

## MÁRIO PEDROSA E O NEOCONCRETISMO\*

### A centralidade de um projeto crítico

FLÁVIO MOURA

#### RESUMO:

Este artigo discorre sobre o trabalho do crítico Mário Pedrosa e sua relação com a formação do neoconcretismo no Brasil. Trata ainda de sua produção sobre o artista norte-americano Alexander Calder, da *Gestalt*, e do contexto em que esses textos foram publicados.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Mário Pedrosa, neoconcretismo, construtivismo, arte, Brasil.*

#### ABSTRACT:

This paper is about the work of the critic Mário Pedrosa, and his relation with the formation of Brazilian neoconcretism. It is also about his work about the North American artist Alexander Calder, the *Gestalt*, and the context in which these texts were published.

**KEYWORDS:** *Mário Pedrosa, neoconcretism, constructivism, art, Brazil.*

[\*] Agradeço a Marcos Nobre pelas valiosas sugestões.

[1] Parece ser com essa ordem de questões em mente que o crítico Ronaldo Brito escreve, em texto de 1975: “Não é exagero dizer que Mário Pedrosa fez mais do que influenciar os agentes da arte brasileira — ele impregnou o circuito com suas ideias e suas posições diante do trabalho de arte”. Brito, Ronaldo. “As lições avançadas do mestre Pedrosa.” In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 48.

Não faz sentido falar em “influência” de Mário Pedrosa sobre o neoconcretismo. A capilaridade de suas ideias é tão expressiva que faz mais sentido pensar a origem do grupo como um desdobramento de seu projeto crítico<sup>1</sup>. Pedrosa atua não apenas como intérprete por excelência dos trabalhos dos artistas. Ele é o formulador dos princípios teóricos que norteiam boa parte das formas assumidas pelo construtivismo no Brasil. É o articulador dos grupos, que incentiva com entusiasmo em saraus em sua casa. É o suporte institucional, pronto a ocupar postos de direção em museus ou acionar sua impressionante rede de relações para viabilizar exposições e incluir os artistas no circuito oficial. É o divulgador na grande imprensa por meio de colunas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*. É o embaixador do grupo fora do país, não apenas nas conferências que profere na Europa e nos Estados Unidos sobre arte brasileira,

como nos congressos internacionais que organiza. Compreender o neoconcretismo, portanto, é também compreender as etapas básicas da trajetória intelectual de Pedrosa e indagar como foi possível reunir os trunfos capazes de conferir a ele peso tão decisivo no processo.

A formação cosmopolita desde muito cedo, o suporte material e político da família, o convívio com a elite ilustrada na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, o casamento com Mary Houston, os contatos com os surrealistas franceses, a militância em funções-chave no partido comunista e no trotskismo – que o torna interlocutor de intelectuais de diversas partes do mundo –, o treinamento teórico na Universidade de Berlim, o domínio de idiomas, o contato pessoal com artistas de grande projeção no cenário internacional como Calder e Miró, a amizade com a esposa do dono de um dos principais jornais do país e futura diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio): todos esses fatos, aparentemente desconexos, contribuem para a consolidação de um poder cultural bastante particular naquele momento no Brasil. Em linhas gerais, essa era a posição de onde falava o crítico que, a partir de 1945, direcionaria toda sua energia para a causa da arte construtiva. Se até então as incursões pela crítica de artes plásticas haviam sido esporádicas, nesse momento a atividade se torna o centro de suas preocupações. Uma das chaves de sua força está no modo como a reflexão estética se aliou ao repertório do militante político – numa combinação que fez dele, ao mesmo tempo, o remédio e o veneno para a consolidação do repertório construtivo no Brasil.

### **CALDER E O CONSTRUTIVISMO NO BRASIL**

Por ocasião da primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos, em 1944, Pedrosa publicou no *Correio da Manhã* dois ensaios que sintetizam o programa crítico que seguiria pelos anos seguintes e que constituem seus primeiros trabalhos significativos na área<sup>2</sup>. Nesses textos, a adesão do crítico à causa da arte abstrata se mostra com toda a clareza pela primeira vez. E é neles também que se delineiam as feições fundamentais de seu ponto de vista: Pedrosa passou a entender a forma plástica como um fator de transformação social.

Nos termos de sua reflexão, a força expressiva da forma é um indutor poderoso da “reeducação da sensibilidade do homem”.

[2] Conforme Otilia Arantes, “talvez se possa datar de 1944 a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma mais radical, a da arte abstrata. A ocasião foi novamente a retrospectiva de um grande artista, no caso, a primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos”. Arantes, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991. p. 31. É importante lembrar que o trabalho que marca em definitivo a entrada de Pedrosa no campo da crítica de arte é a conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, de 1933. Mas suas preocupações nesse momento ainda estão distantes do construtivismo, assunto que nos interessa aqui.

[3] Pedrosa, Mário. “Arte e revolução”. In: Amaral, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 247. Citado por Arantes, Otilia, op. cit., p. 12.

É por meio dela que se torna possível “transcender a visão convencional” e, assim, “recondicionar o destino”<sup>3</sup> da humanidade. Daí o desprezo pela figuração, pelo caráter alusivo da obra de arte, e a ênfase em seus meios e procedimentos mais específicos. Daí também a insistência na autonomia do trabalho artístico. A equação assume formas variadas ao longo de sua trajetória, mas em essência é essa aposta no caráter libertador da forma que constitui a base de seu projeto – e que se vê formulado pela primeira vez nos textos sobre Calder. É aí que seu programa crítico se delineia com mais clareza, visto que o grosso da produção desses anos são textos dispersos na coluna no *Correio da Manhã*, que passou a ocupar pouco após o retorno ao Brasil, em 1946, e alimentou com contribuições semanais até 1951 (a colaboração seguiria de forma esporádica até 1968).

No primeiro ensaio, “Calder, escultor de cata-ventos”, Pedrosa apresenta em linhas gerais a trajetória do artista norte-americano. A família de artistas, a formação de engenheiro, o fascínio pela máquina desde criança, a curiosidade por novos materiais, todos são elementos que ele mobiliza para caracterizar o trabalho dos primeiros anos de Calder, sobretudo a obra *Cirque Calder* [Circo Calder] (1926-1931) e suas esculturas figurativas em arame. São trabalhos que Pedrosa elogia pela economia expressiva e pela capacidade de sugerirem volume a partir dos espaços vazios sem perder a clareza dos contornos. Mas a parte mais substancial da energia analítica de Pedrosa é dedicada à fase posterior, dos móveis a motor e *stabiles*. Esses trabalhos são profundamente marcados pela descoberta por Calder das “formas abstratas puras”. E o momento chave para essa descoberta foi a tomada de contato com o trabalho de Mondrian.

*Ao contemplar, pela primeira vez, aquela ordem, aquela calma espacial, aquele purismo severo que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua própria pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da pura forma abstrata*<sup>4</sup>.

[4] Pedrosa, Mário. In: Arantes, Otilia. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos de Mário Pedrosa IV*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 57.

O pintor holandês foi, nos termos de Pedrosa, uma epifania para Calder. A calma espacial, o ritmo e a cor das telas de Mondrian anunciaram para ele um mundo novo, livre dos limites da arte de representação e aberto ao horizonte do abstracionismo. “O artista estava diante do problema, fascinante entre

todos, da pesquisa da pura forma – da pura criação.”<sup>5</sup> Os *stabiles* e móveis a motor de Calder se tornam assim a realização viva, espacial, dos painéis de Mondrian. As formas geométricas, destituídas de qualquer sugestão naturalista ou realista, movem-se no espaço. Ganham movimento e situam o jogo plástico do abstracionismo de Mondrian numa nova dimensão, livre da bidimensionalidade da tela.

[5] *Ibidem*, p. 58.

O passo seguinte de Calder, continua Pedrosa, acrescenta uma dimensão de alegria à austeridade do abstracionismo aprendido com Mondrian. O artista norte-americano teria sido capaz de incorporar o humor presente em seus primeiros trabalhos – os circos animados por bichos e bonecos, as caricaturas em arame de Josephine Baker – às obras da fase abstrata. Com os móveis de movimento livre, não mais animados por motor, ele obteve sucesso na empreitada. Com a incorporação de novos materiais, como vidro, cordão e alumínio, a rigidez dos trabalhos anteriores se atenua. Ao livrar-se da determinação do motor e abrir-se para a imprevisibilidade do movimento aleatório, os trabalhos ganham leveza e uma dimensão de imprevisibilidade, capaz de conferir combinações ilimitadas ao conjunto.

Também as formas não são mais apenas geométricas: na pintura de Miró, Calder busca formas orgânicas e cores vibrantes capazes de atenuar a dimensão matemática e geometrizante de seu trabalho. O Calder desse novo momento é por isso “a fusão do purismo do mestre holandês e da vibração jovial do mestre catalão”. Nos termos de Pedrosa:

*Dessa forma coordenou suas novas convicções abstracionistas, introduzindo, aqui, um elemento humano muitas vezes ausente entre abstracionistas absolutos – o humor, e com este, pouco depois, alargando o reino de seus motivos então limitado ao mundo geométrico, assimilou as formas orgânicas que pululam nas telas de Miró*<sup>6</sup>.

[6] *Ibidem*, p. 62.

O texto segue então para um desfecho em tom elevado. Pedrosa recupera a ideia de que a ambição da arte abstrata era transformar o mundo. E fecha com a conclusão de que Calder é o artista mais próximo ao ideal da arte do futuro, da sociedade ideal em que “a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática cotidiana de viver”.

Pedrosa não estava sozinho na empreitada de tornar a obra de Calder mais conhecida no Brasil. Antes dele, em fevereiro de

[7] Carta de Henrique Mindlin a Alexander Calder, Rio de Janeiro, 8 nov. 1944. A carta encontra-se na Calder Foundation, em Nova York, e está citada em Saraiva, Roberta (Org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Cosac Naify, 2006.

[8] *Ibidem*, p. 73.

[9] *Ibidem*, p. 78.

1944, o arquiteto Henrique Mindlin visitou Calder em Nova York. Na volta ao Rio de Janeiro, começou a divulgar o trabalho do artista junto aos pares e à fração ilustrada do empresariado carioca. Encomendou trabalhos e passou a vendê-los no Brasil. Em novembro daquele ano, escrevia em carta ao americano: “Dê-me apenas algum tempo e eu começarei uma febre de Calder no Rio”<sup>7</sup>. Em abril do ano seguinte, o mesmo Mindlin comemorava a publicação dos dois textos de Pedrosa no *Correio da Manhã* e o fato de que Paulo Bittencourt, proprietário do jornal, acabava de chegar dos Estados Unidos com um móbil do artista.

A primeira mostra grande de Calder no Brasil ocorreria um pouco depois, em 1948, no Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro. Ao lado de Mindlin, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, Mário Pedrosa foi um dos mais assíduos divulgadores da mostra, com conferências sobre o artista no Rio de Janeiro e em São Paulo. O texto que serviu de base para as falas de Pedrosa era justamente o segundo ensaio feito em 1944 a propósito da exposição no Museum of Modern Art (MoMA) e publicado no jornal de Bittencourt. Nesse ensaio (“Tensão e coesão na obra de Calder”), Pedrosa se concentra na fase abstrata, dos *stabiles* e móveis, para desdobrar as implicações formais do trabalho de Calder. A síntese do segundo texto é a ideia de que Calder conseguiu ultrapassar as limitações do construtivismo, abrindo-se para o mundo das formas orgânicas<sup>8</sup>. O artista norte-americano dava um passo além em relação aos ensinamentos dos pioneiros do construtivismo ao inserir um elemento de imprevisibilidade, humor e inventividade no mundo austero da busca pelas formas puras. Nos termos de Pedrosa:

*Seu abstracionismo, sem caráter doutrinário mas antes poético, concreto, no sentido experimental, é filho de um permanente encantamento pelo mundo, de um estado de graça perene que espera a cada hora a reabilitação de todas as virtualidades sublimes e radiosas que se possam esconder no universo*<sup>9</sup>.

A menção detida aos trabalhos sobre Calder é importante não apenas para fixar em bases mais sólidas o pensamento de Pedrosa – preciso e envolvente mesmo a paladares desencantados –, mas para indicar como preocupações que reapareceriam no debate sobre o grupo neoconcreto já estavam postas em seu trabalho desde os anos 1940. É digno de nota que o programa

crítico que seria empregado para o neoconcretismo quinze anos depois já estivesse desenhado com clareza nesses primeiros textos de Pedrosa. Em ensaio a propósito de exposição sobre o grupo em Berlim, em 2010, o crítico e curador Luiz Camillo Osório chama a atenção para os sentidos pouco explícitos da influência de Calder sobre os artistas neoconcretos, por intermédio do pensamento de Pedrosa:

*Este elo Calder-neoconcretismo não é algo explicitado em nenhum momento da fortuna crítica do movimento, interessando-me apenas insinuar que sua forte presença no imaginário poético de Pedrosa teria indiretamente constituído um campo simbólico que influenciaria a apropriação lúdica, sensual e processual da grade geométrica de Mondrian por Oiticica. [...] Sem querer fazer aproximações forçadas, é interessante observar o quanto a preocupação de Calder com a fluidez orgânica da forma plástica ressoaria nas obras daqueles artistas cariocas próximos a Pedrosa e influenciados por seus textos<sup>10</sup>.*

É esse “campo simbólico” que importa examinar. A figura de Calder foi central para aquela geração: para organizar a exposição de 1948, no Ministério da Educação e da Saúde, Calder permaneceu por dois meses no Brasil, tendo criado laços duradouros no país. Na 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1953, ganhou uma sala especial. E houve ainda outra mostra de seus trabalhos no Brasil. Ela se deu no próprio ano de 1959, no MAM Rio, mesmo ano da primeira exposição neoconcreta.

É como se a trajetória de Calder condensasse os caminhos mais virtuosos que Pedrosa desejava para o construtivismo no Brasil. Em primeiro lugar, pelo interesse desde muito cedo pelos materiais industriais e pela espacialidade. A escolha de materiais como o ferro e o arame, aliada à formação de engenheiro, situam de saída a figura de Calder como um artista capaz de incorporar positivamente os elementos mais contemporâneos e aproximar o trabalho artístico dos âmbitos do planejamento, do cálculo matemático, da ciência, terrenos em que sempre trafegou com naturalidade. Da mesma maneira, a conquista do espaço em seu trabalho tem um caráter distinto daquele próprio ao escultor. Pedrosa não se cansa de mostrar em seus textos como Calder pensa como um pintor e trabalha com problemas impostos pela

[10] Osório, Luiz Camillo. “O desejo da forma e o desejo na forma: o neoconcretismo como contribuição singular da arte brasileira”. In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Künste, 2010.



tradição da pintura – a ideia dos móveis como uma versão espacial das telas de Mondrian é a imagem mais clara disso. Apenas os materiais com que se acostumou a trabalhar eram outros, o que lhe permitiu apresentar soluções novas para problemas que diziam respeito ao mundo da bidimensionalidade da tela. A passagem para o espaço foi então um processo decorrente de uma tentativa de solucionar problemas com origem no universo chapado da tela, o que faz de Calder um pioneiro na superação dos suportes tradicionais.

Em segundo lugar, a trajetória de Calder é profundamente marcada pela descoberta da abstração. Como Pedrosa mostra em detalhe em seus textos, o abandono da arte de representação e a busca por uma arte feita de formas puras é uma transição decisiva em sua carreira. E ela se deve justamente à descoberta do abstracionismo austero de Mondrian – um ponto extremo na busca por uma arte não figurativa empenhada em reduzir a pintura a seus elementos fundamentais<sup>11</sup>. Teria sido então a filiação à vertente do abstracionismo construtivo o momento, por excelência, de ruptura com a produção do início da carreira e de conquista de um novo patamar de densidade, imerso agora na procura por soluções formais capazes de sintetizar uma visão nova da arte, feita não da tentativa de representação ou deformação do mundo exterior, mas de um universo autônomo composto de relações entre cores, linhas, planos e volumes.

Finalmente, a trajetória de Calder e do construtivismo brasileiro se aproximam pelo modo como a herança construtiva é incorporada. Calder teria explorado ao limite as possibilidades abertas pelo universo de Mondrian, mas chegado a um impasse em que o racionalismo imposto pelo universo construtivo – a limitação a figuras geométricas e cores primárias, as relações de equilíbrio e simetria calculadas com precisão matemática – se torna uma camisa de força. Em face do perigo de esvaziar o trabalho num universo de impessoalidade e frieza, em que a subjetividade e a experiência individual deixam de ter importância, tempera a austeridade com o calor das telas de Miró, restituindo à sua produção leveza, imprevisibilidade e humor.

É claro que a busca por formas puras por parte dos construtivistas brasileiros não se deve apenas à descoberta de Mondrian (as telas do mestre holandês foram exibidas no Brasil pela primeira vez na 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1953), mas a maneira como Pedrosa descreve sua influência

[11] O termo “arte concreta” foi cunhado por Theo van Doesburg, companheiro de Mondrian no grupo De Stijl. Doesburg explicava que, na arte não figurativa geométrica, as formas, linhas e cores são objetos concretos, assim como uma árvore ou animal reais.



sobre Calder serve de emblema para o significado que a arte concreta assumiu no Brasil: a “austeridade” e a “frieza” que nesse texto Pedrosa atribui a Mondrian estão muito próximas dos atributos de racionalidade excessiva que os neoconcretos irão imputar aos colegas concretos. Em outros termos, a descoberta de Miró por Calder e a humanização de seu trabalho daí decorrente encontra um paralelo evidente na reivindicação do manifesto neoconcreto por uma arte construtiva que não se perca no cientificismo, na impessoalidade do racionalismo puro, e seja capaz de recuperar uma dimensão de subjetividade criadora, de humanidade, de experiência individual.

No início de 1960, Ferreira Gullar publicou um texto no *Jornal do Brasil* sobre Calder em que afirma: “Discípulo de Mondrian, parece ter ido intuitivamente mais longe que o mestre – e exatamente por ter deixado o plano bidimensional pelo espaço natural”<sup>12</sup>. A essa altura, o comentário de Gullar indica a cristalização da leitura feita por Pedrosa da obra de Calder e sugere um passo adiante: o aproveitamento, da parte de Gullar, daqueles aspectos formais que permitem a aproximação entre a obra do escultor americano e o programa neoconcreto – nesse caso específico, a transposição para o espaço da grade geométrica de Mondrian, visível sobretudo no trabalho de Oiticica.

O paralelo entre a interpretação que Pedrosa faz da obra de Calder e a narrativa consagrada a respeito do neoconcretismo é importante porque sinaliza o peso das formulações de Pedrosa e a penetração de sua grade de valores na geração que ele formou e influenciou. A ordem de preocupações que ele manifesta, ainda em 1944, se mantém intacta na voz de seus sucessores e perdura até hoje como chave interpretativa do grupo neoconcreto, ainda que haja variações teóricas e adaptações às especificidades das obras dos artistas analisados em cada caso<sup>13</sup>. Não se trata de tomar Calder como precursor direto dos neoconcretos, mas de mostrar como na leitura que Pedrosa faz do artista norte-americano, ainda no início dos anos 1940, já estão explícitos os valores que guiarão o construtivismo no Brasil. O paralelo sinaliza como o projeto crítico de um autor específico, em razão das particularidades da posição que passou a ocupar no campo das artes plásticas naquele momento, ganha corpo e passa a ser entendido como uma conquista do neoconcretismo muitos anos mais tarde.

[12] *Jornal do Brasil*, 19 mar. 1960. Reproduzido em Saraiva, Roberta (Org.), op. cit., p. 226.

[13] Uma variável importante nesse processo é a *Gestalt*, discutida adiante.



## GESTALT

Ao lado dos trabalhos sobre Calder, o texto que define de maneira mais clara o programa crítico de Mário Pedrosa é a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949. É a obra de maior fôlego de Pedrosa e sua tentativa mais ambiciosa de dar consistência científica ao conjunto de ideias que vinha pondo em marcha desde sua volta ao Brasil. Ao contrário dos ensaios sobre Calder, em que a admiração pelo artista transparecia num texto sedutor e cheio de energia, aqui o autor parece imbuído dos protocolos curriculares a que o trabalho se destinava. É texto de leitura truncada, seja pelo elevado grau de abstração das teorias em debate, seja pelo caráter posticho e datado da tentativa de estabelecer uma linguagem “científica” para uma atividade em via de profissionalização.

A tese obedece de forma evidente à tentativa de fixar o pensamento sobre arte no Brasil em novo patamar: sua ideia era determinar os fundamentos da universalidade da experiência estética com base em critérios objetivos, capazes de superar o impressionismo que predominava na atividade crítica naquele momento. Decidido a prestar o concurso, Pedrosa encomendou toda a bibliografia que pôde encontrar a respeito da *Gestalt*, assunto com o qual tomou contato pela primeira vez no fim dos anos 1920, quando foi aluno da Universidade de Berlim. A proposta era valer-se daquele corpo de conhecimento emprestado à psicologia para resolver problemas estéticos, procedimento em que, segundo Otilia Arantes, foi pioneiro dentro e fora do Brasil<sup>14</sup>.

Por meio da “psicologia da forma”, Pedrosa defende que é possível encontrar uma explicação científica para a percepção estética e com isso superar o conflito entre subjetividade – entendida como a reação particular, afetiva, de cada indivíduo ao estímulo proposto pela obra de arte – e objetividade – entendida como o conjunto de traços inerentes ao objeto artístico. O argumento do crítico é que a chave da experiência estética está na correspondência entre as propriedades intrínsecas à obra de arte e o sistema cognitivo do ser humano. O que garante a universalidade da obra é o fato de que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo: assim, de acordo com a *Gestalt*, o que vale para a forma cristalizada no objeto artístico vale também para o sistema nervoso e as estruturas perceptivas.

[14] Segundo Otilia Arantes, apenas K. Koffka tinha feito aproximação semelhante, em congresso na Pensilvânia, em 1939, com o texto *The Problems in the Psychology of Art*. Arantes, Otilia (Org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos de Mário Pedrosa II*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 26.

O corolário do raciocínio é o de que haveria uma homologia entre o que se passa no objeto e o modo como opera o aparelho cognitivo de quem o percebe, abolindo dessa maneira a oposição entre subjetividade e objetividade. Estão em jogo elementos da natureza, não da cultura. A equação torna desprezível o repertório do observador – não existe a mediação do intelecto entre o objeto e a percepção do sujeito. Pedrosa o diz com todas as letras: “Saber e ver, saber conhecer ou saber ver, são dois processos independentes. Para distinguir uma forma, para vê-la, os elementos intelectuais de cultura, de significação, são dispensáveis”<sup>15</sup>.

Não vem ao caso questionar as conclusões de Pedrosa. Ele próprio as retificou em diversos textos posteriores. Para o argumento em curso, o que importa é notar como a tese marca a adesão a um formalismo radical, forjado a partir do exame de “leis” da percepção originadas no âmbito da psicologia cognitiva, portanto em território mais afeito aos cânones da ciência do que à reflexão estética. A tese marca em definitivo a conversão de Pedrosa para o campo da crítica cultural. O trabalho completa a transição do militante em pensador da cultura. O pendor cientificista e o desprezo por tudo aquilo que não diga respeito à gramática da forma e da percepção sinalizam a preocupação em recortar aquilo que pode haver de mais específico no campo das artes. Não por acaso, a proposta do trabalho é examinar, em seus próprios termos, “os fundamentos da universalidade da experiência estética”. É como se ao deixar de fora qualquer elemento externo, até mesmo a mediação do intelecto na percepção da forma, Pedrosa estivesse também a deixar para trás o militante trotskista para envergar em tempo integral o figurino do crítico de arte<sup>16</sup>. O uso da *Gestalt* se torna então compreensível não apenas pelos atributos da psicologia das formas, defendidos pelo autor sempre de modo lacunar e hesitante, mas como ferramenta que garante a passagem para um novo território.

Está longe desse universo o binômio “arte e vida” que mais tarde será visto como conquista dos artistas do neoconcretismo. Não há no principal trabalho teórico de Pedrosa nenhum vestígio dessa discussão, que iria mobilizar os artistas do grupo uma década depois. Interação com espectador, sentido que se completa na percepção do “participante”, e retorno à expressividade: nenhum desses fatores parecia em fase de germinação nesse momento. É claro que pode ser um anacronismo acusar num texto de 1949 a ausência de elementos que

[15] *Ibidem*, p. 145.

[16] Na tese *Estética e política em Mário Pedrosa*, Marcelo Mari defende que a passagem de Pedrosa de militante crítico, nos anos 1930, para crítico militante, dos 1950 em diante, não representa uma ruptura, mas uma continuidade do fervor revolucionário que passou a operar de dentro para fora: a forma artística autônoma assumindo o prosaeterno como agente transformador. “Embora Pedrosa tivesse sempre em mente o processo final de síntese entre arte e revolução social, processou-se uma mudança em seu posicionamento. Este derivou não do afastamento premeditado da política para a dedicação exclusiva à atividade de crítica de arte, mas de um ajuste necessário de Pedrosa para articular de outro modo arte e política, a fim de que os augúrios do campo artístico se concretizassem.” Mari, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa*. Tese (doutorado) – FFLCH-USP, São Paulo, 2006. Otilia Arantes também enunciou o problema em seu trabalho. “Se a ênfase muda, o que é sempre perseguido neste esforço de decifração das obras é a sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende.” Arantes, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, op. cit., p. 49-50.

[17] Nos termos do manifesto neoconcreto: “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”. “Manifesto neoconcreto.” *Jornal do Brasil*, 23 mar. 1959.

[18] “Manifesto neoconcreto”, op. cit.

aflorariam no debate muitos anos mais tarde. Mas o ponto não é esse. Trata-se de indicar como no texto mais ambicioso do principal mentor do movimento construtivo a questão central é exatamente oposta: demarcar o que pode haver de mais específico na gramática da forma artística e traçar a “universalidade da percepção estética”. A própria premissa já descarta de saída uma concepção de arte cujo sentido se complete na experiência individual do espectador, tal como viria a ser defendida depois<sup>17</sup>. O que esse texto indica é que Pedrosa é ao mesmo tempo o teórico da “humanização” da forma, como se nota nos textos sobre Calder, e o teórico da ciência da percepção. Da mesma maneira que o sentido de alegria da forma defendido pelo grupo neoconcreto deriva em parte de seus textos, também os “excessos racionalistas” que são imputados ao concretismo encontram eco nesse trabalho sobre a *Gestalt*.

O texto é fundamental para compreender o neoconcretismo porque nele é que se formula com clareza o papel da *Gestalt* para a concepção de forma dos críticos e artistas associados ao movimento construtivo no país. É com ela que o manifesto neoconcreto procura romper para reivindicar a originalidade do grupo. Nos termos famosos de Gullar:

*Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M-Ponty) que emerge nela pela primeira vez. [...] A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra<sup>18</sup>.*

A história do rompimento com a *Gestalt* impressa no trecho acima por meio da referência à fenomenologia de Merleau-Ponty é a história do rompimento com um conceito cujo maior defensor era Mário Pedrosa. O grande alvo do debate teórico durante o construtivismo são as ideias derivadas da “psicologia da forma” tal como introduzidas no Brasil por Pedrosa. A bibliografia indica a todo momento uma luta pela interpretação mais adequada do conceito. De acordo com Ferreira Gullar, deve-se justamente a uma apreensão mecânica dos princípios da *Gestalt* o “excesso

racionalista” em que teriam incorrido os artistas concretos. Por “excesso”, ainda nos termos de Gullar, entenda-se um conceito de forma que procura explicar as leis da percepção a partir das leis do mundo físico, supostamente suprimindo nesse processo a dimensão da significação.

*A Gestaltheorie não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende*<sup>19</sup>.

Por mais sentido que façam as afirmações de Gullar, é importante vê-las como um rompimento não apenas com os artistas de São Paulo, mas com um ideário erigido pelo crítico que a vida inteira lhe serviu de modelo. Em documentário recente, lançado em 2010, há uma entrevista em que Gullar afirma com todas as letras: “Nós demos o golpe no velho Pedrosa”<sup>20</sup>. Mas isso não passou desse modo para a fortuna crítica: o ranço mecanicista cai inteiro sobre o grupo de São Paulo, mesmo que a origem teórica daquele conjunto de princípios tivesse origem nos textos da mesma pessoa. As limitações teóricas apontadas por Gullar parecem verossímeis – não é difícil sentir o ranço mecanicista mesmo a uma leitura superficial. Mas esse mecanicismo é também um dos motivos pelos quais a Gestalt vinha a calhar no momento em que Pedrosa a adotou como partido crítico: parecia haver ali um conjunto de leis para conferir ao pensamento sobre arte um substrato científico. O trabalho de Pedrosa foi o primeiro no Brasil a chamar a atenção para o problema – e a intensidade com que ele se cristalizou no debate sobre artes plásticas no país dá a medida da centralidade de Pedrosa nesse processo.

Se no fim dos anos 1950 fazia sentido atribuir à *Gestalt* a origem dos “excessos racionalistas” a que chegara a arte naquele momento no Brasil, dez anos antes, época da realização do trabalho de Pedrosa, ela foi a gramática que ajudou a sistematizar um modo novo de olhar para a produção artística. Foi, por um lado, um indício da tentativa de superação do diletantismo a que a crítica de arte se via confinada no país, e, por outro, a baliza teórica que organizou a discussão naqueles anos. A obra de Pedrosa, portanto, contém, ao mesmo tempo, o veneno – a *Gestalt* – e o remédio – a humanização da forma expressa nos

[19] Gullar, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 238.

[20] *Formas do afeto*: um filme sobre Mário Pedrosa. Roteiro e direção de Nina Galanternick. 2010.

textos sobre Calder – que sintetizam o conjunto de contradições definidor do construtivismo no Brasil. Mas por injunções que dizem respeito às disputas naquele momento e à posição muito particular ocupada pelo crítico, a carga pejorativa associada ao cientificismo na crítica de arte, claramente presente nesses textos sobre a Gestalt, fica restrita às formulações teóricas associadas aos integrantes do grupo de São Paulo, como os irmãos Campos e Waldemar Cordeiro.

### MESTRE ENTRE PUPILOS

Como se nota, um projeto audacioso como a reeducação da sensibilidade do homem por meio da arte construtiva – projeto que remonta ao horizonte utópico das vanguardas modernistas do início do século XX – encontra-se formulado de modo explícito nos textos de Pedrosa. Apesar do matiz teórico inédito no Brasil, chama atenção o fato de que essas ideias encontravam naquele momento no Rio de Janeiro um ambiente propício para frutificar. Não apenas não soavam anacrônicas como encontraram artistas e críticos dispostos a adotar o partido para o próprio trabalho e engrossar as fileiras com Pedrosa na busca por uma transformação radical da arte produzida no país por meio do projeto construtivo.

Uma chave para compreender a adesão maciça à causa é a influência que Pedrosa passou a exercer nesse período sobre os jovens. É importante lembrar que na volta ao Brasil, já às portas dos 50 anos de idade e com uma trajetória de fazer vista, Pedrosa era bem mais velho que boa parte dos artistas sobre os quais passou a exercer ascendência direta: tinha 30 anos a mais que Ferreira Gullar, 37 a mais que Hélio Oiticica, 20 a mais que Lygia Clark. Como lembra Otilia Arantes, “Mário Pedrosa tornou-se, por força das coisas, uma espécie de mentor dos artistas em início de carreira ou que já trilhavam um caminho fora do eixo consagrado pela tradição modernista”<sup>21</sup>.

Não havia relação de horizontalidade – ele se punha na condição de mestre em relação aos mais jovens, que aceitavam de bom grado a condição de pupilos. Ao valorizar a produção de neófitos que davam os primeiros passos na carreira, via reforçada por eles sua condição de mestre e reforçava ainda a imagem de crítico vanguardista atento aos movimentos mais recentes do

[21] Arantes, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, op. cit., p. 15.

pensamento sobre arte nos Estados Unidos e na Europa. Para os jovens que se viam sob sua tutela, a cobertura crítica de um autor do porte de Mário Pedrosa não podia ser mais valiosa – era um passaporte privilegiado para serem aceitos nos principais museus e ganhar atenção da imprensa.

Em 1949, Pedrosa prestou concurso para a cátedra de Estética e História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura. Àquela altura, a via universitária seria o caminho natural para um autor de sua envergadura, ainda mais num momento em que a especialização acadêmica começava a se constituir no país. Mas Pedrosa não obteve a cátedra, nem publicou seu trabalho teórico de maior fôlego – para concorrer à vaga, apresentou a tese sobre a *Gestalt* de que se falou anteriormente, que permaneceu inédita por mais de trinta anos. Com isso, viu-se privado de canais oficiais para institucionalizar seu projeto crítico e para formalizar sua condição de professor universitário, o que seria um meio de estabilizar a vida material e institucionalizar a relação com os mais novos por meio da sala de aula e da orientação de trabalhos.

Eis uma fragilidade pouco lembrada na trajetória de Pedrosa. Não é possível afirmar que haja relação direta entre o fato de não haver sido aprovado e a não publicação durante trinta anos da tese apresentada no concurso. A tese era também um documento do lado cientificista da produção do crítico. Sob essa ótica, sua não publicação podia derivar do fato de ser vista como face menos importante de seu trabalho, fruto que era de concessão para prestar o concurso acadêmico. Não é isso, porém, que sugere a intensidade com que se dedicou àquele corpo de problemas, como indicam os testemunhos de colegas<sup>22</sup>. Não se pode descartar, ainda, o desapego pela publicação em livro por parte de um autor cuja produção foi inteira realizada nos jornais e para quem a dispersão era uma consequência natural da atividade crítica. Mas está claro que o investimento na direção de uma carreira docente não foi pequeno – tanto que em 1952 acabou nomeado interinamente como professor de História do Colégio Pedro II, decerto um degrau abaixo de suas expectativas iniciais e onde nunca chegou a ser efetivado<sup>23</sup>.

A frustração do projeto universitário, por outro lado, pode ter contribuído para que redobrasse a aposta nos instrumentos que tinha à mão – e que não eram poucos. A coluna semanal no *Correio da Manhã* tornou-se naqueles anos um laboratório

[22] Depoimento de Almir Mavignier a Gláucia Villas Bôas no documentário *Memórias concretas*. Direção de Gláucia Villas Bôas, 2006.

[23] Pedrosa apresentou três teses para a direção do colégio, uma em 1955 (*Obstáculos políticos à Missão Francesa no Brasil*) e duas em 1956 (*As principais correntes políticas na Revolução Russa de 1917 e Evolução do conceito de ideologia*), mas, segundo amigos e familiares, as defesas nunca chegaram a ocorrer.

[24] Parte expressiva dessa produção foi reunida por Otilia Arantes nas obras *Política das artes, Forma e percepção estética, Acadêmicos e modernos e Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp.

[25] Nos termos de Luciano Martins: “Na casa de Mário e Mary se dava uma espécie de encontro de águas. O convívio entre os velhos amigos e companheiros de Mário, como Barreto Leite Filho e Lívio Xavier [...], os artistas e intelectuais inovadores como Lygia Clark, Aluisio Carvão, Franz Weissman, Milton da Costa, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Ferreira Gullar, Lygia Pape, Carlinhos de Oliveira, Oliveira Bastos e, ainda, a figura flamejante de Hélio Pellegrino e jornalistas de talento como Cláudio Abramo, Janio de Freitas e Newton Carlos, para citar apenas alguns que agora me ocorrem. Nessas reuniões [...] se discutia de tudo. A situação internacional, a evolução do mundo comunista, as tendências do capitalismo, a revisão do marxismo, as expressões da arte no mundo e no Brasil, a política do cotidiano brasileiro e os rumos do país. Mário pontificava.” Martins, Luciano. “A utopia como modo de vida: fragmentos de lembrança de Mário Pedrosa”. In: Neto, José Castilho Marques (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 34.

[26] “A experiência de Ivan Serpa”. *Correio da Manhã*, 18 ago. 1951.

[27] Depoimento de Almir Mavignier a Gláucia Villas Bôas no documentário *Memórias concretas*. Direção de Gláucia Villas Bôas, 2006.

[28] Villas Bôas, Gláucia. “O Ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951): arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro”. In: Botelho, André; Bastos, Elide Rugai; Villas Bôas, Gláucia (Orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

do pensamento construtivo e uma tribuna para a promoção do movimento no Brasil – é difícil encontrar um artista dedicado à arte construtiva que não tenha tido o trabalho examinado naquele espaço<sup>24</sup>. Seu apartamento em Ipanema transformou-se em sede de encontros semanais para discutir arte e política<sup>25</sup>, com livre acesso aos mais novos – foi numa dessas ocasiões, em 1951, que Ferreira Gullar, então com 20 anos, foi apresentado a Mário Pedrosa. O acesso de que dispunha à direção dos museus foi igualmente um pressuposto para que o construtivismo tomasse corpo no país. Entre os vários postos de direção que ocupou em instituições ligadas às artes figuram os de diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e secretário-geral da Bienal de São Paulo, ambas as nomeações feitas em 1960.

Em 1948, Pedrosa atuou na criação do primeiro núcleo de arte abstrata-concreta do Rio de Janeiro, formado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Os três eram frequentadores dos encontros de fim de semana na casa de Pedrosa, em Ipanema. Serpa foi um protegido desde os primeiros anos. Pedrosa escreveu o texto de catálogo de sua primeira exposição, no Instituto Brasil-Estados Unidos, em 1951, quando Serpa tinha 27 anos. E valeu-se de sua coluna no *Correio da Manhã* para voltar à carga sobre a exposição, em texto bastante elogioso<sup>26</sup>. Mavignier é bastante enfático ao lembrar a influência de Pedrosa naquele momento:

*Nós éramos as cobaia do Mário Pedrosa. Íamos aos domingos a sua casa, ele lia para nós trechos da tese que escrevia sobre a Gestalt, a gente ia fazendo o que ele falava. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações*<sup>27</sup>.

Nos termos da socióloga Gláucia Villas Bôas, em ensaio sobre a experiência do Ateliê do Engenho de Dentro, a influência de Pedrosa foi decisiva para a “conversão” desses jovens artistas em artistas concretos.

*O papel de Mário Pedrosa foi fundamental neste momento na história do Ateliê, na medida em que ninguém como ele poderia apontar outras perspectivas para aqueles jovens. Pedrosa os foi convertendo da pintura figurativa para o abstracionismo e a arte concreta*<sup>28</sup>.

A influência é igualmente central para Abraham Palatnik, a quem Pedrosa foi apresentado por Mavignier. As discussões conceituais com Mário Pedrosa fazem Palatnik rever seus critérios de composição, abandonar o pincel e o figurativo e partir para relações mais livres entre forma e cor que iriam culminar com a arte cinética: embora já manejasse motores de combustão na juventude, em Israel, foi a partir das sugestões de Pedrosa que se empenhou em dar a esse aprendizado um sentido lúdico e descolado do âmbito da representação.

*Pedrosa avaliava a veracidade de suas hipóteses através da reação do grupo, e os jovens pintores começaram a entender que o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não na sua associação com a natureza. Experimentaram assim buscar formas de caráter próprio<sup>29</sup>.*

[29] *Ibidem*, p. 160.

A primeira amostra significativa dessa produção resultou no Grupo Frente, cuja origem são os cursos ministrados por Serpa no MAM Rio. A primeira exposição do grupo foi em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos. A mostra reuniu, além de Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. No ano seguinte, em 1955, uma nova mostra foi organizada, desta vez no MAM Rio. Aos fundadores do grupo uniram-se outros sete artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. A apresentação da segunda exposição coube a Mário Pedrosa.

O texto deixa claro como o que aproximava aqueles artistas, mais do que buscas formais comuns, era o fato de serem jovens e corresponderem aos valores apreciados por Pedrosa naquele momento. “Os seus membros são todos jovens. E as adesões com que tem crescido têm sido invariavelmente de personalidades ainda jovens. Isso quer dizer que o grupo está aberto para o futuro, para as gerações em formação.”<sup>30</sup> Trata-se de texto informal, de baixa densidade analítica, em que poucas linhas são dedicadas ao trabalho de cada artista e as convergências entre eles são sugeridas do modo mais genérico possível. “Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos, colocando-a acima de tudo e de todos – a liberdade de criação.”<sup>31</sup> Ou ainda: “Os artis-

[30] Pedrosa, Mário. In: Arantes, Otilia. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos de Mário Pedrosa III*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 245.

[31] *Ibidem*, p. 248.



[32] Gullar, Ferreira. "O Grupo Frente e a reação neoconcreta". In: Amaral, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998. p. 148. Vale notar que Gullar afirmou isso em texto de 1998. Em 1960, na série de artigos para justificar o neoconcretismo publicada no *Jornal do Brasil*, as mesmas afirmações de Pedrosa foram usadas como indicio da distinção entre paulistas e cariocas (ver Gullar, Ferreira, op. cit., p. 233).

[33] Pedrosa, Mário. "Paulistas e cariocas". In: Arantes, Otilia. *Acadêmicos e modernos*, op. cit., p. 253.

tas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente, como o fazem".

Embora afirmações como essas possam sugerir uma defesa da maior "liberdade" dos cariocas em relação aos paulistas, são apenas frases generalizantes a unir retoricamente um grupo heterogêneo. O texto vale mais pela chancela de Pedrosa como padrinho de uma geração emergente do que pelo valor crítico que exprime a respeito das obras. O próprio Ferreira Gullar notaria mais tarde como nessa apresentação o que estava em jogo era uma projeção que Mário Pedrosa fazia de suas ideias sobre a atividade daqueles jovens artistas<sup>32</sup>. Mas os cursos de Serpa no MAM Rio e as exposições do Grupo Frente que vêm na sequência são os primeiros indícios palpáveis do ideário de Mário Pedrosa transformado em realidade. Os artistas em início de carreira eram os mais permeáveis às influências do crítico, e não pouparam esforços para concretizar os pressupostos ventilados pelo mestre. A analogia de Mavignier entre os jovens daquele período e a função de "cobaias" é ilustrativa do apelo exercido por Pedrosa.

#### PAULISTAS E CARIOCAS

Em 19 de fevereiro de 1957, pouco depois de estreitar como colunista do *Jornal do Brasil*, Pedrosa publicou um texto decisivo para a constituição da narrativa em torno do neoconcretismo. Trata-se de um comentário breve, onze parágrafos apenas, intitulado "Paulistas e cariocas". O artigo saiu a propósito da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que já havia sido exibida em São Paulo e acabava de abrir no Rio de Janeiro. O texto propõe distinções entre os artistas concretos do Rio e aqueles que atuavam em São Paulo. O pressuposto é o de que São Paulo, desde a Semana de Arte de Moderna, se apresentou ao Rio como centro propulsor de ideias e teorias estéticas. Haveria entre os paulistas um pendor natural à teorização. "Por que será, por exemplo, que o italiano é sempre mais teórico que o francês, o alemão que o inglês, o russo que o americano, o espanhol que o brasileiro e o paulista que o carioca?"<sup>33</sup>, é a indagação do primeiro parágrafo do texto.

Pedrosa segue com o argumento de que os jovens concretistas de São Paulo carregam a preocupação constante de teorizar sobre

o próprio trabalho. “Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca”, afirma Pedrosa<sup>34</sup>. “[...] os paulistas amam sobretudo a ideia”<sup>35</sup>. Os cariocas, ao contrário, manteriam uma relação com a produção artística muito menos mediada pela teoria. Eles teriam conseguido preservar em seus trabalhos uma relação “físico-sensorial”<sup>36</sup> com a matéria, um amor à materialidade de seus quadros que guardaria ainda algo de instintivo, um vestígio de relação com a natureza. “Em face deles [os paulistas], os pintores do Rio são quase românticos”, continua Pedrosa<sup>37</sup>. “São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária”<sup>38</sup>. São poucos os artistas mencionados no texto. O principal deles é o paulista Luiz Sacilotto. Seu quadro, *Concreção 5629*, é elogiado de modo enfático. A tela apresenta um conjunto de triângulos pretos dispostos em fileiras horizontais sobre um fundo branco. Em decorrência da forma como o artista dispõe os triângulos pretos, o resultado dos espaços entre eles é um conjunto de triângulos brancos que salta para a frente do quadro. O que seria fundo, dessa forma, adquire força e consistência de figura, num jogo perceptivo que prossegue indefinidamente.

Esse é o único trabalho a que Pedrosa faz menção detida. Numa equação curiosa, compõe um texto que pretende fazer o elogio da liberdade dos cariocas, mas acaba por enfatizar as qualidades da tela de um paulista. É o que se vê, por exemplo, no seguinte trecho:

*A cor para o paulista é uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto; a cor para o carioca é espaço também, é iluminação, isto é, a visão por assim dizer dos espaços vazios; é forma negativa, se quisessem, como, aliás, o fundo branco das séries triangulares do quadro premiado de Sacilotto*<sup>39</sup>.

Há uma tentativa inicial de generalização, de estabelecer as distinções entre os grupos, mas o único exemplo que mobiliza contradiz a formulação apresentada. O texto não vai além. Tece mais generalizações sobre a “índole” de cada grupo e encerra com a afirmação de que tanto os paulistas como os cariocas do campo concretista apresentam boa parte das esperanças brasileiras para o futuro das artes visuais.

Estamos, como se nota, em território diferente dos ensaios sobre Calder. Naqueles textos da década de 1940, era visível um

[34] *Ibidem*, p. 254.

[35] *Ibidem*, p. 256.

[36] *Ibidem*, p. 256.

[37] *Ibidem*, p. 254.

[38] *Ibidem*, p. 256.

[39] *Ibidem*, p. 256.

crítico bem aparelhado, disposto a empregar o melhor de seu cabedal para apresentar ao público brasileiro a obra do artista. Estava em ação o crítico, em momento de sistematização de um projeto consistente de afirmação de uma maneira nova de encarar as artes plásticas. Já no artigo sobre paulistas e cariocas, está em ação não o teórico, mas o militante. Nota-se um empenho interpretativo muito menor, até mesmo certo desleixo em deixar passar generalizações que o crivo do próprio crítico provavelmente condenaria em outro contexto. Uma afirmação como a citada acima, segundo a qual o sol e o mar dariam aos cariocas uma negligência doutrinária, é obviamente uma *boutade*. Não se pode imaginar um crítico do calibre de Mário Pedrosa, também conhecido pelo tom galhofeiro e bem-humorado de seus textos, a conferir consistência teórica a um postulado simplista desse tipo.

Está certo que os textos sobre Calder e este sobre paulistas e cariocas não têm o mesmo objetivo e alcance. O último é apenas uma coluna de jornal, a que todas as semanas o autor volta para emitir juízos aos quais nem sempre é possível dedicar o tempo necessário de maturação. Mas o contexto, algo irrefletido e apressado do artigo, parece não ter sido levado em conta pela crítica posterior, que o adotou como uma espécie de súmula das diferenças entre paulistas e cariocas no campo da arte concreta<sup>40</sup>.

### **DISTÂNCIA SEGURA**

É verdade que Pedrosa não chegou a atuar diretamente como integrante do neoconcretismo. É preciso lembrar que ele não estava no país quando o grupo tomou forma. Entre 1958 e 1959, Pedrosa esteve no Japão, onde fora estudar arte oriental com bolsa da Unesco. A ausência, por outro lado, pode ter sido um incentivo importante a Ferreira Gullar, que via livre o caminho para assumir o lugar deixado vago pelo mestre, até mesmo para assumir posições mais enfáticas que as dele no que diz respeito à forma de negar os preceitos da *Gestalt*: Pedrosa vinha desde 1949 relativizando sua adesão à psicologia das formas, mas, como lembra Otilia Arantes, jamais chegou a romper em definitivo com a *Gestalt*, passo que Gullar ousa dar no manifesto.

Mas isso é apenas conjectura. O fato é que a diferença de geração entre Mário Pedrosa e o grupo neoconcreto era bastante significativa: ele era o aglutinador e mentor teórico dos artistas,

[40] O artigo foi reproduzido por Aracy Amaral em *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

mas, prestes a completar 60 anos, não estava mais em posição de confundir-se com eles assinando manifestos de vanguarda. A um crítico na posição em que ele se encontrava no fim dos anos 1950, a atitude poderia soar ingênua e expor desnecessariamente um intelectual já consagrado, que não teria por que se envolver em disputas de jovens em posição muito inferior à sua no campo. Há um texto do próprio Mário Pedrosa<sup>41</sup>, publicado em 1952 em catálogo do MAM Rio, que dá uma pista valiosa sobre isso. O comentário tenta traçar um panorama das artes brasileiras naquele momento no Brasil. E detém-se na relação entre os artistas mais velhos e a arte construtiva:

*Seria grotesco, ofenderia de algum modo o nosso pudor, se Segall desse agora para nos exhibir uma pintura “concreta” ou abstrata à Max Bill ou Sophie Tauber-Arp só para ficar na moda. O espetáculo seria estranho, e algo humilhante e melancólico como quando vemos uma velha sair de sua dignidade para vestir-se de roupinhas leves, graciosas e curtas, esportivamente de perna de fora e com penteado de cabelos cacheados ou tosquiados forçando a comparação ou a companhia das jovens. Quando vemos uma velha dessas, damos graças a Deus por não ser ela nossa mãe, nossa tia ou mesmo nossa madrinha*<sup>42</sup>.

A adesão de Pedrosa a um coletivo vanguardista “neo” alguma coisa, animado por um crítico que ele mesmo formou e trinta anos mais novo, poderia soar tão fora de contexto quanto a senhora a que ele faz referência no texto. Para um crítico de sua estatura, conhecido pela proximidade com as novas gerações, a preocupação não deve ter parecido secundária – e as linhas que ele gasta no texto acima a imaginar a situação parecem atestar não apenas sua veia informal, como também uma preocupação genuína em guardar a distância devida das agitações de seus pupilos. Mesmo porque, na volta do Japão, Pedrosa estava ocupado com um tema de maior envergadura: a construção de Brasília e a dimensão transformadora da nova capital do país. Esse era o objeto do seminário da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) que ele organizou em setembro daquele ano.

Mas o não envolvimento direto de Pedrosa no neoconcretismo não diminui sua centralidade naquele processo. É em torno dele que o construtivismo ganha corpo no Brasil – e mesmo que se aceite a versão de que o neoconcretismo é o momento culminante desse processo, ele é também o desdobramento de

[41] Pedrosa, Mário. “O momento artístico”. Catálogo da exposição de artistas brasileiros, MAM Rio, abr. 1952. In: Arantes, Otilia. *Acadêmicos e modernos*, op. cit., p. 241.

[42] *Ibidem*, p. 242.

um conjunto de forças postas em marcha por Mário Pedrosa a partir da segunda metade dos anos 1940. A intensidade com que conseguiu implantar sua grade de valores, graças a um capital acumulado singular e às funções estratégicas que ocupou, é um dos fatos mais significativos da história da arte recente no Brasil. Como lembra Otilia Arantes:

*Costuma-se dizer que a crítica chega com atraso em relação às inovações que vão se processando na arte; entretanto no Brasil, um cidadão do mundo como Mário Pedrosa em mais de uma ocasião antecipou-se e propiciou a emergência do novo no domínio das artes plásticas, tornando-se, com conhecimento de causa e apoio na tradição local, o principal responsável pela modernização das nossas artes na segunda metade do século*<sup>43</sup>.

[43] Arantes, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, op. cit., p. 18.

O que Otilia chama de “cidadão do mundo” é na realidade a síntese dos trunfos sociais de Mário Pedrosa. Eles derivam de uma conjunção bastante particular de origem familiar, formação educacional, vivências no exterior, militância política, bom trânsito em esferas sociais distintas, treinamento teórico, acesso aos dirigentes culturais, desempenho de funções executivas em instituições de prestígio e visibilidade, atividade jornalística na grande imprensa, organização de seminários e colóquios internacionais, influência sobre os mais jovens, carisma e capacidade aglutinadora. Sem a soma desses atributos como pano de fundo, não se compreende como sua crítica pode ter tido efeito tão transformador e duradouro, como ele pode ter “se antecipado”, no dizer de Otilia, para propiciar a emergência “do novo” nas artes plásticas brasileiras. Como a própria autora demonstra de forma bastante objetiva, trata-se de um caso em que a crítica indica os caminhos e pauta o trabalho dos jovens, que adquirem mais segurança ao seguir por uma trilha aberta por um teórico de prestígio.

---

FLÁVIO MOURA é jornalista e doutor em Sociologia pela USP. Foi editor de *Novos Estudos* entre 2004 e 2009.