

2

O problema da autonomia

O projeto de uma vanguarda construtiva, bem como o percurso crítico de artistas e intelectuais dedicados à formulação da nova linguagem, assinala algumas questões fundamentais à polêmica da arte concreta¹ no Brasil. A opção por uma arte de tendência construtiva foi ponto importante e controverso para o exercício da crítica de arte no país, e a natureza desta escolha refere-se diretamente à *dificuldade de forma*² própria da arte moderna brasileira. Projetar uma arte concreta no Brasil significou, para críticos e artistas, um compromisso com a definição de uma forma plástica tão contundente quanto a exigência de uma arte moderna. Pensar o lugar do debate crítico neste processo implica considerar os fundamentos teóricos e o desempenho deste projeto.

Mário Pedrosa, figura central na constituição do campo da crítica de arte no Brasil, destaca-se tanto por sua defesa deliberada da arte concreta quanto pelo seu empenho em justificar teoricamente tal empreendimento. É a partir do nexo entre linguagem autônoma e inserção cultural que o crítico desenvolve argumentos teóricos em defesa da arte concreta. Na concepção estética do crítico, a arte abstrata, sobretudo a de caráter construtivo, desponta como a possibilidade de construção de uma nova sensibilidade artística. Autonomia da arte e utopia vanguardista fundamentam as reflexões estéticas de Mário Pedrosa³ e na base de seu pensamento está a crença na faculdade transformadora da arte, também pensada na forma de uma “pedagogia das artes visuais”. A formulação própria da idéia de autonomia exige um estudo intenso da crítica de Mário Pedrosa, mas a tentativa de empreender uma arte comprometida com a cultura material do país parece evidente em seu pensamento. O

¹ O termo “arte concreta” e sua derivação “neoconcreta” definem o projeto de uma arte de tendência construtiva no Brasil.

² Rodrigo Naves, em seus ensaios sobre arte brasileira, destaca a “renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte”. A dificuldade de forma define-se pela “relutância em estruturar fortemente os trabalhos”, distanciando-os do “caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna”. NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

³ Cf. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “Um capítulo brasileiro da teoria da abstração”, in Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.57.

problema da autonomia confunde-se, na reflexão de Pedrosa, com a defesa da arte concreta. A liberdade da forma é pensada em contato direto com a utopia de uma nova ordem. Para o crítico, a arte opera “em seu campo específico” e obedece à “leis próprias”, sua característica é *atuar* diretamente sobre o sensível através do “dinamismo próprio das formas”.⁴ A linguagem concreta seria, nesta perspectiva, a mais apropriada à idéia de atualização estética presente no pensamento de Mário Pedrosa.

Mário Pedrosa fundamentou suas idéias e sua atividade crítica por meio de textos destinados ao espaço jornalístico. Observado os limites das páginas de um jornal, o crítico desenvolve um pensamento comprometido com a circunstância e com o desenvolvimento da arte no país. *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*⁵ foram alguns dos periódicos nos quais Pedrosa dedicou-se a escrever sobre artes plásticas, ou artes visuais, como parecia preferir. Referência importante para o estudo da arte brasileira e de sua história, a ação pública do crítico é uma defesa deliberada da autonomia da arte e do campo da crítica.

Em uma série de breves comentários publicados no *Jornal do Brasil* no ano de 1957, Mário Pedrosa refere-se ao temperamento e à inserção social do crítico como elementos relevantes e contundentes para o exercício da crítica de arte. O problema da crítica? Recriar o processo da obra e substituir o artista pela consciência da criação. O crítico é, pois, o apreciador consciente da obra de arte. Para Pedrosa a crítica deve ser, tal como para Baudelaire, “parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes”⁶. O ponto de vista de Mário Pedrosa é o do crítico militante, atento às questões de sua época e consciente de sua atuação na história. A defesa da noção moderna de autonomia, capítulo importante de sua trajetória, parece coerente com um pensamento dedicado à realidade brasileira e ao propósito utópico de uma arte universal.

⁴ Cf. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “Um capítulo brasileiro da teoria da abstração”, in Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.63-64.

⁵ Id., Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 15.

⁶ PEDROSA, Mário. “Ainda sobre o crítico” [Jornal do Brasil, 18/01/1957], in Política das artes. São Paulo, Edusp, 1995. p.165. “O ponto de vista do crítico” [Jornal do Brasil, 17/01/1957], in Política das artes. São Paulo, Edusp, 1995. p. 162

“Em face da obra de arte” [Jornal do Brasil, 19/01/1957], in Política das artes. São Paulo, Edusp, 1995. p. 172

“O Brasil, país novo, está condenado ao modernismo. Não temos tradição, e dentro de alguns anos a realização de nossos artistas terá caráter de vanguarda”.⁷

A reflexão do eminente crítico de arte, escrita em 1953 e publicada na *Folha da Manhã* e na *Tribuna da Imprensa*⁸, parece desvelar alguns aspectos fundamentais do debate que toma corpo no início da década de 1950 entre os adeptos da linguagem figurativa e os defensores da abstração. A conquista de uma linguagem plástica moderna é tema polêmico e o tom imperioso de uma condenação revela também a postura do crítico diante de sua matéria. Na análise de Mário Pedrosa, a falta de uma tradição na arte brasileira e o caráter informe e caótico do país sugeriam a possibilidade e a urgência de construção de uma arte nova. Esta nova arte, moderna, deveria romper com os elementos pictóricos que evocavam uma representação da cultura material do país e constituíam um entrave à conquista da autonomia. A arte feita no Brasil estaria condenada a emancipar-se das idiosincrasias nacionalistas para prontamente assumir o sentido oportuno da construtividade.

À urgência de uma arte moderna no Brasil segue a importância de uma teoria e de uma crítica autônoma. Empenhado na construção de um sentido moderno para a arte brasileira, Mário Pedrosa foi um dos principais defensores da arte abstrata e observou a importância de projetá-la no campo da crítica e da teoria. Para o crítico, a idéia de uma linguagem abstrata confunde-se com a necessidade de construção de uma arte autônoma e impõe-se diretamente contra a consagração da experiência modernista que propunha associar a linguagem da arte moderna às temáticas de sentido nacionalista ou à proposta de uma arte social.

O embate com a herança plástica do modernismo dos anos 20 e com a arte de tendências sociais da década de 30 foi crucial para os que defendiam uma nova modernidade na arte brasileira, ou sua realização mais incisiva. A idéia de moderno

⁷ Id., “Condenados ao moderno”. [Tribuna da Imprensa, 26/12/1953]. Entrevista concedida por Mário Pedrosa sobre a II Bienal de São Paulo.

⁸ Cf. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

evocada pelos jovens artistas ligados à semana de 1922 estava atrelada à necessidade de emancipar a arte das injunções do academismo e de afirmar uma estética atualizada e ao mesmo tempo empenhada na construção de uma identidade brasileira. Ao ideal de progresso estético manifesto na primeira fase da experiência modernista, acrescentava-se o compromisso com a utopia de uma brasilidade tropical. Este duplo objetivo aparece de modo contundente na proposta da síntese antropofágica.

Ao tentar se apropriar da concepção de arte das vanguardas européias, sobretudo do procedimento cubista de decomposição geométrica do espaço e da forma, os modernistas da primeira fase buscaram transformar a arte pela fusão da linguagem moderna com os signos plásticos de uma cultura supostamente brasileira e popular. O processo de conhecimento e afirmação do país integra-se à pesquisa estética e aparece, de modo contraditório, na apropriação e no entendimento do plano pictórico cubista por parte dos principais artistas do modernismo. Sobre este ponto, segue a análise precisa de Carlos Zílio:

“(...) Para o modernismo, o racionalismo do Pós-Cubismo era a resposta para a compatibilização entre arte e sociedade industrial. Seu desejo de constituir uma identidade nacional o encaminha a buscar no primitivismo, por sua inter-relação com o cubismo, o instrumento capaz de sintetizar o desejo de progresso com o de afirmação cultural. (...) O que ocorre, de fato, é mais uma mudança de referenciais iconográficos, do que uma ruptura epistêmica. Inegavelmente a representação sofre tensões no Modernismo, como em Tarsila, mas mantém-se sob a forma de apreensão do homem e da paisagem brasileiros que, mesmo tomados de maneira não mimética, abrem a possibilidade para a conciliação com a representação e para a formulação de uma solução que não é a de síntese, desejada pela Antropofagia, mas de hibridez.”⁹

A idéia de atualização proposta pelo Modernismo tornou evidente a urgência de uma linguagem moderna na arte brasileira. Mas a conquista de um espaço plástico

⁹ ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Poritnari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, 2^a edição. p. 16

autônomo por parte da vanguarda modernista parece ter tropeçado em uma urgência de outra ordem, qual seja, a de afirmar uma estética local, dotada de características nacionais e comprometida com uma brasilidade utópica. Na década de 30, a busca por uma arte de expressão nacional e comprometida por vezes com um posicionamento político de partidos e instituições reitera a importância da representação na arte. O projeto ideológico parece ter obliterado a tentativa de renovar e romper com a linguagem tradicional da arte.

A defesa da abstração na década de 50 deveria questionar não somente a herança plástica do modernismo como também a sua recente consagração. A análise crítica de Mário Pedrosa dedicada ao “Painel Tiradentes”, de Cândido Portinari, é emblemática de seu posicionamento diante da consagração do artista e frente à persistência de um certo realismo social na linguagem artística do país. Na década de 40, Portinari era celebrado como o grande representante da arte brasileira, seguido por Di Cavalcanti, Lasar Segall e Pancetti¹⁰. Convém lembrar que o artista havia recebido, em 1935, menção honrosa dedicada ao quadro “Café”, exposto no Instituto Carnegie de Pittsburg nos Estados Unidos, consagrando-se também no exterior e sendo reconhecido, portanto, por críticos de outras terras.

“A crítica norteamericana saúda unânime o sopro renovador da obra de Portinari. (...) Dorothy Kantner, do *Pittsburg Sun Telegraph*, destaca o valor expressivo da deformação portinariana: ‘Cândido Portinari, pintor brasileiro, que obteve a segunda menção honrosa, conhece o valor das deformações para conseguir efeitos picturais. O seu quadro premiado *Café*, é excelentemente desenhado e rico em tons pardacentos e suaves verdes acinzentados. Os trabalhos da colheita de café apresentam deformações propositadas, mas o efeito aumenta a força e avigora a pintura. (...) O *Café*, de Cândido Portinari, é a aparição espetacular do Brasil.’”¹¹

¹⁰ Cf. GULLAR, Ferreira. *Arte Concreta no Brasil*. In: *Etapas da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p.232

¹¹ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva & EDUSP, 1990. p. 10.

É notório o impacto que este tipo de acontecimento tem sobre as coisas do Brasil, sobretudo no campo das artes. Não é difícil imaginar que o artista havia se transformado à época na imagem cívica do país. O sentido crítico do texto “O Painei Tiradentes”¹², escrito em 1949, parece ser o de romper com uma tradição que se forjava em torno da obra de Portinari. O próprio Pedrosa já havia manifestado, em textos anteriores àquele dedicado ao “Painei Tiradentes”, suas expectativas em relação aos caminhos possíveis para a obra pictórica de Portinari. Em “Impressões de Portinari”¹³, texto de 1934, o crítico destacara o rigor formal do artista e seu caráter construtivo.

“Ao idealismo formal, abstrato, que se revela nesta fase, se opõe uma nova contradição dialética, uma nova exigência da matéria. Esta é a fase do absolutismo da forma. Esse rigorismo formal construtivo se opõe à representação do conteúdo. À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (e social) se perdeu. Falta agora a realidade ponderável, concreta, da matéria.”¹⁴

O texto sugere a escolha do crítico pela análise formal, desvinculada de conteúdos externos à pesquisa plástica. Esta a aposta de Pedrosa e, provavelmente, sua maior contribuição à crítica de arte no Brasil. No texto crítico intitulado “Portinari – de Brodóski aos murais de Washington”, de 1942, Mário Pedrosa assinala a opção de Portinari pela pintura mural como uma transformação promissora na obra do artista. O crítico observa o abandono por parte do pintor de um certo idealismo abstrato a que havia chegado e destaca sua tentativa de dominar a matéria pictórica. O muralismo de Portinari seria, de acordo com Pedrosa, uma escolha estritamente plástica e referia-se diretamente à sua pesquisa estética.

¹² PEDROSA, Mário. “O Painei Tiradentes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ago. 1949. Republicado em PEDROSA, Mário. *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964. p. 143-149.

¹³ PEDROSA, Mário. “Impressões de Portinari” In: *Acadêmicos e Modernos* (Org. Otília Beatriz Fiori Arantes). São Paulo: EDUSP, 1998. p.157.

¹⁴ *Ibid.*, p.157.

“Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode dizer que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas da técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele que ele pela primeira vez o abordou”.¹⁵

Pedrosa acreditava que a experiência com o afresco seria um passo importante para a obra de Portinari. E essa superação é compreendida pelo crítico como um fenômeno de ordem estética já observado na história da evolução da pintura européia. A idéia de uma evolução nas artes é notável nos textos críticos de Pedrosa e, no caso de Portinari, o crítico parecia acreditar que o artista caminhava para uma superação das limitações da pintura a óleo.

“Ao artista brasileiro, este gênero se apresentou sobretudo como um meio de desenvolver em campo mais vasto as qualidades de estrutura e todas as possibilidades da plástica monumental a que havia chegado a sua pintura a óleo. Ele queria simplesmente, movido por intrínsecas intenções monumentais, poder entregar-se à vontade às experiências de deformação do plástico. E compreendeu que para isso precisava também, senão de um conjunto arquitetônico, ao menos de um muro, fora do qual não poderiam ser essas intenções expressas ou satisfatoriamente resolvidas”¹⁶.

Até aqui, o crítico acreditava no compromisso do artista com a pesquisa de ordem estritamente estética. Em seus textos sobre os trabalhos do artista, no entanto, o crítico parece revelar muito mais a sua expectativa diante da arte brasileira, do que

¹⁵ PEDROSA, Mário. “Portinari – de Brodósqui aos murais de Washington” In Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília (org. Aracy Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 12.

¹⁶ PEDROSA, Mário. “Portinari – de Brodósqui aos murais de Washington” In Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília (org. Aracy Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 15.

as contradições próprias à obra de Portinari. Parte de seu entusiasmo pelo artista parecia decorrer da opção do crítico por uma análise com destaque para as qualidades formais dos trabalhos de arte. Para Pedrosa, Portinari não havia sacrificado as exigências plásticas ao elemento extrapictórico, como ocorrera algumas vezes na pintura mural mexicana. O crítico parecia acreditar na potência da solução conciliadora ou dualista da plástica do artista.

“Nos afrescos de Portinari esteve sempre presente, ao lado ou acima da realidade, a finalidade plástica. Ele foge sempre – mesmo quando faz as maiores concessões ao elemento da realidade ou didático, ao qual chama de ilustração. No entanto, o seu realismo é profundo e orgânico; eco talvez de suas origens campesinas. Esse elemento plebeu e camponês, inato nele, é o que demora a sua mão, que pesa sobre o seu pincel retardando ou evitando que se liberte, ou se desgarre, de uma vez, para entregar-se à abstração da pura expressão plástica independente do que está representado. A sua atração pelo mural tem por isso mesmo alguma coisa de mais orgânico, de mais profundo, não sendo mais apenas consequência de ocasião ou outra circunstância externa. Portinari tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá a obra atual. E continuará a dar na sua obra futura”¹⁷.

Em “A Missa de Portinari” (1948), Mário Pedrosa já insinua o sentido de sua crítica acerca dos desdobramentos da obra do pintor, embora destaque neste texto a ênfase dada pelo artista à pesquisa plástica e à solução encontrada no painel de gênero histórico como o da primeira missa. O acerto de Portinari estaria justamente no tratamento artificial dado à luz e à cor. Mas se o crítico destaca na “Missa de Portinari” a “vitória sobre o espaço” e o “rigorismo funcional” apresentado por Portinari, em “O Painel Tiradentes”, a crítica e a postura de Pedrosa aparece de modo mais incisivo. O “Painel Tiradentes” fora encomendado à Portinari por Oscar

¹⁷ PEDROSA, Mário. “Portinari – de Brodóski aos murais de Washington” In *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília* (org. Aracy Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 16.

Niemeyer e era parte do projeto de arquitetura do Colégio Cataguazes. Mário Pedrosa destaca a inadequação do painel de Portinari à arquitetura do colégio¹⁸.

“A sua radical horizontalidade tende a delimitar, senão o gênero, os temas a que se amolda. (...) O fato é que o retângulo dado a Portinari é por demais particularizado nas suas proporções para prestar-se facilmente a qualquer tema. Talvez, por isso mesmo, seja do ponto de vista estrutural mais propício à pura decoração arquitetônica do que ao gênero épico, ao drama heróico ou místico, para o qual maior campo no sentido da altura é uma vantagem: permite um acento mais pronunciado sobre o eixo vertical. O Colégio de Cataguazes é um edifício moderno, em que o vidro tem papel não só eminentemente funcional como decorativo. Ele devora os vãos, reduzindo ao mínimo a aparência de solidez das estruturas para valorizar a claridade e a leveza. Por ele, desmancha-se a separação dos espaços exteriores e interiores. Fica-se, por isso, em dúvida se uma parede em tal ambiente realmente suporta dramas carregados, sombrios, ou não repele a óptica ilusória das perspectivas que afundam. Não pediria ele antes um enriquecimento decorativo sóbrio para o puro regalo dos olhos?”¹⁹

Parece evidente a opinião do crítico sobre o equívoco do painel em face da arquitetura do Colégio de Cataguazes. Mas a análise não se limitava ao mural de Portinari e estava a sugerir uma revisão dos caminhos da arte brasileira e da própria crítica de Pedrosa. Em 1952, em entrevista sobre a II Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa situaria de modo mais enfático a crítica que havia feito à opção plástica de Cândido Portinari e, de modo geral, à consagração de artistas comprometidos com a linguagem figurativa. Ao abordar o pavilhão brasileiro da II Bienal de São Paulo, Pedrosa afirma que os “verdadeiros medalhões” não fizeram falta à exposição.

¹⁸ A integração entre arte e arquitetura foi ponto importante no pensamento estético de Mário Pedrosa.

¹⁹ PEDROSA, M. “O painel de Tiradentes” In: Acadêmicos e modernos (org. Otília B. F. Arantes). São Paulo: EDUSP, 1986. pp. 176-177.

“Na realidade, porém, quando se vê o pavilhão brasileiro em condições superiores que o de 1951, é-se forçado a reconhecer que eles não fizeram falta. O futuro da pintura brasileira não está nos nomes consagrados, verdadeiros medalhões, mas nas gerações novas, a partir dos homens de 40 anos que já têm da arte uma concepção muito mais verdadeira e já são ‘modernos’ sem pensar, espontaneamente”²⁰.

À época das bienais, a polêmica entre a linguagem figurativa e o abstracionismo já estava instaurada e a contribuição de Pedrosa neste momento foi apenas publicizá-la de modo mais incisivo. A afirmação parece ter gerado reações e por conta de sua defesa da abstração geométrica, ou da arte concreta, o crítico fora até mesmo ameaçado com cicuta²¹. Uma ironia, por certo. Mas o que importa é que a consciência moderna da arte não se revelava tão espontânea como o crítico parecia supor. E esta suposição parece estar baseada muito mais em uma postura prospectiva por parte do crítico do que propriamente em uma análise otimista do estado da arte no Brasil.

As primeiras Bienais de São Paulo têm papel importante na afirmação das tendências abstratas e na construção de uma arte moderna brasileira. O projeto da bienal é parte do processo de institucionalização da arte, fortalecido no final da década de 1940 com a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e dos museus de arte moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ), respectivamente, em 1948 e 1949. A idéia da bienal, assim como a concepção dos museus, surge com o claro propósito de atualizar e intervir na conformação de uma atitude moderna no campo da arte e contribui, de modo significativo, para o curso da linguagem construtiva no país.

Sérgio Milliet, diretor artístico da II Bienal de São Paulo²², considerada símbolo da consolidação da exposição²³, destaca o “espírito de liberdade” que

²⁰ Id., “Condenados ao moderno”. [Tribuna da Imprensa, 26/12/1953]. Entrevista concedida por Mário Pedrosa sobre a II Bienal de São Paulo.

²¹ Cf. PEDROSA, Mário. O paradoxo concretista. In: Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.25.

²² Sérgio Milliet permanece à frente das bienais até 1957.

²³ Cf. ALAMBERT, Francisco & Polyana Canhête. Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.

marcaria o evento e assinala, por sua vez, a importância do debate em torno da abstração no Brasil.

“(…) ao lado do expressionismo que exprime pela deformação, o cubismo que se compraz na construção geométrica. Junto à tentativa de pintar o sonho e revelar o mundo do inconsciente, a ambição de descrever objetivamente o mundo da realidade. Crítica social, participação, evasão, fantasia, ciência, toda a cultura de nossa época, caótica, contraditória, atraente e hostil a um tempo, se espelha nessa arte discutida e discutível, polêmica quase sempre, construtiva por vezes, mas viva, presente, que não podemos mais ignorar. Uma arte que solicita permanentemente de nós uma tomada de consciência, uma aceitação ou uma recusa”.²⁴

Espaço fundamental para o debate crítico, é a partir das primeiras bienais que a polêmica entre os defensores do figurativismo e os adeptos da linguagem abstrata – assim como as divergências entre as próprias tendências abstratas – adquire uma dimensão pública e alcança as páginas dos principais jornais de São Paulo e também do Rio de Janeiro²⁵.

Nas primeiras exposições, alguns dos mais importantes intelectuais do país, entre eles, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, atuam organicamente no processo de institucionalização da arte e no desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Entre os textos mais importantes da trajetória crítica de Mário Pedrosa, encontram-se aqueles dedicados a ressaltar as polêmicas promovidas pelas bienais e a refletir sobre a relevância das exposições para a arte brasileira. A I Bienal de São Paulo tem grande importância para a conformação do debate em torno da concepção de uma arte moderna e, em texto de 1951, ano de abertura da Bienal, Mário Pedrosa atenta para o impacto da exposição sobre o público de arte.

²⁴ Ibid., p. 59.

²⁵ Como espaço de debate e divulgação da arte, o jornal foi suporte importante para o desenvolvimento do pensamento crítico sobre arte no Brasil. Manifestos, textos críticos e teóricos foram publicados ao longo da década de 1950 e início dos 60 em jornais de grande circulação.

“(…) a I Bienal de São Paulo marca uma data na evolução das artes no Brasil. Trata-se de um acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis. Não somente para o Brasil como para o nosso continente e mesmo para a velha Europa. (...) O público brasileiro tem assim, pela primeira vez, contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. Mas ninguém saiu ou sairá dali indiferente. (...) Referimo-nos às expressões mais puras, mais austeras da poderosa corrente dos abstracionismos não-figurativistas. (...) Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo de um nexos de externo que lhes permita penetrar naquela meadas de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles [os visitantes] não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis. (...) A Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame do Trianon veio dar aos artistas brasileiros”.²⁶

Se a exibição de obras modernas causou espanto e admiração ao público da primeira bienal, a premiação do suíço Max Bill²⁷, na mesma exposição, teria grande impacto sobre os artistas da época e representava a legitimação institucional da arte não-representativa. No ano de 1950, a exposição retrospectiva da obra de Max Bill, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), já havia despertado interesse no meio de arte brasileiro. Em 1953, o escultor suíço visita o Brasil para a realização de conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo e concede entrevista à revista *Manchete*, publicizando suas idéias sobre a arte concreta e polemizando com boa parte do meio artístico brasileiro. O escultor critica de modo incisivo a arquitetura do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e destaca a inadequação da pintura mural à idéia de uma arquitetura moderna.

²⁶ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.39-40.

²⁷ Teórico importante da arte concreta, Max Bill era escultor e professor da Escola de Ulm. Na I Bienal de São Paulo, realizada em 1951, o Grande Prêmio Internacional de Escultura é concedido à Unidade Tripartida, concebida pelo escultor.

“Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. (...) O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural. (...) Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade”²⁸.

Max Bill critica o “barroquismo excessivo” das curvas de Oscar Niemeyer e afirma a importância da lógica e da função imediata dos elementos integrantes de uma arquitetura moderna. O mesmo funcionalismo referente à arquitetura surge em sua concepção de arte concreta, que iria repercutir fortemente no debate sobre as tendências construtivas no Brasil.

“A ‘arte concreta’ não é um protesto, não pretende chocar o espectador. Ao executar uma obra de arte, parto sempre de uma idéia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-a em duas dimensões e, aos poucos, tal qual num teorema de álgebra, a forma se desenvolve. (...) Como na arquitetura nada poderá ser inútil; qualquer linha, qualquer plano deve ter sua função que pode ser defendida e explicada. Isso não significa dizer que esteja confundindo arte com ciência.”²⁹

²⁸ BILL, Max. “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”. [Entrevista concedida a Flávio de Aquino. Revista Manchete, jun. 1953] Apud. CINTRÃO, Rejane. Arte Concreta Paulista. Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural. São Paulo: Cosac Naify, 2002, Catálogo de Exposição. p.32.

²⁹ BILL, Max. “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”. [Entrevista concedida a Flávio de Aquino. Revista Manchete, jun. 1953] Apud. CINTRÃO, Rejane. Arte Concreta Paulista. Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural. São Paulo: Cosac Naify, 2002, Catálogo de Exposição. p. 33.

A definição de arte concreta elaborada por Max Bill teve, certamente, grande influência sobre os artistas brasileiros que se dedicaram à pesquisa de uma forma plástica autônoma. Mas a concepção de uma linguagem construtiva no Brasil refere-se, sobretudo, à circunstância do ambiente artístico em que os trabalhos estavam inseridos. Se de um lado esboçava-se um alcance universalista por meio da arte concreta, por outro esta afirmação parecia responder às condições e concepções próprias do sistema local de arte. Sobre o paradoxo concretista, Mário Pedrosa afirma, em texto de 1959, a importância da arquitetura brasileira para o domínio das artes visuais.

“Olhando, porém, mais atentamente para o nosso meio, seremos obrigados a verificar que por volta de 1930 surgiu, por aqui, um punhado de jovens dispostos a renovar num campo novo e importantíssimo das atividades culturais e sociais do país: o campo da arquitetura (que retoma, aliás, em escala crescente e mundial, a liderança no domínio das artes). Com efeito, naqueles anos, depois dos escândalos ainda provincianos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, um grupo de arquitetos em botão se formava, decidido a submeter-se a severo regime de gramática e sintaxe. Fazendo dos livros de Le Corbusier sua ‘Bíblia’, aqueles moços juraram macerar-se na prática de seca austeridade no convento do Funcional. (...) Dessa atitude nasceu, entretanto, a atual arquitetura brasileira. Nesse convento se educou Oscar Niemeyer. Os resultados daquela prática puritana aí estão com as obras de Lúcio Costa e seu plano-piloto de Brasília, as de Afonso Reidy em Pedregulho e no Aterro da Glória, com o MAM, as de Niemeyer em Brasília, as de Sérgio Bernardes e as de muitos outros. Dos rigores do dogmatismo funcional brotou verdadeira escola brasileira de arquitetura, com passaporte franco pelo mundo inteiro, e portadora de duas coisas: o “estilo internacional” (hoje, inevitável em todas as manifestações artísticas e culturais do mundo) e características regionais brasileiras, profundamente significativas e marcantes”.³⁰

³⁰ PEDROSA, Mário. “O Paradoxo Concretista”. In: Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 26-27.

De maneira semelhante ao que ocorrera no campo da arquitetura brasileira, a rígida gramática e sintaxe concretista contribuiria, de modo significativo, para o desenvolvimento de uma arte impregnada pela dialética de um caráter internacional constituído sob condições locais. É evidente que o contato entre a arte e a arquitetura brasileira não se reduzia ao sentido de uma simples analogia. A hegemonia da arquitetura brasileira colocara em destaque a disciplina formal construtiva e a idéia de uma integração das artes. Afirma-se aqui o sentido prospectivo da crítica de Mário Pedrosa e de sua defesa da forma concreta.

“O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras (...) às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda a parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’. Não se compreendia aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”³¹.

Em texto reflexivo sobre as primeiras Bienais de São Paulo, Mário Pedrosa parece desvelar uma expectativa contida na defesa da forma concreta.

“Finalmente estava-se diante de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e terceira vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de

³¹ Id., “A Bienal da Cá para Lá”. In: A Política das Artes. São Paulo: Edusp, 1995.

persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção”.³²

Em seu texto “A Problemática da Sensibilidade”³³, dividido em duas partes, Mário Pedrosa escreve sobre a querela entre um abstracionismo de formas imprecisas e um abstracionismo de formas geométricas regulares e afirma a relevância da arte concreta. Inspirado pelas idéias de Suzane Langer, o crítico aborda a função cognitiva da arte. Para Pedrosa a obra de arte, fruto da atividade mental, é parte da natureza simbólica do pensamento humano, e sua substância difere, de modo evidente, do símbolo verbal discursivo. A arte, definida como linguagem, não é precedida por um objeto prévio a ser traduzido em signo simbólico, pois o objeto, para o artista, constitui um valor emocional que só se formaliza na própria obra.

“A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um 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 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, com estrutura acabada e que se repete por inteiro e sempre de súbito, toda vez que entramos em contato com ela. Suzanne Langer, no seu último livro *Feeling and Form* – define admiravelmente essa função precipuamente cognitiva da obra de arte: ‘Formular as nossas concepções de sentimento e as nossas concepções da realidade visual, factual e audível juntas’”³⁴.

A pertinência da forma concreta seria, na concepção de Mário Pedrosa, encerrar a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade e interpretar a vida em

³² PEDROSA, Mário, “Época da Bienais”, in *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.291.

³³ Id., “A Problemática da Sensibilidade I”. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 15

³⁴ Ibid., p. 15

função do mundo antinatural concebido pela ciência e pela técnica. Para o crítico, a discussão – estéril – sobre a sensibilidade ou a ausência da mesma na arte moderna era indício de uma profunda crise da civilização verbal. E nessa decadência da civilização do verbo, a arte abstrata ou concreta, com suas formas e objetos a estruturar uma nova simbologia, constituiria uma conquista importante para a cultura contemporânea.

“Um dos esforços mais profundos e fecundos da arte contemporânea, sobretudo desde Mondrian, Klee e Kandinsky, tem visado, no fundo, sensibilizar a inteligência. 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 conhecidas, de origem imaginária ou extraperceptiva.”³⁵

³⁵ PEDROSA, Mário. “A Problemática da Sensibilidade – II”. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 20.