por Ernest Grosse e subscrita por Pedrosa.

A unidade de fundo entre as formas e o pensamento radicaria, então, na forma primeira em virtude de sua unidade. Ao contrário da psicologia tradicional empirista, para quem às sensações atômicas corresponderia sentido pela experiência e pela associação, tratava-se do dinamismo totalizador da imagem, cujos elementos não seriam passíveis de dissociação para análise; à parte, eles nem mesmo existiriam. Tal unidade originária daria conta não só das formas e das ideias, mas da própria dimensão moral do sentido:

32. *Ibidem*, p. 110.

33. Idem. Da natureza afetiva da forma na obra de arte.

In: _____. **Arte, forma e personalidade:** 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979a. p. 12-87.

toda sorte de seres, objetivos, situações, tem sua fisionomia moral; nenhuma dessas categorias se apresenta como ideia desencarnada (...). Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura, independentemente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe, um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do mavioso, do repulsivo, do atraente, etc.³³

Se o bom, o belo e o verdadeiro proviessem da estrutura da forma, é importante notar que a subjetividade e a intersubjetividade humanas encontrariam sua condição última de possibilidade na mesma estrutura da forma. As pesquisas da psicologia genética mostravam como o processo de formação da personalidade individual partia de um substrato inconsciente emocional e pré-pessoal, isto é, anterior às experiências do indivíduo. Esse substrato já dotado de sentido manifestava-se na intencionalidade pela qual, mesmo no bebê, em seus primeiros meses de vida, a percepção já lhe dava totalidades dotadas de sentido, sentido fisionômico, como a face da mãe e dos familiares, e sempre faces alegres ou tristes, receptivas ou ameaçadoras.

No plano da intersubjetividade, comunicação e alteridade gestariam na comunidade universal de estrutura e na identidade primordial entre percepção e expressão. A dor que sentimos, por exemplo, seria percebida pelos outros, através de nossos gestos, contorções do corpo e dos gritos que deixamos escapar. Essa identidade entre expressão e percepção não dependeria, no nível mais primário e profundo, de convenções e de associações, e a arte teria posição proeminente em revelar essa identidade.

Na modernidade, o campo perceptivo teria se tornado acentuadamente diferenciado, os objetos e o ego se distanciariam, o homem não veria no objeto senão um instrumento ou meio para fins, dando-se um “desaparecimento progressivo dos caracteres fisionômicos”. “Entre os objetos e o sujeito não há, no ponto extremo, senão uma relação vaga e abstrata, puramente conceitual e utilitária. O objeto deixa de aparecer por si mesmo na sua expressão total.”³⁴ Pedrosa oferecia, como exemplos de atitude moderna, a figura do engenheiro diante de seu registro medidor, ou do explorador de madeira diante de um bosque nativo. Do outro lado, no avesso que

34. Ibidem, p. 78.

estaria a dormirar nesse mesmo homem moderno, oferecia o exemplo do homem cujo filho é lançado ao mar bravio, ou o amante da natureza diante do mesmo bosque.

A inversão que vimos delineada nos comentários acima, que faz o pensamento e a razão derivarem da forma primeira e não a arte do “espírito”, como se aquela fosse uma de suas fenomenologias, completa-se, junto à crítica da modernidade, ao fazer do sujeito da filosofia, o *ego cogito* de Descartes, uma forma derivada e antagônica ao modo antropologicamente originário de formação da “personalidade”, fosse individualmente, fosse coletivamente. A autonomia subjetiva constituída como certeza de si, era posta em questão, pois se lhe mostrava uma forma inautêntica, derivada e contraditória da autonomia do homem. As tendências modernas à racionalização e ao esgotamento do poder das imagens, tão festejadas em outras searas, apareciam-lhe como manifesta irracionalidade e fetichismo.

Num “campo perceptivo com o ego fortemente unido”, como nas formas originárias e supostamente autênticas de vida em comum, o mundo se tornaria cheio de caracteres fisionômicos, ainda que certamente minguido daquelas qualidades instrumentais que a modernidade louvava como positivas e válidas. Os homens de nossa civilização não mais viam os objetos, e a eles só se opunham, como, aliás, denota a etimologia da palavra objeto. Por isso, o mundo de homens de outras civilizações “mais primitivas” era considerado mais rico de expressões fisionômicas. Estas considerações sobre primitivos e modernos, de um ciclo do tempo necessitado de retornar ao começo de modo diferenciado, punha a arte como atividade privilegiada no retorno a um campo perceptivo unido e à fisionomia das coisas, um retorno futuro, talvez num futuro próximo.

Em outras palavras, a arte se tornava central à sua concepção de teleologia, central e decisiva ao poder operar uma reversão do curso do “campo perceptivo (...) acentuadamente diferenciado” da modernidade a uma condição de “ego fortemente unido”, ou uma sociabilidade totalmente diversa da modernidade técnico-industrial. Esta reversão e o papel da arte já haviam sido introduzidas nos escritos sobre Calder. Aqui, contudo, a teleologia já assumia contornos decididamente milenaristas, pois a arte assu-

mia, enquanto um valor e um modo de civilização, o papel que a transcendência, fosse a *φύσις* grega, fosse o Deus cristão, assumia no passado.

A arte autônoma, o estilo de nossa época e a humanidade futura

No ano de 1953, após haver concluído seus escritos teóricos, Pedrosa dedicou alguns brilhantes escritos às questões da arte moderna, sobretudo à autonomia das artes, desta vez associando a teleologia da arte autônoma à teleologia da emancipação social universal. Mais do que a discussão desta ou daquela tendência ou vanguarda, as quais também tratou em pormenor³⁵, interessa-nos o quadro de conjunto e a questão ela mesma. Pedrosa situava o percurso da arte moderna desde o impressionismo como a destruição do naturalismo, ou seja, das convenções da Ilusão dos corpos, ilusão do espaço, ilusão da matéria, desenho acabado do pormenor, justeza das proporções anatômicas, da perspectiva e da cor local dos objetos. Os anos desde a revolução impressionista haviam sido de ampliação de possibilidades pela descoberta da cor e da linha das gravuras japonesas, e “uma compreensão maior do desenho, da forma em função de cada material”³⁶ obtidas com a artes dos povos primitivos recém descobertos. Na pintura, dois movimentos em direção à autonomia ocorreram após o impressionismo:

O expressionismo alemão foi o primeiro a conhecer a crise da figuração porque se esqueceu de que as cores se regem por uma dinâmica que lhes é peculiar. Já foram comparadas a um organismo social coerente dentro do qual não podem existir seres à parte ou isolados.³⁷

Assim, o quadro encontrava uma ordem cromática necessária que afasta a representação dos objetos e da cor local. A evolução do espaço pictórico foi semelhante à da cor³⁸. Em vez de uma percepção regrada por convenções caducas:

o plano do quadro recobra seus direitos, obrigando as formas a determinado comportamento. O objeto, ainda não abandonado inteiramente, só é retido pelo que Picasso chamou de forma primária. Não querendo ainda suprimir o objeto, os cubistas banem a gama viva e vibrante do fauvismo.³⁹

35. Idem, 1979c, p. 122-145.

36. Ibidem, p. 129.

37. Idem. Fundamentos da arte abstrata. In: _____. **Dimensões da arte.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964b. p. 207-215.

38. Ibidem, p. 211.

39. Ibidem, Loc. cit.

O jogo das formas que o cubismo pôs em movimento era tão absoluto quanto a cor livre, e a vítima seria a representação do objeto e do mundo exterior. Os chefes Picasso e Braque deram, então, um passo atrás: “Eis porque os chefes do grupo não puderam continuar pela nova senda descoberta, o que aliás veio retardar consideravelmente o amadurecimento do verdadeiro estilo de nossa época”⁴⁰.

Assim, o próximo passo “necessário” seria abandonar a limitação do plano e ganhar o espaço real da vida com projeções de luzes e cores. Pedrosa concebia, então, a autonomia da pintura como uma teleologia técnica a beneficiar-se das possibilidades abertas pela fotografia, pelo cinema e pela mecânica. E apontava artistas de então que lhe pareciam estar na “vanguarda”, ou que avançavam na criação de um estilo de nossa época sem passos atrás, ainda que os passos adiante fossem curtos. Na escultura, Max Bill, cuja

vontade de se basear no pensamento matemático, dada a ausência do objeto, é tão característica de nosso tempo, malgrado suas realizações, [ele] não é, no fundo, senão um primitivo, se bem que, desta vez, um primitivo verdadeiramente moderno, pois que sua “ingenuidade” consiste em um pensamento ou uma intenção científica (...).⁴¹

Para a arte abstrata como um todo, Pedrosa afirmava que:

só podemos encontrar-lhe justificação se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva. A sua justificação (...) reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico.⁴²

À parte acertos ou erros no juízo sobre carreiras promissoras em seu tempo, ou sobre o futuro do mundo, aqui surge a figura do tempo circular, em cujo simbolismo os mais avançados mostravam-se “primitivos”, e esse “primitivismo” requeria novas dimensões de pensamento e de linguagem para serem compreendidos. Estas figuras do tempo circular corresponderiam ao estilo de nossa época, uma previsão que fazia eco à proposição de uma nova monumentalidade arquitetônica aventada por Sigfried Giedion, Fernand Léger e o urbanista Josep Lluís Sert em manifesto de 1943⁴³, em que a

40. *Ibidem*, p. 212.

41. *Ibidem*, p. 214.

42. *Ibidem*, Loc. cit.

43. GIEDION, Sigfried; SERT, Josep Lluís; LÉGER, Fernand. Nine points on monumentality. In: OACKMAN, Joan; EIGEN, Edward (org.). **Architecture culture 1943-1968**. New York: Columbia Books of Architecture: Rizzoli, 1993. p. 29-30.

cooperação aparecia como o *télos* das artes autônomas e dos mais modernos meios técnicos, inclusive uma pintura espacial com luzes, a conduzir ao surgimento de nova sociabilidade, uma sociabilidade da proximidade, assim esperava-se no pós-guerra. Esta confluência entre Pedrosa e aqueles autores só reforçava a feição que imaginava para o estilo de nossa época, que a mais decidida arte autônoma fosse uma arte cooperativa e fosse constitutiva de nova sociabilidade.

Aqui algumas observações são oportunas, a arte autônoma foi criada por um movimento espontâneo entre os artistas como aquela arte que só serve à dinâmica da cor ou à condição do espaço pictórico plano. Surge a coerção da cor e do plano que pode então, *a posteriori*, ser representada teleologicamente pela crítica. Picasso e Braque, ao seguir seus próprios interesses artísticos e a não seguir o caminho que a teoria e a crítica representavam como “necessários”, apareciam como tendo retardado o amadurecimento “do verdadeiro estilo de nossa época”. A teleologia da arte autônoma seria o estilo da modernidade, uma aparência ambiental identificada ao *télos* da emancipação universal segundo as linhas gerais da “forma primeira” ou da “teoria do simbolismo presentativo”⁴⁴ não verbal de Suzanne K. Langer. Pedrosa esforçava-se enormemente para colher no panorama do pensamento de seu tempo tendências filosóficas como a de Langer, ou científicas como com Erwin Schroedinger, entre as quais pudesse situar a arte autônoma e sua teleologia imanente num movimento por uma emancipação geral da humanidade:

Assim, um dia o povo e os artistas restabeleceriam, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido. Na decadência da civilização verbal, cuja curva descendente “começava” a delinear-se diante dos olhos de todos arrastando consigo as conceituações mais sólidas e sagradas, a nova arte tentava restaurar o sentido das coisas eternas, dando vida a novos mitos que, só eles, poderiam trazer aos homens uma nova razão de ser e nova esperança.⁴⁵

45. *Ibidem*, p. 215.

44. PEDROSA, Mário. As relações entre a ciência e a arte (1953). In: _____. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964a. p. 204.

A crise de uma teleologia

Mas o que aconteceria com o sistema de Pedrosa se pintores de seu tempo tomassem uma direção que não coubesse em sua

teleologia? A bem da verdade, retrospectivamente, tais teleologias já estão há muito desacreditadas, mas não era assim com Pedrosa. Em consequência do diagnóstico civilizatório da modernidade, formulado do ponto de vista da “forma primeira” ou da “teoria do simbolismo presentativo”, Pedrosa não propunha nada como abrir mão do poder calculista/finalista da indústria moderna, em vez disso encontrava, sobretudo em seus escritos sobre arquitetura e planejamento urbano e territorial dos anos de Brasília, uma possibilidade de unir aquele desenvolvimento moderno à afirmação da personalidade pela forma/expressão/percepção. De fato, Pedrosa foi migrando da forma primeira fisionômica para a teoria do simbolismo presentativo, mas sem que seu esquema milenarista se modificasse.

Sua aposta em Brasília, de cuja construção foi um entusiasmada, era da união dos poderosos meios técnicos modernos com uma estética urbanística e arquitetônica imbuída do que chamava uma “civilização oásis”, civilização que surge num lugar e é transplantada para outra região desértica, onde torna-se instrumental à necessidade premente de dominação da natureza, de tal modo que a arte mantém os traços da sujeição do homem à necessidade, como gostaria Grosse. Esta seria a condição da vertente americana da civilização ocidental como já havia apontado sobre Calder⁴⁶, um caráter que identificava também no paulista e nas frentes de colonização no Brasil: “e aí está porque há algo no americano, no canadense, no argentino, no paulista, que é intrinsecamente antinatural”⁴⁷

Assim Brasília figurava em seus escritos como um experimento em que o tempo circular ensaiava cumprir-se, em que o mais avançado, a técnica, mostra-se o primitivo, desde que a arte não perdesse o contato com a necessidade. Assim, Pedrosa podia ter esperanças de que uma sociabilidade da ordem da proximidade pudesse nascer, para o que a Nova Capital daria um empurrãozinho.

Seu entendimento do curso da arte autônoma e sua teleologia teriam, contudo, já em meados dos anos de 1950, que dar conta de fenômenos que não previa ou mesmo que o frustravam. Em alguns de seus escritos podemos flagrar seus juízos e prospecções sobre a pintura informalista, tachista ou “*action painting*”. Assim, no ensaio “Da abstração à autoexpressão”⁴⁸ de 1959, investigava o

46. Idem. A máquina, Calder, Léger e outros. In: _____.

Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949b. p. 129-142.

47. Idem. Reflexões em torno da Nova Capital. In: AMARAL, Aracy [org.]. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981b. p. 305.

48. Idem. Da abstração à autoexpressão. In: AMARAL, Aracy [org.]. **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 1975a. p. 35-47.

sentido das alegações de que, na pintura informal, dar-se-ia uma busca por expressão direta, com a suposta eliminação da distância psíquica que a arte requer que se interponha entre a obra e o artista e entre ela e o público.

Apoiava-se, então, nas observações do artista e teórico norte-americano Allen Leepa, que via o processo da criação artística dar-se em três atos distintos. O primeiro é uma projeção do eu do artista, suas preferências por temas e formas; no segundo por si mesma e sem projeção do artista, a tela cresce em complexidade; no terceiro, a tela se resolve, ou seja, simplifica-se pela via da complexidade. Está claro que esse esquematismo buscava captar a dialética entre a personalidade do artista e a objetividade estética, ou a autonomia dos elementos plásticos da obra. Essa objetividade faz da obra uma mediação na qual se interpõe uma “distância psíquica” que a separa dos interesses do indivíduo concreto, seja do artista, seja do público. Se, por outro lado, a obra restringir-se à projeção, elimina-se a distância e vem ao primeiro plano a personalidade concreta, as idiosincrasias e a biografia do artista. Com o informalismo parecia-lhe ir-se embora a objetividade estética radcada nas leis da cor e do plano pictórico. Os pintores informalistas, Pedrosa os via oscilando entre duas espécies de hedonismo:

entre um hedonismo estético (gênero Mathieu) e outra espécie de hedonismo dito de ordem moral, gênero Pollock, Kline. No fundo, trata-se de um compromisso não estético, mas de ordem moral e utilitária; hedonismo tomado num sentido de que há um interesse (logo um prazer), uma consideração prática em jogo; tratar-se-ia, então, de um apelo pessoal direto, isto é, positivo, quase explícito, sobre os outros. A direção de tal tendência é francamente num sentido antiestético, ou, pelo menos, anti-artístico.⁴⁹

49. *Ibidem*, p. 40.

Os motivos dessa demissão da arte estariam entre o oportunismo e o desencanto em face do isolamento da arte em seu mundo especializado em relação ao poder comunicativo direto para as amplas massas dos meios modernos de comunicação. A pintura *all over* retomava o tema do dinamismo, a que as velhas vanguardas conferiam o sentido de mobilização para a ação revolucionária, mas o fazia com o caráter de “espaço universal, dentro do qual

signos premonitórios estão impregnados de uma visão trágica do mundo”⁵⁰; o que era otimista e revolucionário, passada uma geração apenas, tornava-se um “gesto não mais social, mas ao contrário, dissociado, de desespero individualista em Pollock ou gesto decantatório em Vedova”⁵¹. Entre estes dois, Pedrosa situava os artistas ocidentais de seu tempo, Vedova como que testemunha, Pollock como que ator⁵². Estas caracterizações bastam para que compreendamos o sentido do ceticismo, senão reprimendas mesmo, que Pedrosa e sua teleologia reservavam, então, às artes individuais, tributárias, como queria, da tradição artesanal e, sobretudo, agarradas ao hedonismo, aos prazeres e privilégios de ser artista reconhecido e inserido num mercado de arte. Veja-se seu juízo explícito sobre o futuro das artes individualistas:

A arte dita moderna terminou, digamos na primeira metade do século a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações do gênio. (...) A síntese das artes será o único corretivo possível ao pessimismo destruidor das artes individualistas de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga.⁵³

Assim, continuar pelo caminho das artes individualistas, que agora lhe parecia esgotado, recairia no hedonismo ou no desencanto pessimista. Contudo, Pedrosa continuava a apoiar duas direções que ainda considerava progressistas, a síntese ou integração das artes com o protagonismo da arquitetura e do planejamento urbano, e o neoconcretismo brasileiro de Ligya Clark e Hélio Oiticica^{54,55}. Em comum entre as duas manifestações, havia o projetar e o conceber “em termos ambientais”, do planejamento regional à escultura e ao objeto.

Portanto, onde a arte ocidental de seu tempo lhe exibia demissão ou pessimismo, Pedrosa discernia o que poderia ser um momento de transformação, em que a atividade artística pudesse passar à formalização do espaço real e social. O ensaio “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise”, de 1967, é uma sucessão de anúncios bombásticos de fenômenos culturais de modo a narrar o advento histórico do que Pedrosa acreditava desafiar a compreensão baseada na alta cultura, cuja significação já lhe parecia anacrônica e conservadora:

50. *Ibidem*, p. 42.

51. *Ibidem*, Loc. cit.

52. *Ibidem*, p. 43.

53. *Idem*. Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981a. p. 420.

54. *Idem*. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975b. p. 216.

55. *Idem*. A Bial de cá para lá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: arte: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a. p. 485, 492-493, 502, 505.

Qual é a característica fundamental deste complexo social, dessa ambiência cultural (e tecnológica) que envolve o homem de nossas cidades e de nosso tempo? Constata-se antes de tudo um fato cultural da maior importância e alcance, em suas imensas implicações: a perda progressiva da multissecular hegemonia da expressão verbal, da escrita, da palavra sobre qualquer outro meio ou recurso expressional na civilização ocidental, incluindo nesta todos os países da Europa e as Américas. Uma concepção geral puramente discursiva numa imagem do mundo, abstrata e discursivamente visual, tem sido a resultante daquela hegemonia.⁵⁶

56. Idem, 1975b, p. 216.

A atividade prospectiva de Pedrosa apoiava-se em duas ordens de argumentos. Diante da avalanche de transformações tecnológicas, principalmente nos meios de comunicação, retomava, a seu modo, a tese benjaminiana da “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Já a “globalização” ou a “aldeia global” de McLuhan, conduziam-no à prospecção de um possível retorno à “forma primeira” ou “imagem eidética”, enquanto síntese de todas as formas de cognição e de atividade e o fim da separação antitética entre o homem comum e o artista ou sábio, entre arte e ciência e entre a atividade desinteressada e a atividade finalista.

As novas técnicas nas comunicações e sua difusão global estariam, segundo Pedrosa, construindo uma nova imagem de mundo, não mais dominada pelo discursivo-visual. O “condicionamento sensorial simultâneo”, com o cinema e a televisão, estaria impondo “uma reestruturação do sujeito receptivo e fatalmente participante pelo discurso não mais escrito, mas filmico”. Nos países subdesenvolvidos, o cinema e a televisão atingiam amplas massas, antes mesmo que a alfabetização. Afirmava que:

Com efeito, mesmo a informação visual se processa, hoje, sobretudo através de um discurso sensorial no qual o modo tátil, o elemento háptico tem parte indispensável na decifração da mensagem. Quase já não se pode ver sem tocar ou sentir. Aí está o cinema para testemunhar.⁵⁷

57. Ibidem, p. 217.

Pedrosa sugeria mesmo, que o “tocar” e o “sentir” propiciariam o retorno das relações de proximidade banidas pelo cálculo monetário: “Como observou ainda Fougeyrollas, [dá-se] uma extraordinária ressurgência do instintivo, do afetivo, do emocional, do

imaginário na sociedade ultramoderna”⁵⁸. Afinal, forma primeira, fenomenologicamente originária e já afetiva e moralmente orientada, numa palavra, *fisionômica*, não era também o fundo de possibilidade da intersubjetividade? Na “aldeia global” de McLuhan, Pedrosa via o ressurgimento do “velho meio ambiente tribal”⁵⁹ no seio do mundo altamente tecnológico, aliás, que se tornava possível pelo concurso mesmo da tecnologia. Esse velho meio tribal seria caracterizado por:

ser familiar a todos os membros da tribo, os quais, sem ter de se referir ao mesmo, sem ter talvez consciência clara dele, usavam de todos os sentidos, em sua plenitude, de manhã à noite, como condição *sine qua non* de intercomunicação e sobrevivência.⁶⁰

Essa última passagem é significativa. Pedrosa estava a sugerir a unidade, enfim, entre a sociabilidade espontânea e livre e a luta pela sobrevivência, esta última que tem significado o fulcro de toda atividade finalista humana, a “dominação da natureza”, e da qual dependia que a arte mantivesse sinais da luta pela vida, como queria Grosse. Anunciava-se, então, que relações sociais em que o homem não fosse mais apenas instrumento estariam por florescer em meio à atividade finalista generalizada, a atividade que faz de tudo e de todos meio para fins. Pedrosa deslocava a tese benjaminiiana, a qual pretendia liberar e mobilizar energias adormecidas para a luta política, para que esta última cedesse seu protagonismo à integração das artes e da técnica, protagonismo já sem manifestos e partidos.

Os últimos escritos

No fim dos anos de 1960, às vésperas do exílio sob o regime militar, Pedrosa, então aos setenta anos, deixou importantes escritos. Dentre eles destaca-se “A Bienal de cá para lá”. Trata-se de um texto longo e denso que pode ser lido de diversos modos. É um esboço de história da arte moderna no Brasil escrito por um de seus principais atores, e abundante em relações tramadas com a história sócio-política do país, e com testemunhos argutos sobre os principais artistas. O texto tem uma infinidade de belezas e de

58. *Ibidem*, Loc. cit.

59. *Ibidem*, p. 218.

60. *Ibidem*, Loc. cit.

tesouros, alguns já minerados, outros ainda não. Mas é também um testemunho da atividade de Pedrosa e de várias gerações de artistas, e um epitáfio para um projeto que galvanizou as almas de tantos participantes, um epitáfio em particular para o modo como a arquitetura moderna brasileira era praticada até então:

A arquitetura-arte, a arquitetura-atividade cultural, transformou-se num mito, que ainda não foi mas precisa ser denunciado, sem no entanto, o que é pior, se tornar por isso atividade social racional e consciente, numa técnica construtiva reformulada em função das condições de pobreza do vasto país do interior ou em função da revolução tecnológica que prossegue pelo mundo quanto a materiais, quanto a processos de edificar, quanto à emergente libertação dos limites de localização. (Para vencer a barreira do subdesenvolvimento, o Brasil carece de toda sorte de reformulações, inclusive no plano arquitetônico.) Mas afinal, de qualquer modo, o progresso capitalista veio carreando tudo na sua torrente. Inclusive as artes – e de novo- a arquitetura para as bienais, que vão começar.⁶¹

61. Idem, 2015a, p. 467.

Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, escrito no exílio em Paris em 1976, o tom misto de esperança e desesperança se acentua até o paroxismo. Sobretudo, o crítico confrontava os atestados de óbito da arte emitido por críticos ativos nas grandes metrópoles. Para situar a questão evocava suas velhas posições: “[...]existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são”⁶². E respondia que as sociedades ricas e desenvolvidas já não o seriam⁶³[...]. Por que no mundo dos desenvolvidos a arte era, quando muito, luxo estético[...].

62. Idem. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa**: arte: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015c. p. 552.

63. Ibidem, p. 551.

64. Ibidem, p. 552.

65. Ibidem, Loc. cit.

Já entre as massas pobres do Terceiro mundo, era “onde se trava o esforço anônimo de criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade”⁶⁴. Nesses rincões a arte tinha suas raízes na natureza, ou melhor, na necessidade natural: “Mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese”⁶⁵.

Aqui temos algumas proposições do maior interesse:

– A arte e a criatividade prosseguem entre os pobres e atrasados, pois que um autor citado já em 1933, Ernest Grosse,

afirmava: “consequentemente, a arte está destinada a ser mais ricamente e poderosamente desenvolvida por meio da luta pela existência. (...) Assim a arte não é brinquedo ocioso, mas uma função social indispensável”⁶⁶. Em outras palavras, a arte tiraria sua vitalidade do embate humana com a necessidade, daí haver condições de desenvolvimento entre os atrasados e não mais entre os ricos e desenvolvidos.

– A história moderna que confluiu no conflito entre os dois hemisférios do mundo, não teria a saída dialética, não haveria a possibilidade de revolução violenta entre os dois blocos. Mas se não haveria um movimento dialético, que forma poderia ter a história?

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do terceiro mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero tais populações (assim o crê e disso adverte à sua gente o presidente do Banco Mundial, o Sr. McNamara), mas elas estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sadomasoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural para serem levadas ao suicídio coletivo.⁶⁷

Mas se assim era, qual a parte daqueles complexos caberia aos desenvolvidos como os artistas da Body art e suas performances de automutilação coreografada? Evocando uma passagem de W. Benjamin sobre Marinetti, Pedrosa comentava que para os “ultralógicos niilistas da arte corporal (...) tornou-se (a humanidade) (...) bastante estranha a si mesma para (...) viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”⁶⁸. Quanto às multidões miseráveis do terceiro mundo, era:

mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o *status quo*. Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isso senão uma revolução? Sim, uma revolução. (...) A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século.⁶⁹

66. GROSSE, Ernst. Op. cit., p. 314.

67. PEDROSA, 2015c, p. 555-556.

68. *Ibidem*, p. 558.

69. *Ibidem*, p. 556.

Bibliografia

ARANTES, Otilia Beatriz. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. **Discurso**, São Paulo, n. 13, p. 95-134, dez. 1980.

GIEDION, Sigfried; SERT, Josep Lluís; LÉGER, Fernand. Nine points on monumentality. In: OACKMAN, Joan; EIGEN, Edward (org.). **Architecture culture 1943-1968**. New York: Columbia Books of Architecture: Rizzoli, 1993. p. 29-30.

GROSSE, Ernst. **The beginnings of art**. New York: D. Appleton and Company, 1914.

KAREPOVS, Dainis. Mario Pedrosa e a IV Internacional (1938-1940). In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 110-119.

PEDROSA, Mário. Alexander Calder, Escultor de Cataventos. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949a. p. 85-108.

_____. A máquina, Calder, Léger e outros. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949b. p. 129-142.

_____. Arte, necessidade vital. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 143-167.

_____. As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949d. p. 7-34.

_____. Tensão e coesão na obra de Calder. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949e. p. 108-129.

_____. As relações entre a ciência e a arte. In: _____. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964a. p. 197-205.

_____. Fundamentos da arte abstrata. In: _____. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964b. p. 207-215.

_____. Da abstração à autoexpressão. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975a. p. 35-47.

_____. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975b. p. 215-220.

_____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979a. p. 12-87.

_____. Forma e personalidade. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979b. p. 87-122.

_____. Panorama da pintura moderna. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979c. p. 122-145.

_____. Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981a. p. 345-353.

_____. Reflexões em torno da Nova Capital. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981b. p. 303-316.

_____. A Bienal de cá para lá. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: arte: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a. p. 440-508.

_____. A propósito do “estilo século XX”. In: WISNIK, Guilherme (org.). **Mário Pedrosa: arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015b. p. 40-42.

_____. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: arte: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015c. p. 551-558.

SEMPER, Gottfried. Science, industry and art. In: _____. **The four elements of architecture and other writings**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989. p. 133-135.

_____. **Style in the technical and tectonic arts: or, practical aesthetics.** Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

TROTSKY, Leon. **Literature and revolution.** New York: Russell & Russell, 1957. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo/ch07.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

WAGNER, Richard. Art and revolution. In: _____. **Richard Wagner's prose works.** London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892a.

_____. The art-work of the future. In: _____. **Richard Wagner's prose works.** London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892b.

