



MÁRIO PEDROSA E A CRÍTICA DE ARTE INTERNACIONAL

Marcelo Mari
arte1960@yahoo.com
FAV-UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Os escritos de Mário Pedrosa realçaram a importância revolucionária da dimensão estética na arte de tendência construtiva. Se o reatamento entre arte e produção em massa parecia cumprir anseios democráticos e socializadores no mundo moderno, a dimensão estética era capaz de oferecer aos homens a amplitude da transformação social que se processava. Foi nesse âmbito que se deu o confronto entre Pedrosa e a crítica de arte internacional.

Palavras-chave: Mário Pedrosa, projeto construtivo, política das artes.

Abstract

Mário Pedrosa's writings enhanced the revolutionary importance of the aesthetic dimension in the constructive tendency. If the connection between art and mass production seemed to accomplish the democratic and socialist objectives in the modern world, the aesthetic dimension was capable to offer to the men the width of the social transformation that it was processed. That's when the confrontation took place between Pedrosa and international art criticism.

Key-words: Mário Pedrosa, constructive project, politics of the arts.

Mário Pedrosa e a crítica de arte internacional

O desenvolvimento da tendência construtiva na arte brasileira fez-se por conta da reafirmação da vontade profunda de organização e planejamento - de que fala Mário Pedrosa em vários de seus artigos - contra as tendências subjetivistas de "caráter retrógrado", pois figurativas e particularizadoras, que teriam surgido de "reações igualmente extremistas" (AMARAL, 1977, p. 80), entre o realismo mágico, o dadaísmo e o surrealismo. A propriedade eminente da arte moderna como "vontade de ordem"¹, surge em substituição ao mundo objetivo, expresso na relação obra-natureza, por uma nova relação pautada pela estrutura mental da imagem enquanto característica básica da tendência construtiva.

A arte brasileira pretendia afirmar sua qualidade utópica, portanto otimista, em busca de uma transformação social e da construção de um país novo. Essa foi a meta de afirmação cultural e de pleno ingresso do País na modernidade,

1 Expressão de Ferreira Gullar.



mal compreendida por vezes pela crítica internacional da época (por exemplo: Fritz Nemit, Matianne Pich), que considerava o abstracionismo geométrico coisa do passado e esperava que a arte de um país tropical fosse a mostra do que tínhamos de melhor, nossa exuberância natural, nossas “araras e paisagens exóticas” e dizia Pedrosa:

“Nenhum, porém, jamais se deteve para indagar da causa desse paradoxo da arte moderna no Brasil. Eis que o Sr. Lampe o fez, e com que penetração: ‘Mais impressionantes, mesmo para espectadores, que, como o autor destes comentários, se afastam das construções geométricas, cujos autores dominam esta exposição’. (...) ‘E o visitante, diante deste fato, vê-se impelido a formular consigo mesmo a seguinte pergunta: como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive um meio subtropical, no qual a natureza ameaça (...)’”. (PEDROSA, 1998, p. 318)

Mário Pedrosa viu na crítica bem conduzida de Jorge Lampe, sobre a exposição dos artistas brasileiros em Viena, 1959², um discernimento do contexto da arte em nosso país que faltava à maioria da crítica internacional. Na exposição ficava evidente o caráter coeso dos artistas e sua filiação à arte geométrica, que se firmou no Brasil por toda a década de cinqüenta. A persistência da tendência construtiva em nossa arte causava desconforto à crítica internacional, exceto ao crítico Jorge Lampe que soube ver na tendência construtiva das linhas ortogonais de Mondrian que não se encontram na natureza, uma “vontade profunda” da arte brasileira e não apenas o resultado de um “calculado formalismo”³, razão pela qual não se poderia evitar a referência e o paralelismo com a tarefa assumida pela arquitetura moderna brasileira. Esse empreendimento dos artistas brasileiros fazia parte da tentativa de construção de um país novo.

A vontade profunda de construção significou antes de tudo uma afirmação cultural, produto de um momento singular do País ou, no dizer de Mário Pedrosa, resultado de sua própria dialética cultural:

“Essa mudança (da arte brasileira) se traduzia numa necessidade imperiosa de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente”. (PEDROSA, 1959)

2 Constavam nessa exposição artistas como Lygia Clark, Ivan Serpa, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Décio Vieira, todos representantes da variada tendência abstrato-concreta no Brasil.

3 Comentários de Georg Lamp citados por Mário Pedrosa em seu artigo sobre o concretismo brasileiro, intitulado “Paradoxo da arte moderna brasileira” e publicado pelo Jornal do Brasil em 30 de dezembro de 1959.



Pedrosa confiou nos aspectos emancipatórios da arte que se aproximava da produção em massa. Arte e sociedade do trabalho se identificavam. Partimos da consideração de que não se tratava de uma realidade própria dos trópicos, da necessidade de desenvolvimento social e econômico do Brasil, mas de uma intervenção crítica sobre a síntese entre dimensão estética e trabalho em escala internacional.

A partir de meados da década de 1940 e durante a década de 1950, os escritos de Pedrosa realçaram a importância revolucionária da dimensão estética. Se o reatamento entre arte e produção em massa parecia cumprir anseios democráticos e socializadores no mundo moderno, a dimensão estética era capaz de oferecer aos homens o significado e a devida amplitude da transformação social que se processava. Desde o construtivismo russo até as manifestações mais renovadas da tendência construtiva – entre elas, o concretismo paulista e carioca com suas devidas diferenças – visavam objetivar o trabalho artístico, inserindo-o na atividade coletiva e emancipadora da sociedade baseada na racionalidade e no planejamento da produção e desmistificando a noção de genialidade criativa, para inserir o artista na esfera da produção social. Essa foi a grande contribuição da arte de tendência construtiva, que aproximava o artista do trabalhador.

Ronaldo Brito estudioso da tendência construtiva na arte brasileira diz: “Não há dúvida que ao Concretismo cabe o mérito (a ele e não às tendências ditas marxistas) de compreender a necessidade de atacar o centro do reduto idealista em matéria de arte: o chamado processo criador” (BRITO, 1985, p. 60). Em 1967, o comentário de Pedrosa enfatizava a dimensão crítica da arte concreta no que se refere à aproximação dela do campo da produção:

“Como sabemos, a arte moderna se apresentou em sua complexidade quando o quadro de cavalete aparece aos artistas como uma totalidade autônoma, e não como até então na velha arte representativa uma superfície destinada a criar a ilusão de uma realidade exterior tridimensional. (...) a justa e fecunda convenção de então, em sua autonomia e na sua concreticidade real” (PEDROSA, 1986, p. 148).

Tanto na realização da nova arte como na da arquitetura moderna, e portanto na integração necessária delas, encontrava-se a realização do projeto construtivo brasileiro. Otilia Arantes comenta:

“Mário Pedrosa completaria (...) que foi justamente o (a propensão de arquitetos brasileiros para o dogmatismo de uma disciplina auto- imposta) que lhes permitiu levar a bom termo o seu “papel de militantes”. (...) Aliás, após ressaltar a disciplina própria de discípulos e doutrinários, (Pedrosa) explica que um tal dogmatismo (de Lúcio



Costa e de Oscar Niemeyer) repousava, contudo, num sentimento verdadeiramente moderno: ‘a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa’”. (ARANTES, 2004, p. 112-113)

Todo o esforço devotado pelos artistas construtivos na produção moderna visava ampliar consciência dos homens a partir da reorganização de seus sentidos, motivando novas formas de agir e de compreender a arte moderna. Essa foi a empreitada assumida pelos principais críticos de arte no período do Pós-Guerra, entre eles: Clement Greenberg e Mário Pedrosa. O crítico norte-americano representava na época a retomada da arte de vanguarda internacional baseada não mais em Paris e sim em Nova York. Embora, Pedrosa tenha vivido nos Estados Unidos, sua predileção pela arte geométrica marcaria diferença com relação ao crítico norte-americano. Deve-se salientar que a opção que Greenberg fez pelo expressionismo abstrato nos Estados Unidos e a opção de Pedrosa pela arte construtiva no Brasil foram ditadas por circunstâncias históricas e sociais muito diferentes. E ambas tem conotações próprias no plano local e conseqüências diferentes no plano internacional.

Pedrosa distinguia duas tendências na arte moderna, a saber, a expressionista e a construtiva. Enquanto a primeira evidenciava a revolta do sujeito frente à realidade que lhe escapava, a segunda tinha espírito de coletividade e participava da construção da nova sociedade. A tendência geral da arte abstrata nos Estados Unidos era expressionista. Justamente ali, onde a técnica chegara a resultados sem par e nunca antes vistos, os artistas optaram por expressar a crise do sujeito e não uma solução coletiva. Diante do niilismo de alguns artistas norte-americanos, Pedrosa apontava a via construtiva. No caso de Jackson Pollock e de Willem de Kooning, a mensagem niilista de suas obras expressionistas abstratas parecia indicar o assentimento desses artistas com a ordem política do país.

Embora a arte abstrata norte-americana – denominação que servia para unir correntes até mesmo opostas – não fosse a que mais se identificava com as motivações sociais de que falava Pedrosa, se comparada com movimentos e artistas europeus como Theo van Doesburg ou Max Bill, havia nela mais autenticidade e ímpeto inovador que no realismo. Esse era conservador em arte e representado principalmente pelo realismo socialista. Pedrosa comenta:

“(O potencial da arte abstrata norte-americana) está na variedade e sobretudo na extrema liberdade de pesquisa de seus artistas, que trabalham não só desamparados dos poderes públicos, como sob hostilidade destes. Mas por isso mesmo ela é uma arte de subversão, de inconformismo, de fé, de participação ativa na vida americana de que é uma expressão autêntica e, sob certos aspectos, a mais promissora. Se os Estados Unidos fossem um país em que o Estado



já fosse senhor de tudo e de todos, a 'doutrina oficial' de sua arte seria a que hoje prevalece na Rússia. (...) A verdade nua e crua é que a corrente conservadora em arte é hoje representada pelo chamado 'realismo socialista'. Ela é resultante da contra-revolução ideológica que se veio processando na Rússia desde o isolamento nacional da revolução, quando as forças progressistas européias foram sendo sucessivamente esmagadas até o triunfo wagneriano de Hitler". (PEDROSA, 2000, P. 181)

ISSN 2316-6479

Se, por um lado, a posição do crítico norte-americano esteve comprometida com a preservação da dimensão estética, por outro, o significado conservador representado pela tendência da arte abstrata nos Estados Unidos se revelou no uso da cultura avançada da época como propaganda do ocidente capitalista como portador e defensor dos valores mais refinados da cultura contra a ação depredatória da URSS. Além disso, ao defender o expressionismo abstrato, Greenberg reafirmava os valores tradicionais da cultura norte-americana centrada no indivíduo. Enquanto isso, a tendência construtiva defendida por Pedrosa apostava no pólo oposto da relação indivíduo e sociedade em que a arte forneceria a possibilidade de surgimento de uma dimensão estética e social coesas.

A compreensão dessa diferença de contextos entre a arte construtiva brasileira e o expressionismo abstrato se clarifica pelo escrutínio dos textos de crítica de Pedrosa e de outros críticos importantes nos anos cinqüenta. Em artigo para a *Tribuna da Imprensa*, publicado no dia 03-11-1951, Pedrosa apresentava as tendências atuais da arte moderna e respondia às acusações de Fernando Pedreira de que ela era um formalismo vazio. Tratava-se do auge do debate entre abstracionistas versus realistas no Brasil e Pedreira publicara, na revista *Fundamentos*, uma crítica sobre a "visão trotskista" (sic) das artes de Pedrosa. De fato, a disputa entre visões de esquerda foi significativa das escolhas artísticas, que aqui se fizeram durante os anos de 1950.

A aposta de Pedrosa na tendência construtiva remontava indubitavelmente aos experimentos da vanguarda russa. Pedrosa explicava que longe de ser um divertimento para as classes abastadas ou um campo de pesquisas somente para iniciados, a nova arte tinha ligações com o mundo do trabalho e, por conseguinte, com a base sólida da sociedade moderna. À semelhança das experiências construtivistas russas, o ressurgimento do abstracionismo, e principalmente da arte concreta, era expressão da era "neotécnica" que se inaugurava:

"Qualquer opinião que se faça sobre as pesquisas da arte moderna, nas suas expressões mais ousadas – e nos referimos especialmente aos adeptos do "abstracionismo" ou da arte dita concreta –, uma coisa precisa ser assinalada: esses artistas não propõem, antes de tudo, uma visão do mundo que quer ser atualíssima. E que (...) se anteciparia aos nossos hábitos sentimentais e mentais de hoje, numa projeção do



futuro. (...) Com efeito, os pesquisadores da pura plástica, da visão dinâmica são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à 'torre de marfim', à velha ilusão da 'arte pela arte'. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente. (Sua arte pretende ser) a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu". (PEDROSA, 2000, p. 179)

ISSN 2316-6479

Pedrosa reafirmava a ligação estreita entre a revolução comunista nos tempos de Lênin e de Trotski e a arte moderna, em especial o construtivismo. A vanguarda russa tinha estabelecido como meta criar uma arte que fizesse parte dos esforços de construção do homem do futuro e de relações sociais baseadas na coletividade e no sentimento comum e fraterno. Seu mote principal era a aproximação entre o trabalho artístico e o conjunto da produção social.

Baseados na idéia de organização e planejamento da sociedade, Rodchenko, Kandinsky e Malevitch não pouparam esforços para que, por meio da revolução interna da arte, eles contemplassem os ideais comuns da revolução russa. Fizeram profissão de fé de sua arte e do comunismo, pois ambos pareciam caminhar juntos para a síntese final e definitiva em que o trabalho seria atividade livre e a arte, parte constitutiva de todas as atividades humanas. Esse foi o objetivo dos esforços sobre-humanos dos que trabalharam pela e na fase inicial da revolução soviética.

Pedrosa relata:

"Sob estímulo de um Lunatcharsky e de um Bogdanov, Leningrado e Moscou foram teatro, nos primeiros anos da revolução, das maiores experiências artísticas em todos os domínios, desde o teatro e o cinema à música, à pintura e escultura. O construtivismo moderno nasceu ali com Malevitch, enquanto Kandinsky, diretor das artes em Moscou, tentava globalizar, sob uma orientação realmente revolucionária, não só social como técnica e esteticamente, todas as atividades artísticas". (PEDROSA, 2000, p. 182)

No caso da URSS, Pedrosa mostrava que a arte não conseguira por si só transformar o homem e suas experiências revolucionárias foram interrompidas. O surgimento do movimento contra-revolucionário na política foi seguido da repressão nas artes:

"A partida de Malevitch, a partida de Kandinsky que mais ou menos coincidiu com o suicídio de Maiakovski, não se deram por acaso. Era uma reação que, principiando no domínio aparentemente desinteressado da arte, ia terminar na glorificação de Ivã, o terrível, e de Pedro, o Grande, o endeusamento de Stálin, o nacionalismo e patriotismo estilístico na arquitetura como a suprema sabedoria e a volta pura e simples, nas artes plásticas, ao assunto, à imitação da realidade imediata. Quer dizer, entronizava-se no país de Lênin uma estética francamente reacionária, criada outrora pela burguesia, nos



seus dias de arrivismo social, cultural e político. Sob o pretexto de luta pela edificação do socialismo, o chamado realismo socialista é apenas a glorificação da burocracia dirigente do Estado soviético. (...) A máquina (Pedrosa refere-se à câmera fotográfica) não idealiza, mas a arte, mesmo a mais realista, é o maior instrumento de idealização da realidade. Os artistas russos obrigados a 'documentar' a atualidade soviética não fazem outra coisa senão idealizá-la, e o que é pior: não ao sabor da própria fantasia, mas ao gosto dos altos dignatários do poder. Na Rússia de hoje todos são idealizados, o Chefe supremo nas alturas e os operários e o mujique fantasiado de macacão proletário, lá embaixo". (PEDROSA, 2000, p. 182-184)

Pedrosa acreditava que a tendência construtiva da arte moderna, isto é, o reatamento proposto pela arte abstrata e concreta com as experiências plásticas interrompidas do construtivismo russo, visava à consumação dos anseios sociais depositados, e ainda não concluídos, no advento da revolução russa. A tendência construtiva realizava, imediatamente na arte, o que era imprescindível que se processasse no campo político. Não se tratava mais de recuperar a função documentária da arte, já que a fotografia e o cinema cumpriam-na melhor, e sim de aproximar a criação artística da tecnologia moderna, que criou novos materiais e novos objetos, libertou as cores do suporte objetivo, insinuou novas formas e abriu novas perspectivas à imaginação e à visão humanas.

Assim como essa arte se ligava à produção social, compreendida como o meio necessário para a satisfação das necessidades e a realização plena dos homens, ela se distanciava das funções externas aos seus objetivos mais generosos. Na análise sobre os móveis de Alexander Calder, Pedrosa mostrava como o artista desvencilhou-se das coerções práticas e externas para se concentrar apenas na obra:

"Com esses materiais industriais não ficou Calder, entretanto, escravo do funcional; ao tratá-los, o impulso da própria fantasia lhes desviou o curso, lhes torceu as formas e com estas o destino utilitário e convencional. Ele sabe, para realce da dramaticidade plástica, como violentar a própria funcionalidade do material. Fez assim da mecânica um sistema a serviço de nada, trabalhando ao deus-dará, para o sonho e a especulação – para não mover coisa alguma, para não ganhar dinheiro". (PEDROSA, 2000, p. 77-78)

É justamente a partir da obra de Calder que Pedrosa vê a possibilidade de se apresentar uma alternativa tanto aos realismos como às demais tendências sociais que exigiam da arte uma resposta ao utilitarismo reinante no mundo do Pós-Guerra. As tendências construtivas seriam alternativas de síntese entre o estético e o social em um sentido mais profundo. Elas não se apresentavam como imagem específica do Brasil, mas tinham uma dimensão formal ligada aos principais movimentos internacionais dessa tendência e refletiam um processo



de formação específica das artes que atuava com efetividade na realidade brasileira.

Bibliografia

ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

GULLAR, F. “A Mário Pedrosa com carinho”. *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 16-04-2000.

PEDROSA, M. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995. (Textos escolhidos).

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. “Paradoxo da arte moderna brasileira”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30-12-1959, sem página.

Minicurrículo

Marcelo Mari é Professor da FAV-UFG; pesquisa arte brasileira moderna e ensina Teoria e História da Arte. Doutorou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com tese sobre Mário Pedrosa (2006) e é Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1997).