

Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração

OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES

Sem querer atribuir a Mário Pedrosa o mérito exclusivo pela modernização da arte no Brasil de pós-guerra, é necessário, entretanto, reconhecer que teve um papel relevante, ao trazer à discussão e estimular tendências de que a nossa crítica não fazia caso. De fato, foi ele o nosso primeiro crítico a assumir a defesa da arte abstrata, além de ter sido o responsável pela formação do primeiro núcleo de artistas não figurativos, em 47/48, no Rio. Nesse tempo, Mário passou a escrever com regularidade, especialmente no *Correio da Manhã*, crônicas sobre as últimas manifestações artísticas, encorajando os artistas que ousavam romper as convenções, tornando-se logo, segundo expressão dele mesmo, o maior "arauto" das vanguardas nas artes plásticas.¹ O que causou, obviamente, um certo mal-estar e mesmo, muitas vezes, irritação, no meio da crítica oficial ou acadêmica. De outro lado, embora preterido no concurso da cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro,² as discussões que se davam à sua volta — seguramente, muito mais vivas e consistentes do que os habituais debates acadêmicos —, asseguraram-lhe sobre a vida artística brasileira uma real ascendência, de que certamente não goza-

(1) Em depoimento ao *Jornal do Brasil* de 2/6/78.

(2) A tese apresentada em 1949 — *Da Natureza Afetiva da Forma* (de inspiração gestáltica) — foi aprovada, mas colocou-se em segundo lugar, cabendo o primeiro a Flexa Ribeiro, com uma tese sobre Velasquez.

ria caso tivesse seguido a carreira universitária. Assim, retornando de seu longo exílio (37 a 45), Mário agitaria bastante o meio cultural. Ele já incomodara politicamente, agora incomodava também a intelectualidade, mesmo aquela que se pretendia mais progressista, mas que olhava com extrema desconfiança toda arte em que o assunto houvesse passado para um segundo plano.

A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social (muitas vezes, inclusive, de dimensões monumentais) — Segall e Portinari, por exemplo; e, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo — paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo, da Família Artística Paulista (“pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas”, no dizer de Sérgio Milliet),³ tornaram difícil a nossa adesão à arte abstrata. A resistência por parte dos artistas e críticos a este tipo de arte era de tal ordem que uma artista como Vieira da Silva, de 40 a 47 radicada no Rio de Janeiro, foi relegada a um quase ostracismo pela incompreensão geral.⁴ Milliet, por exemplo, então um dos nossos maiores críticos, mostrava-se extremamente reticente em relação a toda arte pós-cubista e, a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como “intelectualista”, “contorcionista”, “egoísta”, etc.⁵ Enquanto isso, nossos vizinhos da Argentina e do Uruguai estavam mais bem sintonizados com a arte mundial mais recente — talvez por influência de Torres Garcia (desde 34 de volta a Montevideú), ou por estarem econômica e culturalmente à nossa frente. O certo é que, premidos pela situação social e política, ou fechados num provincianismo auto-suficiente (provavelmente os dois fatores combinados), adentramos a década de 40 ainda muito voltados sobre nós mesmos e muito presos aos motivos nacionais.

Ora, Mário Pedrosa, provavelmente por estar a salvo dos ventos provincianos, vivendo exilado nos Estados Unidos, onde na época se concentravam, por força da guerra, grande parte dos artistas e intelectuais do mundo inteiro, foi o primeiro a levantar a voz em defesa da arte mais recente, em especial, da arte abstrata. Não queremos dizer com isto que não tenham havido outros fatores responsáveis também

(3) Citado por Roberto Pontual, em *Scliar, o Real em Reflexo e Transfiguração*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 6.

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

(5) Cf., por exemplo, *Pintura Quase Sempre*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1944.

pela implantação do abstracionismo no Brasil. A presença no Rio do casal Vieira da Silva e Arpad Szenes; de Léon Dégand e Samson Flexor, em São Paulo;⁶ a vinda de Cícero Dias, em 48 (já então ligado à abstração francesa); a criação dos Museus de Arte Moderna, do Rio e São Paulo, e do Museu Assis Chateaubriand — de 47 a 49; as conferências do crítico argentino Romero Brest, em 48; a exposição de Max Bill, em 50; e, finalmente, as Bienais, a partir de 51, foram alguns dos fatores que acabaram por mudar a mentalidade reinante, a tal ponto que, nos anos 50, a abstração chega ser a tendência dominante da arte brasileira. Ao lado de tudo isto, é preciso também não esquecer o contexto geral, sócio-político — hoje é quase moeda corrente da crítica associar desenvolvimento da arte abstrata (especialmente do concretismo) e a modernização do Brasil: teria aquela muito a ver, sobretudo por suas características construtivistas, com a hegemonia da ideologia desenvolvimentista.

A atuação de Mário foi, entretanto, decisiva. De um lado, como já referimos, por ter sido o primeiro crítico a assumir francamente a defesa das vanguardas e ter sido o responsável pela criação do primeiro núcleo de artistas abstratos/concretos (Ivan Serpa, Mavignier, Palatnick — a que se uniram depois muitos outros, dando origem ao grupo "Frente", de cujos desdobramentos surgiu o neoconcretismo); de outro lado, por ter mantido sempre, apesar de tudo, um afastamento crítico em relação às tentações "novidadeiras", os "faniquitos da impaciência", o "seguidismo acrílico e bocó".⁷ Para Mário, a necessidade de romper com todas as convenções e referências externas era, na arte, a consequência natural da não integração desta à realidade dada, e não a de uma simples postulação do novo pelo novo. Apartando-se do lugar-comum de todos os dias, a arte nos proporcionaria um ponto de vista diverso sobre as coisas — esta a possibilidade que se estaria a descortinar nas vanguardas e, antes de tudo, nas de tendência à abstração (ou, na arte concreta, conforme designação já utilizada por Mário no início da década de 40, citando Arp).

Em meio à querela — realismo \times arte abstrata — Mário Pedrosa chegou a afirmar, tomando o partido desta, que "os pintores abstra-

(6) Léon Dégand, ligado ao abstracionismo francês, foi o primeiro diretor do MAM de São Paulo e teria sido, sob sua influência, que Flexor, rumeno de origem, que chegara de Paris em 46, teria passado dois anos depois à abstração (criando, finalmente, em 51, o "Atelier Abstração" que teria grande importância para os artistas paulistas e o desenvolvimento em São Paulo da arte abstrata).

(7) Expressões de Mário. Cf. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p. 296.

cionistas são os artistas mais conscientes da época histórica em que estamos vivendo”, pois se deram conta de que o papel documentário da pintura acabou: “sua função — diz ele — agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem na pura percepção”.⁸ Esclarece-nos, entretanto, em artigo da mesma época, intitulado “Abstração ou Figuração ou Realismo” (comentando a conceituação utilizada por Seuphor, no seu *Dicionário da Pintura Abstrata*), quando recorre a toda grande tradição da teoria da pintura, de Fiedler a Woelfflin, Fry ou Venturi, que a questão não está, propriamente, na não-figuração da arte abstrata: a abstração contradiria, acima de tudo, o realismo de uma pintura que se quer ilustrativa.

Foi pois, por contraposição a toda pintura de “intenção de documentação naturalista” — “o chamado realismo naturalista ou socialista, ora em franca decadência, ou ainda sustentado por mera disciplina extra-artística, e assim mesmo com muito encabulamento” —, que Mário tomou a defesa da arte abstrata:

“Nesse sentido, toda boa pintura é de ordem abstrata: são seus valores intrínsecos, e não a maior ou menor fidelidade da representação externa, que determinam a maior ou menor qualidade estética.”⁹

Tais afirmações fizeram-no alvo do anátema de certa crítica que via nele um partidário de uma arte descomprometida — nada mais injusto, em se tratando de alguém que escrevera, em 47, um artigo cujo título é, precisamente, “Arte, necessidade vital” — e onde já estavam sintetizadas todas as posições estéticas que sustentou até o fim da vida. Ele próprio, aliás, havia advertido inúmeras vezes, já nos anos 40, no aceso da polêmica, para a necessidade de bem entender a noção valéryana de “inutilidade” da arte, de modo a descartar as interpretações esteticistas:

“...não significa para nós que a arte seja inadaptável à vida, nem tão pouco que lhe seja contrária como queria o orgulho wildeano. (...) É uma atividade como outra qualquer. Apenas se basta a si mesma, e tem seu campo específico de ação e suas leis próprias.”¹⁰

(8) *Ibid.*, p. 247.

(9) *Jornal do Brasil*, 10/8/57.

(10) *Arte, Necessidade Vital*, Rio de Janeiro, Livr. Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1949, p. 129 e 142.

A peculiaridade da arte estaria em atuar diretamente sobre a sensibilidade, sua "força educadora" resultando menos do tema do que do "dinamismo próprio das formas":¹¹

"Cria-se assim em cada um de nós melhor aparelho de apreensão e recepção, antenas sensoriais mais agudas e transmissores à nossa disposição mais precisos e controlados. Saímos todos enriquecidos dessas ocupações gratuitas, e que nos fazem entrar num contacto mais delicioso e sutil com as coisas, com os outros seres, com o mundo."¹²

Como escreveu Mário, em plena guerra, num de seus extraordinários ensaios sobre Calder, referindo-se às máquinas sem finalidade do artista americano:

"Desinteressada tal como é — tão longe de quaisquer fins de propaganda! — a arte de Calder, no entanto, vai exercendo uma silenciosa ação de catálise sobre a vulgaridade generalizada de nossa época."¹³

Se Mário dizia que a arte "tem de se afastar do chão onde fazemos nossas andanças,"¹⁴ era nesse sentido: de provocar uma "desacimatização" tal que nos obrigue a reformular nossa maneira de ver o mundo. Ainda, a propósito de Calder:

"Esta arte calderiana não reflete sociedades, nem sublima pesadelos subjetivos. É antes uma porta para o futuro. É já a atitude de que, desprezando o dia presente, sombrio como nos pareça, divisa, de onde se 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 isolar-se na sociedade, sem contato vital com esta, todo entregue à expressão do seu extremado e hermético subjetivismo,

(11) Ele afirmara isto a propósito de Calder. *Ibid.*, p. 127; e retomará a mesma questão em diferentes ocasiões, mormente a propósito do "destino funcional da pintura", em crônicas dos anos 40. *Ibid.*, p. 223-231; também mais tarde, referindo-se aos artistas concretos, p. ex., *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 20.

(12) *Arte, Necessidade Vital*, p. 222-223.

(13) *Ibid.*, p. 107.

(14) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 37.

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.”¹⁵

Uma arte de tal maneira “confundida com as atividades da rotina diária e da prática cotidiana de viver”¹⁶ pressuporia, entretanto, uma profunda transformação do homem e da sociedade. É o que fará Mário reticente, ao traduzir e comentar, em 68, o “Manifesto pela Arte Total” de Pierre Restany:

“Nenhuma sociedade que negue, como esta, qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita, tem forças interiores capazes de alcançar algo que, nas sociedades culturais primitivas, foi decisivo para a sua conservação e florescimento: as manifestações do sagrado entre as quais a Arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa e integradora.”

“A arte de hoje seria apenas um embrião malformulado de uma arte que não mais se exprimiria através de obras insubstituíveis de artistas individuais, como se verifica em toda a história da cultura ocidental até nossos dias, mas através de manifestações coletivas, de festas, numa sociedade que, depois de ter passado pela Segunda Revolução Industrial, se instala na automação, no tempo livre, no lazer.”¹⁷

Enquanto não é atingida essa sociedade ideal, a arte teria por missão reeducar o homem, criando nele uma “distância psicológica”¹⁸ capaz de lhe “recondicionar o destino” — Mário já está, então, passados quase 20 anos de seus ensaios sobre Calder, referindo-se à obra de Lygia Clark.¹⁹ A mesma avaliação, no entanto, repete-se:

“A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser.”²⁰

(15) *Arte, Necessidade Vital*, p. 142.

(16) *Ibid.*, p. 107-108.

(17) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 240.

(18) *Ibid.*, p. 37.

(19) *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 203.

(20) *Ibid.*

E é dentro desse mesmo espírito que, no artigo há pouco citado, em que tomava a defesa dos pintores abstracionistas — “Arte e Revolução” —, Mário condenava, *ipso facto*, aqueles “discutidores com tinturas marxistas” que, fundados numa “superficialíssima analogia” entre os choques sociais e os esforços de criação artística da época, chegavam a propor uma arte do tipo do “realismo socialista”:

“A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender as tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta é a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade dominante.”²¹

Combatendo por uma arte autônoma e revolucionária, Mário manteve-se sempre a uma igual distância da arte empenhada, quanto do esteticismo de uma “arte pela arte”. É bem verdade que num primeiro momento (1933/34), chegou a tomar a defesa de uma “arte proletária”²² — talvez dada a urgência do político na época, a que foram sensíveis os nossos maiores artistas e críticos (como assinala o próprio Mário, trinta e sete anos mais tarde, em “Da Semana às Bienais”). Logo, entretanto, se afastará desse programa de uma arte “utilitária”, voltando-se menos para a questão da temática do que de uma dimensão social inscrita no interior mesmo do estético. Foi isto que animou sua defesa, por vezes até intransigente, da arte abstrata — o que lhe valeu a pecha definitiva de formalista (grande equívoco, resultante da má vontade geral com toda e qualquer tomada de partido pela autonomia da arte).

Porém, para além de todo conteudismo ou formalismo, Mário Pedrosa sempre esteve atento, em toda sua crítica, àqueles instantes na história em que a arte ganha universalidade, através de uma forma unitária. Diante da querela entre artistas e críticos, seja a favor de uma arte que siga os impulsos da alma, seja as imposições da matéria —

(21) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 247.

(22) Cf. texto sobre Koethe Kollwitz, *in Arte, Necessidade Vital*, p. 7-34.

Mário preferia optar pela fórmula da síntese: a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade.²³ Malgrado as acusações de que foi alvo, não caiu nunca em nenhum dos extremos em que se debatem artistas e críticos contemporâneos, mas tentou, ao contrário, aproximar a iniciativa individual, as emoções do artista, ao rigor formal, buscando adivinhar aí a liberdade una e total, desmembrada nessas metades que, à força, lhe teriam sido arrancadas. Se para Mário, Kandinsky foi o “estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea”,²⁴ é porque, mais do que qualquer outro, soube unir fantasia e rigor, “pintura coisa mental de da Vinci e pintura de jato, de pura improvisação”, “fulgor cromático” e “ímpeto vital”, o “dinamismo das cores com as necessidades arquitetônicas da forma”.²⁵ Igualmente, se toda arte mais contemporânea é devedora de Calder, é porque, “sonhador de olhos abertos”, ele soube “coordenar as imagens etéreas sob precisos cálculos matemáticos”.²⁶ Ao mesmo tempo austero e brincalhão, Calder teria sido uma feliz combinação de Mondrian e Miró:

“Casando a vida e a abstração, conjugando o humor à mecânica, ele navega entre as duas grandes alas da arte moderna: o surrealismo, com seu romantismo incurável que degenera às vezes em charada anedótica, e o abstracionismo, cuja obsessão de purismo formal se resolve não raro numa espécie de misticismo brando e de pura puerilidade.”²⁷

Igualmente parciais, naturalismo e formalismo se tocariam, não se trata portanto de optar por um deles, mas de superá-los. Toda arte ocidental, desde a Grécia, teria sido “naturalista”, segundo Mário,²⁸

(23) Tema de nossa “Homenagem a Mário Pedrosa”, Col. Documentos, FBESP, 1980.

(24) Cf. “Panorama da Pintura Moderna”, in *Arte, Forma e Personalidade*, São Paulo, Ed. Kairós, 1979, p. 136; *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 41.

(25) *Ibid.*

(26) *Arte, Necessidade Vital*, p. 125.

(27) *Ibid.*, p. 129.

(28) Repetidas vezes Mário fez referência ao naturalismo da arte ocidental. Cf., por exemplo, “Panorama da Pintura Moderna” (*op. cit.*), onde ele se utiliza das categorias de Worringer: *Einführung* (“presa às formas orgânicas do naturalismo artístico”) e *Abstração*, para pensar a História da Arte. Várias vezes também ele alude à racionalidade, ao “predomínio do verbal”, na cultura ocidental, associando-o ao naturalismo. Cf. especialmente artigos dos anos 60, em *Mundo, Homem, Arte em Crise*.

à medida que as formas foram arrancadas à vida por uma civilização dominada pelo intelecto — “logocêntrica” — que acabou por reduzi-las a meras apresentações. O formalismo seria apenas a consequência natural deste processo.

É por isto que nada esteve mais longe de Mário, do que a intenção de assumir a defesa da “racionalidade” ocidental, moderna, e portanto, de reduzir a arte a uma mera combinatória de elementos agenciados por uma razão científica. Mantendo-se a uma razoável distância de todas as tentativas de cientificização da arte, ou de sujeição desta à produção e sua redução ao *design* e à informação, Mário foi sem dúvida o grande mentor intelectual das vanguardas cariocas e, em grande parte, responsável pela direção que tomaram. Acredito que se o neoconcretismo pôde, em 59, fazer a crítica ao objetivismo racionalista do movimento nos anos 50 é porque já se achava bastante distante dos exageros deste. A distinção muito evidente entre os concretos paulistas e os cariocas (já assinalada pelo próprio Mário, por ocasião da 1.^a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 56, no MAM de São Paulo, e em janeiro de 57, no MAM do Rio: o “intelectualismo” daqueles, ao lado do “quase romantismo” destes), parece-me ter muito a ver com as lições do crítico. Embora sem desqualificar o trabalho dos paulistas, Mário apontava para o fato de que alguns deles transpunham a idéia para a tela, “como um desenhista sobre uma prancheta traça seu objeto”, que suas cores eram muitas vezes “duras, de superfície, presas ao ‘leito de Procusto’ dos padrões formais”.²⁹ Num artigo da mesma época (fevereiro de 57) ele vai mais longe na crítica à atitude dos pintores paulistas, agora, inclusive, estabelecendo o contraste com os próprios poetas concretos (ele toma Waldemar Cordeiro como exemplo):

“O pintor pretende seguir uma *démarche* precisamente inversa à dos poetas. Seu ideal é despojar-se ao máximo de toda experiência fenomenológica direta, em busca da pura intelectualidade. O que ele gostaria seria de realizar uma pura e perfeita operação mental, como um cálculo de engenheiro. Estranho ou indiferente a qualquer modalidade de experiência pessoal. (...) Assim, enquanto o poeta deixa o campo específico da retórica verbal, o discurso lógico significativo, o meio natural onde nascem, vivem, crescem,

(29) “Paulistas e Cariocas”, in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, MEC, FUNARTE, MAM do Rio de Janeiro, SCCCT de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 136-138.

transformam-se, morrem as palavras para recomeçar sua pesquisa, com a virgindade das experiências primeiras, no plano das atividades intersensoriais prático-fenomenológicas, onde age o pintor ou o músico; o pintor concretista, ao contrário, quer alcançar a nitidez da lógica simbólica, rompido qualquer compromisso com as experiências fenomenológicas pretéritas. Ele gostaria de ser uma máquina de elaborar e confeccionar idéias para serem vistas. O fenômeno desta disparidade de atitude merece ser registrado.”³⁰

Se o concretismo havia limpado as formas de todas as impurezas, num esforço de tocar o essencial, e, por sua vocação construtiva, poderia mesmo ter tido um sentido político altamente positivo e progressista, foi aos poucos, entretanto, enredando-se nas malhas do desenvolvimentismo tecnológico. Às significações puras substituiu-se o vazio de significações: meros signos intercambiáveis, numa funcionalização e instrumentalização da arte a que Mário vai reagir enfaticamente. Ele aliás, nunca deixara de condenar a sujeição da arte à “racionalidade” moderna da máquina ou do mercado, ao *styling*, criado e imposto pelo consumo de massa, ou a redução daquela ao desenho industrial, “mais próximo do trabalho de engenharia do que de artistas”.³¹

Já nos textos sobre Calder que citamos, era manifesta sua preocupação com uma necessária espontaneidade crítica por parte da arte, em relação à modernidade, à frieza da máquina, ao espírito analítico da ciência. Como dirá numa crônica um pouco posterior, a arte “‘quer’ e precisa do ‘novo’ mas não se submete ao novo”.³² Precisamente, a total familiaridade com o que havia de mais moderno na ciência e na técnica, por parte do artista americano, é que lhe teria assegurado uma autonomia em relação a estas, de modo a chegar, em seus desenhos e composições, a “formas puras, convergindo para um todo orgânico”:

“Seus objetos são máquinas também, mas... de poesia e improvisações. Seus estáveis ou móveis criam relações fantásticas, arbitrárias, não mecanizadas. (...) Nas suas mãos a máquina volatiliza-se, ganhando em virtualidades que transcendem as contingências funcionais, deixando por isso de ser máquina.

(30) “Poeta & Pintor Concretista”. *Ibid.*, p. 145-146.

(31) Cf. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 24, 90 e 91.

(32) *Arte, Necessidade Vital*, p. 216.

Mesmo nos móveis motorizados, a idéia inspiradora não é o reflexo da máquina, mas o seu elemento dinâmico, o movimento enquadrado a serviço de relações formais e de cores, quer dizer, de pintura.”³³

Calder teria sabido usar o material da indústria moderna, mas num “casamento intempestivo com a imaginação” — este seu mérito: ter brincado com a modernidade e, com humor, desvirtuado as finalidades da máquina, indo buscar nela a única coisa que não podia dar: “a energia criadora”.³⁴ Para Mário, “os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não serão”, assenhorando-se dos recursos da técnica “para ganhar maior *liberdade* (o grifo é nosso).³⁵ Este conselho, dado a Palatnick, em 1960, faz eco ao que escrevera, muitos anos antes, sobre Calder:

“Sua arte não tem inibição alguma em recorrer aos princípios da engenharia e do desenho industrial. Surripia, sem a menor cerimônia, não só os materiais mas até os instrumentos e os processos da mecânica para exprimir-se. E ele lança mão de rodas, engrenagens, alavancas, hastes, êmbolos, chapas de metal, vidro, arame, com perfeita desenvoltura. Ninguém já fez uso dessas aquisições no domínio das artes plásticas, com mais espontaneidade, viço e imaginação do que ele.”³⁶

“Ele se ri da máquina, pois já a deixou domada para trás.”³⁷

Embora partidário de uma arte que se utilizasse dos cálculos matemáticos e da geometria ou que se inspirasse nas últimas descobertas da técnica, Mário nunca o foi de uma arte tecnológica ou formalista. O que importava para ele, numa obra, era o que Kandinsky já designara por “necessidade interior” — expressão que, com algumas variantes é retomada ao longo de toda sua crítica. Não foi o preconceito da não-figuração que o fez criticar algumas telas de Segall ou considerar Volpi “o mestre brasileiro de sua época” — como pretenderam seus detratores. Se ele se mostrou reticente em relação à pintura social

(33) *Ibid.*, p. 216.

(34) *Ibid.*, p. 139.

(35) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 58-59.

(36) *Arte, Necessidade Vital*, p. 133.

(37) *Ibid.*, p. 136.

de Segall, dos anos 40, foi porque nela teriam restado apenas os recursos formais de que lançara mão o expressionismo, sobrevivendo como soluções retóricas e anacrônicas. O que não ocorria, segundo o próprio Mário, em suas primeiras telas, ou nos belos retratos, naturezas mortas e admiráveis paisagens da última fase.³⁸ Do mesmo modo, eram as virtualidades expressivas da pintura de Volpi — fosse ela de conteúdo social, paisagem, fachada, ou simplesmente construção abstrata — que fizeram Mário dar-lhe tanto destaque por ocasião da retrospectiva de 57 no MAM do Rio,³⁹ ou que o faziam julgá-lo um caso à parte entre os concretos paulistas.

Recentemente, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, por ocasião dos seus 80 anos, Mário, respondendo a Roberto Pontual sobre o que este chamara “sua mudança de interesses, da figuração combatente à mais rigorosa ausência de figuração”, não falou de si nem de sua trajetória crítica, mas recorreu à própria arte contemporânea para mostrar que talvez não houvesse aí, obrigatoriamente, contradição: “É engraçado — dizia ele — com o fim da guerra houve uma mudança muito grande no movimento artístico mundial. Não acho, porém, que tenha deixado de haver continuidade na passagem”. Todo este movimento ainda obedeceria (do expressionismo às últimas manifestações da arte abstrata ou concreta — Mário deixa fora a arte pós-moderna ou pós-pop, da qual tinha uma visão bem menos otimista) a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas. Essa arte teria surgido graças à descoberta, pelos artistas jovens no início do século, da arte primitiva, de “estrutura forte” e, ao mesmo tempo, “muito mais viva, ligada a ritos e ritmos”.⁴⁰ E teria sido esta lição, de uma arte ao mesmo tempo autônoma e vital, este fundamento, tanto “estético quanto ético”, que marcaria os movimentos mais avançados do nosso século.

Logo, figurativa ou não, a arte não responderia mais a uma necessidade de reprodução literal, nem se pautaria pelos modelos verbais, denotativos, mas obedeceria a uma aspiração vital de síntese. No limite, portanto, toda ela seria, ao mesmo tempo, expressionista e abstrata.

Numa sociedade dividida, essa unidade, como já mencionamos, não seria reencontrada de maneira espontânea e total. Ela deveria ser conquistada — às vezes, a duras penas. A fórmula que Mário nos dá é:

(38) Cf. os textos sobre Segall, republicados em *Dos Painés de Portinari aos Espaços de Brasília*.

(39) Cf. “Dentro e Fora da Bienal” e o “Mestre Brasileiro de sua Época”, in *Ibid.*

(40) *Jornal do Brasil*, 24/4/1980.

“da projeção à simplificação, via complexidade”. Sem esta componente construtiva, a arte estaria reduzida a uma simples projeção catártica, colada à individualidade do artista, mero acontecimento singular e hermético. É assim que, num aparente paradoxo, Mário não subscreveu o “expressionismo abstrato” de pós-guerra (ou “informalismo”).⁴¹ Como não aceitava a impessoalidade e o intelectualismo de um certo tipo de arte abstrata. Ainda uma vez é Calder o modelo do artista completo:

“Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é a sua arte, entretanto, intimamente integrada com a vida. Realmente, para Calder, a arte não é uma profissão, nem tão pouco uma paixão ou mania, é simplesmente a sua maneira natural de viver.”⁴²

Retomando o exemplo de Volpi: se este nos lembra a pureza das formas primitivas, não é, como advertia Mário, enquanto pintor ingênuo, pintor de parede, ou pintor de domingo como fora no início; em 53 — quando ganha o prêmio da Bienal —, suas construções já são o resultado de uma elaboração “sábia”, de aprimoramento no uso dos materiais e elementos plásticos, de modo a coincidir de maneira exemplar com o projeto de uma arte moderna, com as virtudes da arte primitiva.

* * * * *

Na origem dessa visão que Mário Pedrosa tinha da natureza e do alcance da arte moderna, está, sem dúvida (mesmo que o grande modelo pareça ter sido Calder), Kandinsky, com sua arte e suas lições teóricas. Acredito que a influência que exerceu sobre Mário foi decisiva. Não raro surpreendemos em seus textos formulações teóricas, ou mesmo expressões, a atestar essa filiação, especialmente quando se trata de discutir as relações entre o interior e o exterior da obra — abstração e realidade, forma e conteúdo, e outras questões deste tipo, centrais para um crítico atento antes de tudo para o caráter unitário da arte.

Num de seus artigos, publicado em 59, no *Jornal do Brasil* — “Da abstração à auto-expressão” — Mário declarava que Kandinsky

(41) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 33-48.

(42) *Arte, Necessidade Vital*, p. 103.

foi “quem revelou, teórica e plasticamente todos os novos valores; com ele o imaginário e o plástico se juntaram”.⁴³ Sua importância teórica e artística adviria, portanto, do fato de ter conseguido a síntese entre as fabulações subjetivas e a eleição e composição das formas. Sem dúvida, porque a equação interior/exterior foi a primeira de suas preocupações, ele era tido por Mário como o responsável por uma das correntes mais vivas da arte moderna. Já nos primeiros textos — *Do espiritual na arte* (1911), ou no artigo de *Der Blaue Reiter* um ano depois, “Sobre a questão da forma” — esse era o problema central.

A solução desta aparente antinomia: forma e emotividade, expressão exterior e conteúdo interior, estaria, segundo Kandinsky, no princípio — já referido acima por nós — da *necessidade interior* (por ele enunciado desde cedo, mas que será sempre o determinante de toda organização formal e de todo juízo crítico sobre a arte). Isto é, “a harmonia das formas deve repousar sobre o princípio do contato eficaz da alma humana”.⁴⁴ Mas não é apenas a alma do artista que está em questão, a necessidade interior da forma resulta de sua eficácia não só em encarnar as emoções do artista, como também em provocar emoções substancialmente similares no espectador.⁴⁵ Ela tem, pois, que ver com o tempo e o espaço e, mais do que tudo, com o próprio espírito — as necessidades da arte seriam deste modo as próprias necessidades do espírito.⁴⁶ Em consequência, Kandinsky define o artista, como “a mão que com a ajuda desta ou daquela tecla, tira da alma humana a vibração justa”.⁴⁷ Esta justeza não é determinável a partir de regras, mas em função da eficácia. Para isto, entretanto, torna-se necessário o bom uso dos elementos plásticos. Ou seja, se a emoção do artista é o que está na origem da obra de arte, só a forma externa é capaz de objetivá-la e transmiti-la.

Assim, os textos de Kandinsky vão ganhando sempre mais em importância o estudo analítico das componentes plásticas — cores e formas —, sua composição e suas possibilidades sugestivas, com o intuito de elaborar uma verdadeira gramática da pintura, capaz de

(43) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 17. Cf., também, *Arte, Forma e Personalidade*, p. 98.

(44) Kandinsky, *De lo Espiritual en el Arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1967, p. 55.

(45) *Id.*, “A Pintura como Arte Pura”, publicado no *Der Sturm*, em set. 1913, nº 178-179. In *Tutti gli Scritti*, a cura de Philippe Sers, Feltrinelli Ed., Milano, 1973, p. 137.

(46) Cf. os três textos citados.

(47) *De lo Espiritual en el Arte*, p. 55.

determinar os princípios que regem a equivalência entre a emoção do artista e a do espectador. Só uma linguagem perfeitamente significativa asseguraria a universalidade da obra — sendo então já não mais o eu individual, o criador, mas, através dele, o próprio *Espírito* (como escrevera Kandinsky, em 1914, ao tentar reconstituir seu itinerário pictórico).⁴⁸

Sem adotar o ponto de vista espiritualista de Kandinsky, a ótica de Mário Pedrosa lhe é contudo bastante aparentada. Recorrendo ao exemplo de Kandinsky, assim ele descreve o processo criativo (em artigo publicado em 59, no *Jornal do Brasil*, a propósito da sensibilidade na arte):

“Há toda uma hierarquia da realização artística, que parte da menos ‘criada’ das obras à de maior autonomia criadora. No primeiro degrau ela é mais uma projeção individual, um ectoplasma que sai do ego subjetivo do artista, ou um signo de comunicação direta e imediata com seu referente bem localizado no complexo psíquico do autor para, no grau derradeiro de autonomia, explicitando enfim a sua essência, ser uma forma simbólica especial em que o símbolo e a coisa, o referente e o fato público, o sentimento e o signo jamais se separam, inextricavelmente entranhados um no outro. Nessa escada, a sensibilidade é um elemento constante que atua do primeiro ao último degrau, mas que, se no momento inicial atua com força natural, como força bruta, em suas mudanças finais de estado é energia canalizada ou pressentida, é mero sopro, calor ou ritmo discreto animador. (...) Na obra de arte ela se vai cada vez mais formalizando, numa articulação de integridade de mais a mais independente do sujeito, até alcançar em sua virtualidade expressiva e simbólica, a própria inteligência com que muitas vezes se funde, como acontece com os grandes mestres abstratos e concretos, desde Kandinsky e o neoplasticismo. (...) A forma artística não pode ser identificada com a simples catarse emocional; a última é de origem natural, quase biofísica — uma modalidade primária de auto-expressão (Kris), em nível psicológico absolutamente igual ao da simples e rombuda percepção originária; a primeira é de *pura origem espiritual*.”⁴⁹ (O grifo é nosso.)

(48) Conferência não pronunciada e inédita até 1957. In *Tutti gli Scritti*, p. 143.

(49) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 18.

Num artigo de 53, sobre “Os fundamentos da arte abstrata”, Mário já tentava refazer o percurso de Kandinsky, utilizando-se da mesma “escada”:

“Kandinsky, ao ultrapassar a etapa das catársis expressionistas, foi o primeiro a dar à cor toda sua importância. Mas, para não se perder no caos da cor desencadeada, procurou na escala musical uma base de afinidades e analogias para a nova escala cromática que lhe permitiria dominar esse reino recentemente descoberto. Das improvisações primeiras ele chega à geometria, através da ordem arquitetural, como já fizera algumas décadas mais cedo o velho Cézanne, que procurou na modulação pela cor um meio de dar solidez ao Impressionismo.”⁵⁰

Já alguns anos antes, no *Panorama da Pintura Moderna*, Mário descrevera de modo muito semelhante esta evolução que vai, de “composições cheias de uma poesia narrativa”, “pouco a pouco afogando os elementos no quadro”. Novamente aí, ele interpreta o recurso aos motivos geométricos, como “a solução achada para coordenar, no plano do quadro, o dinamismo das cores com as necessidades arquetônicas da forma”.⁵¹

Sabemos o quanto Mário, apesar de se mostrar sempre extremamente reticente à impessoalidade de certas manifestações artísticas, era não menos avesso à arte chamada informal, de “efeitos cacofônicos” — resultado do sacrifício das preocupações com a forma a projeções narcisistas, fantasias, interesses individuais, aliás bem pouco artísticos, de ordem moral e utilitária.⁵² Ora, o interesse de Kandinsky, em oposição aos demais artistas expressionistas, estaria precisamente em ter rompido com as pretensões individualistas de muitos deles.⁵³ O uso de régua e compasso, disciplinando-o e pondo de lado as habilidades de sua mão,⁵⁴ talvez tenha sido uma maneira por ele encontrada de provocar um certo resfriamento da subjetividade, de forma que sua

(50) *Dimensões da Arte*, p. 210.

(51) *Arte, Forma e Personalidade*, p. 136.

(52) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 34.

(53) Cf. *Arte, Forma e Personalidade*, p. 131 e 136.

(54) Marcel Duchamp escrevera, a propósito dessa pintura de Kandinsky: “Mais tarde Kandinsky atinge uma expressão mais pura, libertando-se da habilidade de sua mão, que sujeitou a uma maior disciplina. Traçando suas linhas com régua e compasso, Kandinsky abre ao espectador um novo modo de olhar a pintura”, in *Marchand du Sel*, cit. in *Tutti gli Scritti*, p. X.

atividade artística não se transformasse num simples transbordamento do eu e atingisse uma dimensão mais universal. Comparemos com o que diz o próprio Kandinsky a propósito de sua passagem à abstração:

“Senti com uma precisão nunca experimentada antes que o som principal, o caráter interior inato da cor pode variar indefinidamente através da pluralidade dos usos, que por exemplo um elemento indiferente pode tornar-se mais expressivo do que é considerado o mais expressivo de todos. (...) Uma conseqüência lógico-psíquica desta experiência foi a necessidade de revestir o conteúdo de formas mais frias.”⁵⁵

Apesar da descoberta de que as cores combinadas podem provocar efeitos diversos, tais resultados não dependeriam exclusivamente das leis combinatórias. Kandinsky fala numa “gramática da pintura”, mas, como ele próprio esclarece: no momento em que ela fosse possível, “se apoiaria menos sobre as leis físicas do que sobre as *leis da necessidade interior*, leis que cabe distinguir como *espirituais*.” E ainda, que a alma da verdadeira criação “não pode ser encontrada mediante a teoria se antes não foi insuflada na obra, por uma *intuição imediata*” (o grifo é nosso). Ou: “a arte que age sobre a sensibilidade só pode agir pela sensibilidade”.⁵⁶ Na Conferência de Colônia ele dizia:

“É lícito filosofar sobre a forma, analisá-la, até mesmo construí-la. Esta deve, entretanto, entrar na obra por si mesma, e precisamente na fase de finalização que corresponde ao desenvolvimento do espírito criativo. Fui assim obrigado a esperar com paciência a hora em que a minha mão fosse conduzida à criação da forma abstrata.”⁵⁷

O que não exclui certa disciplina, de modo a superar o estágio meramente mimético ou projetivo. Ainda sobre sua atividade artística, conta-nos Kandinsky que nunca foi capaz de utilizar uma forma que nascesse de maneira lógica e que não tivesse aparecido espontaneamente nele, mas — declara — com o decorrer dos anos, apenas aprendi a exercer determinado grau de controle sobre meu poder imaginativo.

(55) *Ibid.*, p. 147.

(56) *De lo Espiritual en el Arte*, p. 67.

(57) *Tutti gli Scritti*, p. 145-146.

Treinei-me a não me deixar levar, mas sim a pôr rédeas às forças que existem em mim, para assim as poder guiar".⁵⁸

De seu lado, Mário — das discussões sobre arte e ciência, nos anos 40, às reflexões sobre arte e linguagem, invenção, lógica da expressão, da década de 60 — reafirmou sempre que a arte é uma modalidade de conhecimento específico: *intuitivo*.

"E é precisamente por essa qualidade sensível, vital, não-conceitual, não-intelectual que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquiriu sua formidável universalidade, e pôde, por sua força expressiva, entrar em comunicação ao vivo, entre sensibilidades humanas..."⁵⁹

O empenho da arte moderna estaria justamente, de acordo com Mário, "em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade", desde pelo menos Mondrian, Klee e Kandinsky — em "sensibilizar a inteligência" através das "formas-intuições" que lhe são próprias. Discutindo "A problemática da sensibilidade na arte", Mário cita Langer:

"A obra-de-arte 'nos dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente; quer dizer, clarifica e organiza a intuição mesma. E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio)'."⁶⁰

A diferença fundamental entre o intuicionismo do crítico e de Kandinsky reside no fato de que, para este, a intuição tem seu fundamento numa "necessidade mística", é do domínio do sagrado;⁶¹ já para Mário, a verdade da intuição possuiria uma garantia material — cósmica. Embora num primeiro momento ele não exclua da atividade do artista toda iniciativa, está muito próximo de uma postura objetivista — sempre mais ou menos corrigida —, mas que finalmente é superada através da incorporação de alguns ensinamentos das filosofias do sujeito.

(58) Citado in Wolf-Dieter Dube, *O Expressionismo*, Verbo/EDUSP, 1976, p. 116-117.

(59) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 54.

(60) *Ibid.*, p. 15.

(61). Cf. especialmente *De lo Espiritual en el Arte*, p. 66.

Repetidas vezes Mário refere-se à arte como a “transposição no plano humano das leis da criação cósmica”. A propósito dos “estáveis” de Calder, por exemplo, ele afirmava, utilizando-se de uma expressão do próprio artista, que o que atraía “nesta categoria estática de objetos” era “o sentido de relação cósmica” que possuíam. Ou, a respeito dos móveis que, apesar de constituírem um mundo “próprio”, sem qualquer sugestão naturalista, “só o movimento cósmico” era aí “senhor absoluto”.⁶² Assim como dirá, mais tarde, que não é a energia contida da máquina que lhe interessa, mas a energia criadora, “as forças incontroladas do cosmos, o movimento irreduzível que alimenta o motor do universo, o eterno fluir das formas no espaço”. Ele lembra, escreve Mário, um “caçador de borboletas”: “seus objetos são instrumentos de caçar todas as possibilidades de beleza formal que o equilíbrio instável das coisas pode oferecer-nos num momento”.⁶³ E, mais adiante, comparando o que se poderia chamar de “automatismo” de Calder ao dos surrealistas:

“O automatismo calderiano, diferente do psíquico dos surrealistas, é controlado pela experiência. Se no destes o indivíduo é prisioneiro de seu ego, de mecanismos inconscientes, no de Calder o indivíduo sente-se livre e racional pela primeira vez, diante da vida e do mundo. E brinca, para seu bel prazer estético, como um deus, com as leis que regem o universo. O mecanismo que em última análise provoca as expressões artísticas não é mais inconsciente ou subjetivo, mas armado de fora, objetivamente.”⁶⁴

A iniciativa é do artista, porém as leis são objetivas. Como já referimos, para Mário a experiência individual deve ser transcendida de modo a garantir a universalidade da forma — só esta não imediatez tornaria possível a comunicabilidade da obra, que não deve jamais estar identificada com a “simples e rombuda percepção originária” (própria às crianças e aos loucos, embora entre estes haja os que chegam a atingir, através da obra, “uma lucidez vertiginosa e enigmática”).⁶⁵

* * * * *

(62) *Arte, Necessidade Vital*, respectivamente, p. 113-114, e 100-101.

(63) *Ibid.*, p. 136-137.

(64) *Ibid.*, p. 137.

(65) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 18.

Assim, sem abandonar jamais o terreno da intuição, Mário é, contudo, compelido a ir além da expressão imediata, em busca de um fundamento comum, objetivo, que torne possível a elaboração/comunicação da obra, e a propor, inclusive, uma ciência da forma ou da arte. Inicialmente é nas teorias da *Gestalt* que ele vai buscar sua inspiração (logo ele vai achá-las insuficientes para explicar a especificidade da arte e da criação artística).

É, portanto, na tentativa de determinar fundamentos que garantam a universalidade da arte que Mário recorre aos ensinamentos da Psicologia da Forma, capazes, segundo ele (ao menos num certo momento), de desfazer o conflito subjetividade \times objetividade, forma \times expressão (ou afetividade), fornecendo uma explicação científica (e mesmo materialista) para a experiência estética. No que chega a ser um pioneiro, visto que, salvo a conferência de Koffka no Bryn Mawr Symposium, na Pensilvânia, em 1939 — *The Problem in the Psychology of Art* —, dentro das teorias gestálticas, nada de mais sistemático, aplicado ao domínio da arte, havia sido elaborado (o primeiro livro de Arnheim sobre este tema, *Art and Visual Perception*, data de 1954 — lembro que a tese de Mário foi escrita em 48 e defendida no início de 49).

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

O que garantiria a universalidade da obra, seu poder de comunicar, seria o fato de que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo. Mais do que isto, de acordo com a *Gestalt*, a “boa forma” é tanto da realidade física, quanto do sistema nervoso e das estruturas perceptivas. Haveria, portanto, no mínimo, um parentesco ou uma homologia perfeita que tornaria inócua a oposição tradicional, sujeito-objeto, e explicaria o caráter não discursivo, intuitivo, da arte.

É preciso ter claro que não se trata nunca, nos textos de Mário, de uma teoria normativa, de um conjunto de preceitos a serem seguidos

pelo artista, mas de uma tentativa de explicação da universalidade das "formas-intuições" instauradas por cada obra particular. Ele dirá, alguns anos mais tarde, tendo então incorporado totalmente a teoria geral das formas simbólicas de Cassirer (já referida na tese), e algumas proposições de Suzanne Langer, recorrendo, no entanto, ainda uma vez à *Gestalt*:

"Desde que os psicólogos da *Gestalt* descobriram as leis da percepção, (...) a noção, por exemplo, de intuição passou a ser abordada por filósofos, semanticistas, estetas e psicólogos de modo mais concreto, e o seu papel naqueles processos a ser melhor compreendido. Cassirer, o genial criador e sistematizador da "filosofia das formas simbólicas" pôde então mostrar como toda *cognição da forma* é intuitiva. E, fundado nessa asserção, S. Langer escreveu: "...toda ordem de relações distintividade, congruência, correspondência de formas, contraste e síntese num total *Gestalt* — só pode ser conhecida por uma iluminação (*insight*) direta, que é intuição."⁶⁶

Do mesmo modo, ao tentar estabelecer as "relações entre a ciência e a arte" — num comunicado ao IV Congresso da AICA, em Dublin, em 1953, Mário declarara que "a noção de identidade do conteúdo das experiências só se baseia hoje, no mundo da ciência, na noção de *forma*, de *Gestalt*". Quanto à arte, sem abandonar o "campo primeiro da intuição", tentaria trazer-nos "novas concepções de objetos ideais, que se manteriam em um plano de analogia com as unidades formais de significação própria como as *Gestalts* no mundo psico-físico e as estruturas físico-matemáticas". Assim, o poder de comover da arte, que não passa pela mediação do entendimento, adviria do fato — citando Langer — de "a racionalidade descer até o plano rudimentar da organização psico-física da percepção".⁶⁷ O *intuicionismo gestáltico* encontraria seu fundamento na lei da "boa forma", presente já na *percepção primitiva*. Estas leis estruturais estão expostas na tese de 49.

Aceita essa explicação, alguns problemas permanecem, inclusive um problema central: o da especificidade da arte. Mário tenta respondê-lo, atribuindo à arte uma dupla função corretiva: ela seria uma espécie de *retificador* da percepção primeira, seletivo, respeitoso da

(66) *Ibid.*, p. 61-62.

(67) *Dimensões da Arte*, p. 204.

espontaneidade desta, porém dando-lhe uma estrutura "idealmente perfeita"; ao mesmo tempo ela não permitiria o desvio do sentido original da percepção formal primitiva, desembaraçando-a de todo associacionismo mecânico e cultural. A experiência primeira já traria em germe a arte, mas suas manifestações primárias, como na criança, ainda seriam bastante rudimentares.⁶⁸ Alguns povos primitivos, entretanto, chegaram a criar formas (hoje identificadas por nós como artísticas), de estruturas complexas, fortes, vivas, demonstrando um sentido formal que a arte ocidental, naturalista, teria perdido. Daí ter sido aquela, para Mário, o grande modelo, em todos os tempos, de uma arte pura e sintética.

Foi, aliás, como aludimos acima, graças à descoberta da arte negra e pré-colombiana que, segundo Mário, se deu a "renascença" das artes nos anos 10. A atração que exerceram estas manifestações artísticas dever-se-ia ao seu "poder emocional expressivo". Ou ainda, como dizia, citando Paul Guillaume e Munro: ao fato de que "essas remotas tradições acentuam mais o desenho do que a reprodução literal, apresentando efeitos de forma, qualidades de linhas e superfícies, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega". Ainda, recorrendo aos dois autores:

"Os artistas ocidentais sentiram naquelas estatuetas e máscaras a presença concreta, real de 'uma *forma de sentimento*, uma *arquitetura de pensamento*, uma expressão sutil das forças mais profundas da vida', extraídas de uma civilização até então desprezada ou desconhecida. Esse poder plástico e espiritual imamente naqueles objetos esculpidos era para eles como a revelação de uma mensagem nova. O sentido formal do desenho havia sido perdido pela escultura ocidental, presa então a um jogo pueril ou gracioso de superfície, mas sem grandeza, sem pureza, sem *síntese*. Ainda estava escravizada demais à louçania de atitudes e panejamento da estatuária grega clássica e helênica, e sobretudo amarrada às exigências de representação naturalística ou literal do assunto (tipos, ações comemorativas etc.)."⁶⁹ (Grifado por nós.)

Como dizíamos, um dos esforços mais profundos e fecundos, portanto, da arte contemporânea, segundo Mário (pelo menos até a

(68) Cf. a tese "Da Natureza Afetiva da Forma".

(69) *Arte, Forma e Personalidade*, p. 128-129. Cf., também, *Dimensões da Arte*, p. 133-134.

arte pop) tem sido o de *sensibilizar a inteligência* de uma "civilização verbal",⁷⁰ dominada pelo modo "lógico-discursivo" do pensamento.⁷¹ Ora, a cultura ocidental, desde a Grécia, logocêntrica, acabara por subordinar a arte a fins práticos, por transformá-la em transmissora de informações, etc. No entanto, objeta Mário, "sua essência simbólica é bem distinta do símbolo verbal discursivo". E justifica:

"Este atinge a verdadeira neutralidade entre o sujeito e a coisa denotada, e isto é impossível na forma simbólica da arte. Nesta não há um objeto prévio, anterior, que se traduza em signo simbólico; o objeto para o artista é um valor emocional antes da realização da obra, mas que se insere nesta e só nesta toma corpo (...). O artista, ao realizar a obra, não faz nenhuma comunicação ao público (...). O que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária. Como não é nunca uma proposição, seja qual for a sua classificação por escola, tendência ou estilo, o que nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir. Outro traço distintivo seu é que jamais aquelas formas tiveram existência prévia à obra (...)."⁷²

A arte, pois, não reproduz significações, ela as instaura. Portanto, as emoções (o conteúdo da obra de arte) não se destacam ou diferenciam de suas formas de expressão.

Mas a *problemática foi aos poucos sendo deslocada*. Para pensar essa função simbólica da arte, para preservar sua especificidade, bem como a originalidade do gesto que a instaura a cada nova obra, Mário é levado a relativizar os ensinamentos da *Gestalt*. Eles se mostram insuficientes para explicar a emergência de significações inéditas, que não preexistem às próprias obras.

* * * * *

Embora sustentando sempre a irredutibilidade e natureza afetiva da Forma, Mário integrará aos poucos outras lições para pensá-la.

Se a noção de "forma" parece evitar as antíteses clássicas, ela é também bastante ambígua. É preciso se dar conta, como previne Merleau-Ponty ao fazer a crítica da *Gestalt*, que as estruturas físicas,

(70) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 20-21.

(71) *Ibid.* e p. 62.

(72) *Ibid.*, p. 14-15.

fisiológicas e mentais possuem uma especificidade e não podemos explicar suas relações por uma soma de coincidências, ou pelo isomorfismo entre os processos biológicos e físicos. Na medida mesma em que a *Gestalt* pretende, mantendo-se numa posição empirista ou objetivista, fundar-se nas estruturas físicas para explicar os comportamentos humanos, a dualidade é restaurada: ela passa a pensar de acordo com o princípio de causalidade e não segundo a "forma"; ao mesmo tempo, opta pelo realismo contra o idealismo, ao invés de superar a oposição. Ora, adverte Merleau-Ponty, "a forma não é um elemento do mundo, mas um limite para o qual tende o conhecimento físico e que ele próprio define", ou seja, "a forma não deve ser definida em termos de realidade, mas em termos de conhecimento, como um conjunto percebido".⁷³ Ao mesmo tempo que a *Gestalt* parece reconhecer isto, utiliza-se das próprias estruturas físicas como modelo para pensar a percepção, acabando por transformá-la em acontecimento natural, fazendo daquelas o fundamento ontológico (a causa) das estruturas perceptivas. Ao adotar a explicação causal, a *Gestalt* esqueceria outro dado importante, como mostra, ainda, Merleau-Ponty: que as reações a um estímulo dependem da significação que ele possa ter para o organismo — o sujeito não é passivo, ao contrário, é do lado deste que é preciso colocar a iniciativa, "as reações perceptivas não podem ser explicadas por modelos físicos a não ser nos casos em que se isola artificialmente do contexto de ação em que naturalmente se inscrevem".⁷⁴

Mário não chega a desenvolver as críticas à *Gestalt*, nem suas referências a Merleau-Ponty são muito constantes, mas, não só ele passa a utilizar sistematicamente conceitos extraídos da fenomenologia, como é por indicação sua que os neoconcretos assumem as teorias de Merleau-Ponty sobre a percepção para se afastarem do concretismo e da própria *Gestalt*. Confirma-se os textos de Ferreira Gullar da época. Ele recorre a Merleau-Ponty para mostrar que os gestaltistas, "embora não o pretendam, reafirmam a oposição homem-natureza". Diz também que "no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e como o que o artista exprime não preexiste à sua expressão, a 'perfeição' da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma

(73) Merleau-Ponty, *La Structure du Comportement*, PUF, Paris, 1963 (1ª ed., 1942), respectivamente p. 153 e 156.

(74) *Ibid.*, p. 163. Cf. sobre os problemas levantados, especialmente caps. III e IV.

apenas como um fenômeno físico — que ela também o é, sem dúvida — a *Gestaltheorie* relega para segundo plano o problema da significação”.⁷⁵ Ora, havíamos citado acima um texto de Mário, contemporâneo à ruptura dos cariocas com os paulistas, onde ele dizia algo muito semelhante (aliás, Gullar, como de resto todos os neoconcretos, não nega o quanto é devedor a Mário com respeito à sua formação teórica). E foi seguramente a preocupação de Mário com a emergência da significação na arte, por meio de “símbolos novos”, de “formas intuições ainda não conhecidas”, com a expressividade e a funcionalidade da forma, etc. — questões que transcendem a descrição dos esquemas perceptivos de organização espacial e os inscrevem numa problemática mais ampla, da dimensão vital da arte —, que acabou por contaminar os artistas cariocas, abstratos, inquietos também eles com o problema da “forma”.

Num artigo de 1950, “Forma e Personalidade” (que Mário pediu que fosse publicado junto com a tese, pois alguns pontos de vista eram nuançados ou corrigidos), afirmando a natureza simbólica da arte contra o formalismo de Roger Fry, insiste no caráter “presente e ativo” do processo de “cristalização da forma na arte” que ele compara com a capacidade de fabulação do pensamento mágico.⁷⁶ Dois anos depois, ao falar da abstração ou ao comparar arte e ciência, Mário volta a insistir no caráter simbólico da arte, que ele então, citando Langer, denomina de “símbolo presentativo”, símbolo não discursivo, que nos fala sempre por meio de uma “apresentação integral e simultânea”.⁷⁷ Já então ele está muito próximo de Cassirer e de suas teorias sobre a função simbolizadora do espírito. Mário acaba se avizinando da atitude transcendental das filosofias críticas. Sem renegar a *Gestalt*, ele parece compartilhar da posição de Cassirer ao considerar que as leis gestálticas concernem apenas o curso das representações mas não tornam inteligíveis “as figuras e as formas originais que produzem em se agenciando, as representações e a unidade de ‘sentido’ que se estabelece entre elas”.⁷⁸ Apesar de Cassirer propor uma gramática da função simbólica, ele está bastante distante do objetivismo e sensualismo (a expressão é dele) dos psicólogos da *Gestalt*, seu fito é explicar aquela atividade do espírito que torna possível a instauração de signi-

(75) “Arte Neo-concreta, uma Contribuição Brasileira”, in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, cat. cit., p. 116.

(76) Cf. in *Arte, Forma e Personalidade*, p. 113 a 118.

(77) *Dimensões da Arte*, p. 204.

(78) E. Cassirer, *La Philosophie des Formes Symboliques*, Éd. de Minuit, Paris, 1972, p. 47.

ficações — os diferentes produtos da cultura (linguagem, conhecimento científico, mito, arte, religião). Todas estas formas se originariam de tentativas várias de transformar o mundo passivo da simples impressão, em que o espírito parece inicialmente fechado em um mundo de pura expressão. Inscrevem-se, portanto, apesar da diversidade, numa única problemática: a da atividade produtora do espírito — o ser não é aqui acessível senão pela ação.⁷⁹ Isto é, ela é na medida mesma em que se expressa. Diz Cassirer:

“Os signos simbólicos que encontramos na linguagem, no mito e na arte, não ‘são’ primeiro para adquirir em seguida, para lá de seu ser, uma significação determinada: todo o seu ser, ao contrário, decorre da significação. Seu conteúdo específico se confunde pura e simplesmente com a função de significar.”⁸⁰

Deste ponto de vista, a oposição subjetividade \times objetividade só se desfaz à medida que “em cada signo que projeta livremente, o espírito apreende o objeto, apreendendo ao mesmo tempo a si próprio e a legalidade de sua atividade imaginária”.⁸¹ Está-se muito próximo da *Crítica do Juízo* ou, ao menos, dentro de uma problemática que se inscreve no desdobramento do kantismo. É, aliás, o próprio Mário quem reconhece isto. Segundo ele, o processo elementar de simbolização, em Cassirer, explica-se combinando “a análise dos dados da experiência em Kant” aos “dados experimentais da *Gestalt* quanto à percepção”.⁸² De fato, para Cassirer, é preciso, de partida, se ater à “forma interna” de cada uma das expressões do espírito, mas, como dizíamos, as regras gestálticas seriam apenas descritivas e não dariam conta do significado e da especificidade de tais manifestações.

No mesmo artigo, Mário tenta aproximar Croce desse universo teórico, servindo-se também dele para definir a expressividade estética. Mário cita o filósofo italiano:

“Em nossas intuições não opomos nós mesmos como seres empíricos à realidade externa, mas simplesmente objetivamos nossas impressões, quaisquer que sejam. (...)”

(79) *Ibid.*, p. 21.

(80) *Ibid.*, p. 50.

(81) *Ibid.*, p. 34.

(82) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 62.

No fato estético, a atividade expressiva não é acrescentada ao fato das impressões, mas essas últimas são formadas e elaboradas por aquela. (...)

O fato estético, por conseguinte é forma, e somente forma. ”⁸³

A preocupação de Mário, nesse texto, é de definir a arte, ao mesmo tempo como atividade intuitiva e simbolizadora. Aqui, novamente, ele aproxima a arte do mito. Em outros artigos, recorrendo ainda a Cassirer, ele vai voltar a esta aproximação. Ambas seriam, de acordo com Cassirer, “uma interpretação da realidade”, “não através de conceitos, mas de intuições; não através do instrumento do pensamento, mas de formas sensoriais”.⁸⁴ Ainda, sobre a função simbolizadora da arte, escreve Cassirer:

“A arte também não pode ser compreendida como uma simples expressão do interior nem como a reprodução de figuras da realidade exterior, porque o momento decisivo e característico reside para ela na maneira pela qual faz dissolver um no outro o ‘subjetivo’ e o ‘objetivo’, o puro sentimento e a pura figura, e dos quais estes encontram então, nesta dissolução mesma, um estado e um conteúdo novos.”⁸⁵

Em artigo de 59, já mais vezes citado por nós, sobre a “proble-mática da sensibilidade”, Mário, assumindo uma posição muito semelhante, escreve, após declarar que a “arte participa da natureza simbólica do pensamento humano”:

“Apenas a sua essência simbólica é bem distinta da do símbolo verbal discursivo. (...) Nesta não há um objeto prévio, anterior, que se traduza em signo simbólico. (...) A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um novo sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como

(83) *Ibid.*

(84) *Ibid.*, p. 54.

(85) Cassirer, *op. cit.*, p. 51.

uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas como uma aparição que pára, como uma estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito cada vez que entramos em contato com ela.”⁸⁶

Do mesmo modo, em crônica para o *Jornal do Brasil*, um ano mais tarde, depois de reproduzir a posição de Cassirer a respeito das formulações simbólicas inerentes ao espírito, afirma, sem se afastar do autor citado:

“Os símbolos em arte são, porém, de natureza e função diferentes dos da fala discursiva, ou dos fins prático-informativos, como os sinais de iluminação e de trânsito. Por isso mesmo não podem ser transmitidos de um contexto para o outro, como conceitos ou palavras que podem indiferentemente integrar um sermão, uma sentença filosófica, uma demonstração lógica, um bate-papo, uma especulação matemática, etc. São, pois, não-discursivos, não-lógicos, não-propositivos. Só funcionam, só agem, não servem senão uma vez, num contexto artístico, isto é, na obra em que se apresentam, onde funcionam como os concretizadores da sua qualidade expressional.”⁸⁷

Neste sentido, cada forma simbólica representaria, segundo a fórmula de Goethe, retomada por Cassirer, uma “síntese do mundo e do espírito”.⁸⁸

Dentro desse contexto teórico, o próprio dilema, figuração ou abstração, deixaria de ter pertinência. Somos mais uma vez levados a pensar em Kandinsky que chegara a afirmar a igualdade entre estes dois pólos, pois, num e noutra caso, o que conta não é a forma abstrata em si, nem o objeto em si, mas a sua “sonoridade” ou “necessidade interior”.⁸⁹ A novidade da arte moderna é que ela deixou de ser representação, quer ela seja figurativa ou não — ela é em si mesma forma/expressão. O grande realismo e a grande abstração acabariam por convergir, como diz Kandinsky. O conceito de realidade ganharia,

(86) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 14-15.

(87) *Ibid.*, p. 54.

(88) Cassirer, *op. cit.*, p. 55.

(89) Kandinsky, *Tutti gli Scritti*, p. 122-123.

assim, outra dimensão, bem diversa dos lugares comuns do "realismo social" e do "naturalismo acadêmico". Conforme afirmou Mário, em *Forma e Personalidade*, ao tentar estabelecer uma ponte entre o formalismo extremado de Fry e o subjetivismo sistemático de Breton:

"A querela do realismo e não-realismo é assim superada, pois ninguém escapa à realidade, muito menos a alma sonora e sensível do artista, nem a realidade tem outro meio de se manifestar senão através da forma."⁹⁰

Fundamental para pensar esta conciliação é tomar a obra como uma unidade, onde o conteúdo não seja, portanto — nem mesmo em se tratando das emoções do artista —, algo que subsiste fora dela; ou a forma, algo que se acrescenta do exterior. Assim, também "é indiferente quebrar-se a cabeça para saber se se trata de uma realidade formal ou de um formalismo real",⁹¹ pois a realidade na obra é a realidade da própria obra — é preciso se estar atento à "verdade estética", como alertava Mário. O que o fez recorrer à teoria das formas simbólicas, completando os dados experimentais da *Gestalt*, de modo a dar conta da natureza específica da arte.

Um parêntese. É necessário dizer que, se Mário não reconhecia a existência de um conflito fundamental entre uma pintura que se utiliza de imagens e outra que se serve de formas geométricas ou abstratas, desde 40 suas simpatias vão muito mais na direção de uma pintura sempre mais distante do universo das aparências, ou seja, na da chamada arte abstrata. Na passagem do verbal ao visual, esta teria um papel importante no sentido de fazer com que os homens adquiram "novos olhos", não mais viciados pelo modelo da linguagem discursiva e atentos aos aspectos denotativos das formas.

* * *

Se as leis cósmicas ou as formas do mundo físico não fornecem recursos suficientes para explicar a arte, também não são as teorias da consciência transcendental que podem dar inteiramente conta das formas artísticas. Mesmo uma concepção de arte como forma simbólica ainda estaria adstrita ao plano gnoseológico. Ora, para Mário a arte é um fenômeno vital, nela está implicada a totalidade do homem e

(90) *In Arte, Forma e Personalidade*, p. 89.

(91) *Ibid.*, p. 88.

da sociedade. É assim que, mesmo sem nunca ter formulado uma teoria acabada da arte, ele vai combinando uma série de sugestões teóricas que lhe permitem abranger esta totalidade — desvendar, ao menos em parte, toda a amplitude da arte. Ao voltar sua atenção para a arte primitiva, ele associa sempre aquelas formas artísticas com o modo de viver daqueles povos. Elas são diversas das de quase toda a arte ocidental, porque também as relações do homem primitivo com o mundo eram diferentes. “No homem primitivo” — diz Mário —, “na criança, as coisas participam da vivência afetivo-motora, ao serem por eles descobertas. Não há conhecimento abstrato, isolado, da coisa.”⁹²

Após os movimentos de vanguarda do início do século, a arte moderna tenderia à recuperação dessa atitude, reprimida pela consciência ocidental. Pelo menos até a ruptura da arte pós-moderna, a arte estaria empenhada em restaurar aquele “processo geral fisionômico” de “participação emocional e dinâmica na formação dos objetos”:

“O primitivo não vê ou verifica, impassivelmente, como um manipulador de laboratório. Do mesmo modo a criança, o esquizofrênico, o artista, nada podem contemplar, de novo, sem emoção; a maioria de nós outros, porém, tudo vemos, sem nos mover.”⁹³

Assim, pouco a pouco, problemas ligados ao inconsciente e seu papel na criação artística ou na experiência estética vão ganhando em importância, ao longo da crítica de Mário. 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 (o que é incompatível com uma psicologia “concreta”). Já no texto publicado dois anos depois, *Forma e Personalidade* — donde extraímos as citações acima —, o debate vai girar justamente em torno da psicanálise, embora ainda uma vez seja para mostrar que o fenômeno artístico escapa à pura interpretação psicanalítica. Mas, agora, 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 simbó-

(92) *Arte, Forma e Personalidade*, p. 95.

(93) *Ibid.*, p. 96-97.

licos e as estruturas formais? Se não é o inconsciente que confere à forma sua eficácia criadora, é inegável a presença na arte de conteúdos ideo-afetivos.

Nesse ensaio o debate se abre por uma discussão em torno das posições de Roger Fry, para quem toda obra de arte pura é isenta de qualquer simbolismo — o que evidentemente vai merecer restrições da parte de Mário Pedrosa. Como para este a arte é um fenômeno expressivo, ela “se organiza pela simbiose do elemento psíquico e do elemento formal”. Descartando o formalismo extremado de Fry, Mário pretende, entretanto, mais do que tudo, mostrar que entre formalismo e subjetivismo não haveria obrigatoriamente querela. 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 procurou mostrar que não via distinção entre as qualidades sensíveis e as qualidades formais, e que o automatismo gráfico, ao mesmo tempo que respondia às tensões individuais profundas era capaz de satisfazer plenamente a vista ou o ouvido por sua unidade rítmica.⁹⁴ Mário tenta, igualmente, conciliar os impulsos inconscientes ou de afirmação com o impulso de ordenação formal. Como vimos insistindo, esta é uma de suas grandes preocupações, talvez a central. Nessa ocasião, entretanto, ele está ainda muito preso às lições da *Gestalt*, que aliás continuarão sempre sendo o núcleo central de seu campo teórico, impossibilitando a solução de certos impasses, ou mesmo criando-os. Então, mesmo abrindo uma brecha para o inconsciente, ele considera que qualquer expressão, por mais rudimentar, já possuiria uma estrutura. Sendo assim espontâneo o caráter fatal dessa ordenação e, portanto, uma exigência do próprio inconsciente, este acaba sendo pensado, em contrapartida, 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, tudo o que escapasse a esta estruturação seria da esfera da psicopatologia, fugiria do domínio estético para o clínico.

Três anos mais tarde, comentando o livro de Suzanne Langer (*Form and Feeling*) e reportando-se a Ehrenzweig (*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*), Mário parece afrouxar um pouco as posições, ao dizer que:

(94) *Ibid.*, p. 89.

“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.”⁹⁵

E, embora reafirmando que toda forma criada organiza-se a partir das formas primárias, chama a atenção — contrariando a crença dos psicólogos da Forma na prevalência da organização estável e compacta da boa *Gestalt* na arte — para o fato de que ela

“também pode vir para corrigi-la, alterá-la, descolocá-la, substituí-la. Eis porque a forma artística não pode se constituir sem contradições, sem atritos e sem *conflitos* com a forma perceptiva primária. Daí vem sua maior dose de *significado emocional*. Ele se sobrepõe como enxerto 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.” (Grifado por nós.)

E ele conclui, levando-nos a deduzir que as estruturas gestálticas são antes de tudo padrões perceptivos culturais rígidos:

“O comum dos homens é mais sujeito que os artistas às percepções das formas privilegiadas na concepção gestaltiana, formas fortes, prenhes, naturalmente de predominância figurativa. Mas os padrões menos organizados, de maior oscilação de partes, ou de ambivalência marcada na relação figura-fundo não são por isso mais facilmente descartáveis que as outras na visão do artista. Pode verificar-se até o contrário, que a sua ambigüidade mesma seja um elemento de atração a mais.”⁹⁶

Neste mesmo texto, Mário afirma a “ambivalência significante” da forma artística moderna, opondo-se à razão discursiva, à medida que referências, que por esta “só poderiam ser aceitas como alternativas lógicas, podem coexistir na cadeia não-verbal (daquela), como significados emocionais diversos ou mesmo contraditórios”.⁹⁷

(95) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 67.

(96) *Ibid.*, p. 66-67.

(97) *Ibid.*, p. 70.

Entretanto, Mário chega apenas ao ponto de abrir mão dos esquemas gestálticos sem nunca abandoná-los de todo. Após todas as considerações referidas acima, ele recorre a uma lógica da visão para dizer que “a rica ambivalência dos símbolos presentativos” (S. Langer) acabaria por se cristalizar em formas articuladas;⁹⁸ um “impulso insoportável” para a estruturação (Warendock) sujeitaria todo o material fragmentário, os elementos amorfos ou as alucinações a uma organização da qual, apesar da complexidade e das alternâncias, podem dar conta os esquemas gestálticos.⁹⁹

A experiência ou o sentimento estético volta a coincidir com a percepção dentro da qual as sensações se disciplinam e se fundem. É o que fará Mário, como já assinalamos, sempre reticente às tendências “informais” na arte. Aliás, ele se rebela contra a própria designação. Lê-se num artigo de 59, sobre “Do ‘informal’ e seus equívocos”, depois de adjetivá-lo de “alvar”...

“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 vêem e que se estudam nas experiências perceptivas da *Gestalt*, pois *mancha* é o que de mais elementar e primeiro se destaca do fundo. O que se pode dizer, com precisão, é que a pintura tachista atual é uma pintura de predominância do fundo sobre a figura.”¹⁰⁰

Para Mário Pedrosa, os tachistas teriam parado na primeira etapa da criação artística — a da projeção —, enquanto o processo criativo deveria consistir na passagem deste primeiro estágio (complexo) para um segundo, de “simplificação e cristalização da expressão”.¹⁰¹ Tratar-se-ia de propor, em oposição a esta pintura, uma de predominância figural? Acredito que não. Mas a posição de Mário não se esclarece inteiramente.¹⁰²

(98) *Ibid.*

(99) *Ibid.*, p. 67.

(100) *Ibid.*, p. 34.

(101) *Ibid.*, p. 36-37.

(102) Mário não chega a proceder a uma crítica radical da Gestalt, como Ehrenzweig. Embora citando-o, não desenvolve seus argumentos. Não que para Ehrenzweig, 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

Ainda, naquele artigo de 54, citado há pouco, Mário, utilizando-se de uma terminologia que, embora extraída de Suzanne Langer, está muito próxima à de sua tese de 5 anos antes, fala numa “eflorescência emocional” dos elementos visuais, e propõe uma “gramática da visão” que, de acordo com Langer (ele a cita), “descreve formas plásticas para a expressão de ritmos básicos”. Mas ele combina isto com uma outra influência importante — como já referimos longamente —, a da filosofia das formas simbólicas (Cassirer, a própria S. Langer), o que o obriga a colocar o problema do caráter inédito daqueles elementos visuais, portanto, o fato de que a arte se constitui de uma “seqüência de surpresas emotivo-cognitivas”. As regras de estruturação da forma devem, pois, sujeitar-se a uma *intuição produtora*. Aqui, as teorias gestálticas já se mostram inteiramente insuficientes: ao lado da filosofia crítica vão se alinhar psicólogos que recorrem à psicanálise, como Ehrenzweig (que lhe permite pelo menos uma certa distância crítica da *Gestalt*) e o próprio Freud (com a teoria da condensação).

Para ficar neste mesmo artigo, a que várias vezes recorreremos porque nos parece ser quase uma suma das posições de Mário: embora suas referências teóricas (especialmente a *Gestalt*, a Filosofia das Formas simbólicas e a própria Fenomenologia) o vinculem, por um lado e pelo outro, a concepções da arte dependentes de teorias do conhecimento, que limitam sua abordagem como fenômeno vital; ele propõe uma revitalização da intuição pela arte, que poderia abrir caminho para algo inteiramente novo no mundo ocidental — o da identificação da arte com a vida. Diz ele:

“A intuição é uma mediação na Ciência como na Matemática; na Arte, porém, é uma essência, uma objetivação em si mesma, uma entidade para si. A arte é pois esse modo de conhecimento fundado numa seqüência de intuições independentes cristalizadas em formas.

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 Super-Ego”. Assim também a pregnância da forma ou a “boa forma”, enfim, o prazer estético ligado ao belo (ao simples e harmonioso) é resultado da ação organizadora e repressora dos processos secundários sobre o conteúdo simbólico próprio aos impulsos primários; é fruto, antes, da cultura, do que o inverso — os “sentimentos estéticos” servem ao Super-Ego contra a pressão exercida pela percepção inconsciente (mais livre e indiferenciada entre os primitivos). (Cf. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* e *The Hidden Order of Art*.)

A arte moderna deu a esse pensamento intuitivo um vigor que ele perdera, ao correr dos séculos de desenvolvimento científico ocidental. O pensamento discursivo, acompanhando aquele prodigioso desenvolvimento matou na árvore da consciência humana o ramo colateral mítico-artístico não-verbal do simbolismo cognitivo.”¹⁰³

E conclui, destacando o caráter *prospectivo* desta arte:

“A arte moderna, nas suas formas mais audazes, nas suas manifestações aparentemente menos sensíveis e *humanas*, está formulando certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta de que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances.”¹⁰⁴

* * *

É assim que, apesar das ressalvas a respeito de certas tendências da arte concreta, Mário dizia que, “seja como for, paulistas e cariocas do campo concretista representam, em vários graus, boa parte das esperanças brasileiras no futuro de suas artes visuais”.¹⁰⁵ Eles teriam representado, de certa forma, uma resistência às modas internacionais, então predominantemente “tachistas”.¹⁰⁶ E, incômodos ou estereis, teriam sido, no mais das vezes, estimulantes.¹⁰⁷ Contra, pois, a resistência ferrenha da crítica, Mário, sabendo sempre combinar o empenho e a imparcialidade, tomará a defesa do concretismo. Saliendo “a importância da preocupação com o que se pode chamar de estilo ou o dinamismo próprio da forma artística, em face de sua época, de seus tabus, de seus materiais e solicitações”, escreve ele:

“Nesse sentido é superficial a acusação que se faz à arte ‘abstrata’ ou ‘concreta’ de hoje de ser decorativa. Não é que a acusação seja, a nosso ver, particularmente depreciativa, mas realmente não vai ao fundo das coisas. 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

(103) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 68-69.

(104) *Ibid.*, p. 69.

(105) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, p. 138.

(106) Cf. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 291.

(107) Cf. s/W. Cordeiro, *ibid.*, p. 288.

função do mundo anatural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste exatamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundí-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte. (...) Os próprios concretistas, geométricos ou construtivistas, procuram trazer ao mundo, ou melhor, reatualizar no plano da mentalidade hodierna um modo de conhecimento abandonado pela civilização ocidental; eles querem rejuvenescê-lo, por meio de símbolos novos, de formas-intuições ainda não conhecidos, de origem imaginária ou *extraperceptiva*.”¹⁰⁸ (Grifado por nós.)

Dentro deste projeto, os neoconcretos, no entanto, teriam chegado mais próximo da síntese:

“Repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total.”¹⁰⁹

Mário recorre à teoria dos conjuntos para explicar as possibilidades múltiplas dos “bichos” de Lygia Clark, mas adverte que não se trata de um jogo, onde a participação do artista seria diminuta, ao contrário, eles vivem precisamente “porque conjugam uma *força expressiva* por vezes orgânica com um *dinamismo espacial matemático*”.¹¹⁰ (Os grifos são nossos.)

A *revitalização* (no duplo sentido) da intuição seria a grande missão educativa da arte moderna. Entretanto, dirá Mário alguns anos mais tarde: “como se era ingênuo” (...) Hoje, “a informação é senhora do mundo (...), as técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação (...) num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles”.¹¹¹ O caminho do “verbal” ao “visual” parece ter tido conseqüências inversas às que previra Mário.

(108) *Ibid.*, p. 20.

(109) *Ibid.*, p. 290.

(110) *Projeto Construtivo...*, p. 251.

(111) *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 151. Cf. também todo o artigo “Da Passagem do Verbal ao Visual”, p. 147 e s.

Estariamos, hoje em dia, numa outra fase, a da arte pós-moderna, quando ela 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 exaustiva. "Por quanto tempo a percepção estética poderá ainda fundar-se nos afinal arcaicos ensinamentos das experiências primeiras?"¹¹²

Embora afirmando que a abordagem fenomenológica (fisionômica) permanece válida, Mário reconhecia 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 preente'. 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."¹¹³

No entanto, se parece ser esse o futuro de toda arte que se quer inovadora, ela atinge aí o limite perigoso onde pode facilmente alhear-se de si mesma. Do mesmo modo que o homem moderno. Este, à medida que "se vai transformando numa caixa de condutos de comunicações cada vez mais complicados", acaba por ser "cada vez mais outra coisa que ele próprio" e, na medida dessa progressiva objetivação,

(112) *Ibid.*, p. 134. Cf., também, p. 121-139.

(113) *Ibid.*, p. 136.

“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 nos mesmos, ainda e sempre?”¹¹⁴

E parece ter sido a esta alternativa pessimista que foi aderindo Mário Pedrosa, diante dos desdobramentos posteriores da arte pós ou ultramoderna. Nos últimos tempos, ele confessava não mais acreditar que ela pudesse exercer sua ação transformadora e sobrepor-se à “vulgaridade do comércio e da propaganda”¹¹⁵ — diante da “crise mundial”, também ela chegar a um “beco sem saída”.¹¹⁶

O Brasil, até os anos 60, parecia estar a salvo. Em oposição ao conformismo que Mário via em quase toda arte pós-moderna — especialmente no *pop*, inteiramente circunscrito à redundância da comunicação de massa¹¹⁷ —, os artistas brasileiros teriam sabido preservar o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas, apontando, numa visão prospectiva, para uma “arte total”, reconciliada com a vida, onde fosse possível a “participação emocional dinâmica de todos”.¹¹⁸ Através da “participação do coletivo”, a vanguarda dos anos 60 — dos “bichos” de Lygia, à arte “ambiental” de Oiticica — teria procurado, “numa ambiência de saturação virtual sensória”,¹¹⁹ sensibilizar o público, embotado pela ditadura e pelo dirigismo das “multinacionais da comunicação”.¹²⁰ Logo estas manifestações também foram caladas. Ao voltar do segundo exílio, em 77, Mário descobriu que a arte aqui chegara aos mesmos impasses — como declarou numa das últimas entrevistas: “aqui se faz exatamente o mesmo que em outro lugar”.¹²¹

(114) *Ibid.*, p. 137-139.

(115) Cf. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 161-162.

(116) Posição reiterada nos últimos depoimentos de Mário, referida explicitamente, de maneira demorada, pela primeira vez no *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, publicado em *Versus* nº 4, 1976.

(117) Cf. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 162.

(118) *Ibid.*

(119) Cf. “Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica”, in *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, p. 208.

(120) Expressão utilizada no *Discurso*...

(121) Entrevista reproduzida parcialmente por Wilson Coutinho em “Uma Ética do Homem em Crise”, *JB*, 6/11/81.

Foi então que resolveu decretar a falência do crítico, a ação política passando ao primeiro plano. Ao fim, Mário preferia que o considerassem um pensador político, ou um pensador preocupado acima de tudo com a política.¹²² Ele continuava ligado à arte, mas quase exclusivamente àquela dos "alienados" de Engenho de Dentro — à "arte virgem", como a denominara num artigo de 1950.¹²³

Teria Mário, nos últimos tempos, perdido o sentido do novo? Ou teria sido ainda em nome deste que se rebelara contra o que estava acontecendo no campo das artes? A melhor resposta talvez esteja nas questões que formulou, à guisa de conclusão, no final dos "Retosques de auto-retrato" (de Herbert Read):

"A arte em si mesma acabou, assim, por tornar-se uma extrapolação, uma incógnita, uma interrupção. Sobreviverá? Subsistirá? Como? Da civilização burguesa em naufrágio uma outra deve emergir para que a história continue; é sob esta perspectiva que se poderá então decidir do futuro destino da arte."¹²⁴

São Paulo, 21 de abril de 1982

(122) Depoimento transcrito pela *Folha de S. Paulo*, 13/3/80.

(123) Publicado em *Dimensões da Arte*, MEC, 1964, p. 105-116.

(124) *In Arte, Agora, Agora*, de Herbert Read, Posfácio, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p.168.