

BRUNO GUSTAVO MUNERATTO

OS MOVIMENTOS DA SENSIBILIDADE: o diálogo entre Mário Pedrosa e  
Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro.

Dissertação apresentada à faculdade de  
Ciências e Letras de Assis – UNESP -  
Universidade Estadual Paulista para  
obtenção do título de Mestre em História  
(Área de Conhecimento: História e  
Sociedade)

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão  
Machado.

ASSIS

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de  
Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| M965m | <p>Muneratto, Bruno Gustavo. 1982-<br/>Os movimentos da sensibilidade : o diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro / Bruno Gustavo Muneratto. - Assis, 2011.<br/>195 f. ; il.</p> <p>Bibliografia<br/>Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado<br/>Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. 2011.</p> <p>1. Arte – História. 2. Arte moderna. 3. Crítica da arte. 4. História social da cultura. I. Pedrosa, Mário. II. Calder, Alexander. III. Machado, Eduardo Jordão. IV. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. V. Título</p> |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

CDD – 709

BRUNO GUSTAVO MUNERATTO

OS MOVIMENTOS DA SENSIBILIDADE: o diálogo entre Mário Pedrosa e  
Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro.

Dissertação apresentada à faculdade de  
Ciências e Letras de Assis – UNESP -  
Universidade Estadual Paulista para  
obtenção do título de Mestre em História  
(Área de Conhecimento: História e  
Sociedade)

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão  
Machado.

Data de Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Presidente: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado – UNESP /Assis.

---

Profº Dr. Gustavo Dionísio – UNESP /Assis.

---

Profº Dr. Francisco Cabral Alambert Jr. – USP/FFLCH.

Dedico esse trabalho à minha família. Meu pai, José Carlos, minha mãe, Miriam Letícia, minhas irmãs Mariana e Márcia e meu irmão Vítor. Aos grandes amigos da minha vida, e minha companheira Luciana.

## AGRADECIMENTOS

Como é de praxe num trabalho mais extenso de pesquisa e buscas diversas de conhecimento, muitas foram as pessoas que contribuíram para que este trabalho pudesse se concretizar. Espero lembrar-me da maioria dos nomes que me ajudaram ao longo dessa jornada que, somada aos anos de Iniciação Científica, conta cinco anos de estudo.

Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelos três anos de financiamento, (um de Iniciação Científica e dois de Mestrado). Sem esse importante suporte e reconhecimento o trabalho ficaria, sem dúvidas, muito mais complicado. Agradecer também aos professores que compuseram a banca de Qualificação, Francisco C. Alambert Jr. e Carlos Alberto S. Barbosa, que redirecionaram os olhares da pesquisa para um rumo muito mais seguro, colocando uma nau desgovernada em bons ventos. Agradeço também meu orientador, Carlos Eduardo J. Machado pelas inúmeras leituras indicadas, cabais para os encadeamentos de reflexão para esse trabalho e para a vida, pelas trocas de ideias e, sobretudo, pela amizade que se estende desde os inícios de meus interesses acadêmicos, nos meados da graduação em História.

Reservo aqui uma atenção especial a todos os funcionários da UNESP de Assis, às grandes profissionais Regina Truchlaeff e Clarice Rhumann, verdadeiros sustentáculos do Departamento de História, as agradeço pela gentileza, profissionalismo e humanidade. Aos funcionários do setor de pós-graduação, Zélia Barros e ao Marcus pela paciência e eficiência incomuns. Aos bibliotecários Áureo e Vânia, (a todos eles) agradeço pelos mesmos atributos. Também a dupla mais que dinâmica Cida e Zazá, grandes personagens desse capítulo assisense da minha vida.

Com mesma atenção, quero registrar minha gratidão à Silvana Karpinsky, do arquivo do Museu de Arte Contemporânea da USP, assim como a todo pessoal do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal, e também do Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM).

Aos meus queridos amigos (sei que vou omitir muitos nomes, mas os que não são citados nas próximas linhas, que não pensem que não estão registrados na vida). Aos grandes companheiros Paulo Gustavo da Encarnação, Germano Miguel, Richard Lorenz, Glauco Costa, Frederico Bonbekicha, Érika Castelanni, resguardo um grande sentimento de

fraternidade que é vitalício. Sem a cooperação, estímulo e paciência dessas pessoas esse trabalho e seu autor jamais existiriam da maneira que são. Aos amigos Victor Martins, Felipe Silvestre pelas notas, acordes e sonhos. Também ao amigo e professor Ruy O. A. Filho, pelas horas a fio de ensinamentos e vinho...

E, aproveitando a deixa, agradeço a todos aqueles nobres senhores e senhoras que dedicam suas vidas a servirem as mesas, encherem os copos e promoverem a felicidade. A todos os bares e seus donos, com atenções especiais ao Sr. Luiz e sua família, do saudoso bar Ex-tensão, ambiente que deveras se faz uma extensão universitária (como prega o nome). Afinal de contas, lá pode se ter conversas entre orientadores e orientandos, se tira dúvidas com professores, monta-se grupos de estudo, etc.

Por fim, a minha família, meu pai José Carlos pelo heroísmo do dia-a-dia, pelo suporte incontestado e pelo exemplo de ser uma grande pessoa. Minha mãe, Miriam Letícia, inabalável fortaleza do riso, cem anos mais jovem que eu, agradeço por me ensinar a viver bem, mesmo sem vintém. Minhas irmãs, Márcia e Mariana, pelo imenso carinho e pela paciência de aturar o amor de irmão mais velho ciumento. Ao irmão Vítor, pelo ensinamento passivo de como trocar fraldas de um neném. E, sobretudo, a minha grande companheira e incentivadora, Luciana Ribeiro, por me ensinar a me conhecer e enfrentar os desafios da vida.

“Os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não serão; mas inventores como os arcaicos, que tocados da ingenuidade das crianças que amam destruindo seus brinquedos, e nutridos de pura imaginação, de si mesmos se esquecem, à eterna procura da pedra filosofal nos equívocos alambiques onde ciência e magia ainda se confundem.”

(Mário Pedrosa)

MUNERATTO, Bruno Gustavo. *Os Movimentos da Sensibilidade: o diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro*. 2011. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2011.

## RESUMO

Este trabalho aborda o diálogo entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o escultor estadunidense Alexander Calder enquanto fonte de informações estéticas para artistas do chamado projeto construtivo brasileiro. A postura de Pedrosa como organizador da cultura ganhou outro patamar quando ele inicia um programa em defesa da inserção da arte abstrata na lógica artística nacional. Isso só foi possível ao crítico a partir de seu contato com a obra de Alexander Calder que, por sua vez, inaugurou uma estética inovadora na escultura. Unindo postulados da engenharia mecânica e sua grande inspiração circense, Calder deu origem a obras de natureza móvel: os móveis e com eles reformulou o próprio conceito de escultura. Essas novas possibilidades plásticas apontadas por Calder foram responsáveis por muitas das inovações artísticas no Brasil, pois elas trouxeram a Pedrosa um expressivo alargamento de horizontes para com o fenômeno artístico, sendo desencadeador direto de sua ação como crítico e mentor de uma geração de jovens e brilhantes artistas do Neoconcretismo.

**Palavras chave:** Arte-História, Arte Moderna, Crítica de Arte, História Social da Cultura.

MUNERATTO, Bruno Gustavo. *The movements of sensibility: The dialogue between Mário Pedrosa and Alexander Calder in the Brazilian constructive project*. 2011. 195 f. Dissertation (Master's Degrees in History) – University of Science and letters, Assis, 2011.

## **ABSTRACT**

Our work treats the dialogue between the art critic Mário Pedrosa and the north-American sculptor Alexander Calder while source of esthetic information to artist of the Brazilian constructive project. Mário Pedrosa's as culture organizer gain another level when he starts a program in defense of abstract art and its insertion in the Brazilian's artistic logic. This was possible to the critic only after his contact with Alexander Calder's workmanship that, by his turn, started a pioneer esthetic in sculpture. Joining postulates of mechanics engineering and his great inspiration on circus, Calder gave origin of mobiles sculptures and it reformulates the concepts of sculpture. These new possibilities pointed by Calder was responsible for many of the artistic innovations in Brazil, because they brought to Pedrosa a expressive widening of horizons with the artistic phenomenon, being directly responsible by his action while critic and mentor of the brilliant and young artists generation of Neoconcretism.

**Key Words:** Art-History, Modern Art, art critic, Social History of Art.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                         |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução.....</b>                                                                                                                  | <b>11</b>  |
| <b>Capítulo 1 – Mário Pedrosa e as muitas possibilidades de ser revolucionário.....</b>                                                 | <b>20</b>  |
| I - O crítico de Arte Mário Pedrosa (evoluções e revoluções).....                                                                       | 21         |
| II- O exílio norte-americano e a retomada da crítica de arte.....                                                                       | 31         |
| III – Panorama da pintura moderna.....                                                                                                  | 42         |
| IV – Mário Pedrosa e Alexander Calder: a pessoa estética do crítico e a pessoas estética do artista.....                                | 52         |
| <b>Capítulo 2 – A arte revolucionária de Alexander Calder.....</b>                                                                      | <b>64</b>  |
| I – Calder Escultor de cata-ventos: do circo ao cosmos.....                                                                             | 65         |
| II – A máquina-arte do espaço-tempo ou a escultura de quatro dimensões: quando o cosmos se torna cosmológico e cosmogônico.....         | 103        |
| III – As implicações sócio-históricas do vento: um novo elemento estético na história social da arte.....                               | 113        |
| <b>Capítulo 3 - O diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder como determinante histórica do projeto construtivo brasileiro.....</b> | <b>124</b> |
| I – Calder no contexto da batalha do figurativismo.....                                                                                 | 132        |
| II – Mário Pedrosa no contexto: intelectual organizador da cultura.....                                                                 | 157        |
| <b>Considerações Finais.....</b>                                                                                                        | <b>184</b> |
| <b>Referências bibliográficas.....</b>                                                                                                  | <b>190</b> |

## INTRODUÇÃO

Ambos protagonistas desse trabalho são grandes revolucionários em suas respectivas áreas. Alexander Calder, com seus móveis, reformulou os conceitos e limítrofes da escultura. Tanto seu *modus operandi* quanto seu *opus operatum* passaram a apontar caminhos que desembocaram em pesquisas inovadoras e correntes estéticas ao redor do mundo (as da arte cinética, por exemplo). Suas formas são das mais originais produzidas segundo a lógica construtiva das vanguardas escultóricas do século XX. Mário Pedrosa, por sua vez, pode ser considerado o crítico de artes visuais mais articulado da história cultural do Brasil. Essa afirmação é feita sem o risco de exagero, ou de tendencionismos que vão sempre contra ao compromisso científico para com o trabalho de pesquisa. Pedrosa mudou radicalmente o cenário da crítica de artes no Brasil, introduzindo novos postulados e prismas interpretativos do fenômeno estético, desde seu lançamento como crítico em 1933 até o desfecho de sua atuação sistemática nesse meio, com a grande série de textos sobre a construção de Brasília. Tão radical quanto as alterações que Pedrosa causou no meio cultural e intelectual brasileiros foi a transformação de seu pensamento e postura como crítico, imediatamente após ter contato com a obra de Calder, iniciando com o escultor uma longa relação de amizade e troca de ideias. Tal diálogo trouxe um revolucionário influxo de informações estéticas à arte brasileira, por meio das convicções de Pedrosa, configurando um suporte de extrema importância para artistas que se enveredaram pioneiramente pelo caminho da arte abstrata.

Desde que uma grandiosa porção da obra crítica e teórica sobre artes visuais e arquitetura elaborada por Mário Pedrosa foi compilada pelas autoras Aracy Amaral e por Otília Beatriz Fiori Arantes, a extensão e maturidade de seu pensamento enquanto pensador da arte ficou mais fácil de ser vislumbrada<sup>1</sup>. Antes dessas coletâneas, Pedrosa tinha um

---

<sup>1</sup> Aracy Amaral organizou dois volumes, lançados pela Editora Perspectiva, em sua coleção *Debates*. São eles *Mundo Homem, Arte, em Crise*, em que são reunidos textos sobre as convicções estéticas de Pedrosa para com a missão revolucionária da arte moderna (construtiva) na sociedade, passando por ensaios sobre as proximidades cada vez maiores entre arte e ciência até uma série de textos sobre as Bienais de arte de São Paulo. O segundo livro é *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*, e traz escritos de Pedrosa sobre artistas brasileiros, de Portinari a Hélio Oiticica, além de uma segunda parte dedicada exclusivamente à produção do crítico sobre arquitetura moderna nacional e a construção de Brasília. Otília Arantes organizou uma coleção de quatro volumes, todos prefaciados por ela e impressos pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP). Eles foram organizados respeitando algumas das principais linhas de pensamento presentes no trabalho crítico de Pedrosa ao longo de sua vida. O primeiro, *Política das Artes*, aborda majoritariamente a questão da preocupação sociopolítica na arte. O volume seguinte, *Forma e Percepção Estética*, traz uma coletânea de textos teóricos nos quais Pedrosa desenvolve e demonstra diversas balizas interpretativas da arte, desde as teorias da psicologia da forma

referencial de memória majoritariamente focado em sua carreira de ativista político. Lembrado como militante revolucionário sempre ligado às esquerdas do país, da Europa e dos EUA (por meio, sobretudo, da IV Internacional trotskista, da qual fora co-fundador e secretário). Desde sua juventude, na década de 1920, até o fim de sua vida em 1980, Pedrosa sempre dedicou sua vida ao exercício militante revolucionário. Com oitenta anos de idade foi o primeiro signatário do Partido dos Trabalhadores (PT). A obra de Mário Pedrosa enquanto pensador da cultura só pode ser acessada de maneira mais democrática a partir dos esforços de Arantes e Amaral, passando a contar com novas e mais largas possibilidades de estudo e reflexão.

A partir dessas primeiras edições que retiraram publicações diversas de Mário Pedrosa sobre arte de arquivos de São Paulo e do Rio de Janeiro, o crescimento do estudo sobre seu pensamento crítico tem crescido espantosamente dentro e fora do Brasil. Além disso, a opinião de Pedrosa sobre questões diversas das artes tem sido visitada com muito mais frequência, tornando-o até hoje uma das principais referências teóricas para o estudo de questões como a Arquitetura Nova, as vanguardas concretas e neoconcretas, as Bienais de São Paulo, bem como as diversas relações entre arte, sociedade e política. Um dos notáveis trabalhos que desdobra muito bem esses diálogos é a tese de doutoramento de Marcelo Mari, *Estética e política em Mario Pedrosa*<sup>2</sup>. Nesse estudo, Mari aborda justamente o ajuste que Pedrosa faz entre arte e política a partir de seu exílio nos EUA. Embora seja um estudo muito bem articulado e sólido, não aborda, contudo, o caráter de transformação que levou a esse ajuste, atendo-se mais no enquadramento do discurso político nas posturas de Pedrosa enquanto crítico de arte, apontando para a continuidade de seu projeto revolucionário na transladação profissional que fez da política para a cultura. Embora se concorde plenamente com esse argumento de Mari a respeito da continuidade das posturas do crítico entre o político e o cultural, nosso enfoque é apontar uma das principais causas dessa transladação (e ao mesmo tempo, um dos principais alicerces dessa), que é justamente a experiência junto à obra e pessoa de Alexander Calder.

---

(*Gestalt*), até a conferência sobre a necessidade vital da arte. O terceiro livro, *Acadêmicos e Modernos*, se assemelhando à segunda obra de Amaral, é formado por uma coletânea de textos sobre arte e artistas nacionais. O grande diferencial é que a obra se apresenta como um referencial de estudo histórico da arte brasileira, desde a tese inovadora sobre a Missão Francesa, até ensaios sobre as correntes abstracionistas nacionais. O último volume (*Modernidade cá e lá*) mostra o pensamento do crítico em relação às vanguardas internacionais. É nesse volume que estão os textos sobre Calder.

<sup>2</sup> MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa*, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Foi essa experiência que, em grande medida, levou Pedrosa ao amadurecimento necessário de seu pensamento enquanto articulador cosmopolita do fenômeno estético moderno, mostrando-lhe caminhos para aquele ajuste entre arte e política abordado por Mari e que foi demonstrado no Brasil a partir de fins da década de 1940, no contexto em que surgiram tanto as principais instituições museológicas do país quanto a produção de arte abstrata pelo grupo Ruptura em São Paulo e pouco depois, no Rio de Janeiro, o grupo Frente, transformando o crítico numa das peças fundamentais dessa conjuntura. Pedrosa foi, como ele mesmo se denominava, “o arauto das vanguardas” indo, todavia, muito além de ser um “arauto”, mas um arauto-soldado, que além de anunciar essas vanguardas pôs-se em postura combativa pela atualização estética da arte nacional. Esse projeto, como todos os outros de sua vida, não estava anexado apenas à informação artística, mas era motivado por suas convicções sociais, o que o tornava (dentro do ajustamento proposto por Mari) um intelectual organizador da cultura.

O crítico enxergava na arte abstrata uma possibilidade de reformulação contínua da sensibilidade humana. Isso um ininterrupto condicionamento inteligente de destinos dos seres sociais modernos e urbanos enquanto indivíduos e também enquanto massa. Essas novas maneiras de apreensão sensorial da arte moderna (leia-se abstrata) abririam caminhos intelectuais em tais indivíduos despertando neles entendimentos muito maiores de suas contemporaneidades, livrando-os do ostracismo mental midiático, da alienação de uma sociedade do consumo e do entretenimento, ampliando seus horizontes sociais para muito além do universo estrito da arte.

Essas transfigurações no pensamento de Mário Pedrosa não se deram apenas por meio de suas leituras. Pedrosa, como todo militante revolucionário, esteve por várias vezes exilado do país. Tanto na ditadura de Vargas quanto na Ditadura Militar subsequente ao Golpe de 1964, Pedrosa viveu em países da América - Latina, Europa e América do Norte. Foi em seu exílio nos EUA, nos anos de Estado Novo, que sofreu essa reestruturação em sua sensibilidade quando em contato com aquelas novas possibilidades sensoriais da arte abstrata materializadas nos móveis do estadunidense Alexander Calder. Essa experiência condicionou o destino de Pedrosa enquanto crítico de artes e intelectual organizador da cultura.

Contudo, muito embora Mário Pedrosa tenha escrito textos sobre a ideia de sensibilidade<sup>3</sup>, assim como voltava inúmeras vezes à questão ao longo de seu pensamento, não identificou, natureza do conceito. Para que esse juízo de “sensibilidade” não fique, assim, vagando num vazio léxico de infinitas possibilidades, causando certa sensação de imprecisão, pautou-se aqui na concepção de Immanuel Kant para tal problemática. Para Kant, “A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*. Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece *intuições*”<sup>4</sup>. Desse modo, o *objeto-arte*, para Pedrosa, teria a incumbência social de atingir, as intuições humanas por meio da sensibilidade, que por sua vez, seria afetada por aquele objeto estético. O condicionamento dos destinos se daria, assim, por meio do registro de uma experiência estética na intuição. Esta pareceu ser a mais adequada conceituação para a questão da “sensibilidade” dentro do emprego que Mário Pedrosa faz do conceito, ao longo de seu pensamento para com a característica revolucionária da arte abstrata. Parece ter sido nesse sentido que a arte de Calder lhe afetou, ou seja, uma reforma em sua sensibilidade acarretou concomitantemente numa reestruturação de suas intuições.

Alexander Calder também pode ser considerado um dos artistas mais revolucionários das vanguardas históricas. Suas pesquisas e descobertas trouxeram tantas contribuições estéticas aos fundamentos da escultura quanto a obra dos principais nomes do Construtivismo, tal qual Vladimir Tatlin, A. Rodtchneko, ou da geração posterior, Max Bill, Naum Gabo, Antoine Pevsner e Jean Arp. Por meio de uma soma tanto quanto inusitada de engenharia com o universo circense, o escultor iniciou um trabalho que lhe deu título de humorista, quando confeccionava e comandava um circo em miniatura. Os desajeitados e vulgares personagens, feitos cortiça, pedaços de pau, retalhos de tecido e arame (material que será constante no amadurecimento de suas pesquisas) tornaram Calder famoso entre o meio artístico parisiense. A experimentação artística que surgiu dos contatos com esse meio foi o que norteou os rumos do seu trabalho. Primeiramente quando já de posse de seus meios de expressão com desenho no espaço com arame, teve com Piet Mondrian a experiência que lhe revelou a cor. Depois de um tempo experimentando com a austeridade do mestre holandês, pôde ter outra experiência que lhe trouxera de volta o humor e a qualidade gráfica de seu trabalho com arame, isso se deu por meio da arte e amizade de Juan Miró.

<sup>3</sup> Pode-se citar os textos escritos para o *Jornal do Brasil* em julho de 1959, *Problemática da Sensibilidade I e Problemática da sensibilidade II*. Republicados em: AMARAL, Aracy. (org.) *Mundo Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 11-22. Textos brevemente discutidos nessa dissertação.

<sup>4</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 71.

Calder, desde seus primeiros trabalhos ainda junto ao humor circense, se colocou no campo de pesquisa em que se encontravam praticamente todos os escultores construtivos de seu tempo: na busca histórica pelo movimento (cinetismo) da obra de arte. Seus resultados, unindo todas as etapas de seu aprendizado – desde a engenharia, o circo, as caricaturas e desenhos em arame, às experiências com Mondrian e Miró – são vistos pela primeira vez em meados da década de 1930 e batizados por Marcel Duchamp de *mobile*, conceito que transformou o pensamento plástico da escultura, uma vez que no segundo momento de sua evolução se destituiu de motores para se mover. Esse fator, o movimento livre, atmosférico, proporcionou à escultura uma interferência espaço-temporal, pela primeira vez alcançando o resultado final dessa busca em que se colocaram as principais mentes da estética construtivista desde seu aparecimento na Rússia dos anos 1910.

E frente a essa nova experiência estética, Pedrosa pôde reformular suas ideias sobre os alcances plásticos e sociais da arte abstrata. Bulindo com os móveis e todas aquelas tridimensionalizações espaço-temporais dos grafismos e elementos orgânicos de Miró, Pedrosa sofreu o que ele passou a chamar de “reeducação da sensibilidade”. E esse é um dos nortes de todo texto que aqui se apresenta. Pedrosa e Calder tornaram-se grandes amigos, desde o primeiro encontro na grande retrospectiva do escultor no Museu de Arte Moderna de Nova York (*Museum of Modern Art – MoMA*), em 1944. Essa amizade perdurou por toda a vida, ao que podemos citar como exemplo o encontro que tiveram três décadas após se conhecerem, em 1974, dois anos antes da morte de Calder e cinco anos antes da morte de Pedrosa. Essa amizade está também documentada em cartas que, todavia, não revelaram nada de substancial para essa pesquisa, a não ser, a prova material dessa afeição. Esse laço não foi, assim, uma relação de construção de obra conjunta, como a que Pedrosa teve com seu companheiro e conterrâneo trotskista Lívio Xavier, cuja correspondência serviu a José Castilho Neto como suporte de seu livro *Solidão Revolucionária: as origens do Trotskismo no Brasil*. Foi uma relação de caráter diferente desse. Algo mais próximo ao conceito de amizade trazido por Michel Foucault. Como demonstram Hélio Rebelo e Thiago Naldinho, para Foucault:

A amizade [...] [é] a afirmação de existências livres. Dessa maneira, o que se enfoca não é o apego a formas de identidade com características em comum, mas sim um esforço para a compreensão e aceitação do outro como

diferença inquietante. Não se deve buscar encontrar no amigo um reforço para sua identidade, mas, pelo contrário, material para transformação e criação do Si<sup>5</sup>.

Pedrosa selou uma amizade com Calder por meio dos princípios que o escultor expunha em sua obra. Foi depois de ver e mexer com os móveis e outros artefatos expostos no MoMA que o crítico sentiu a necessidade de procurar Calder em seu ateliê para conhecê-lo. A “afirmação de existências livres” foi realmente alcançada por meio da amizade entre os dois que se deu após esse evento, mas antes porque Pedrosa viu na obra calderiana um “material para transformação e criação do Si”, e não um reforço para sua identidade. Pedrosa não se tornou amigo apenas de Calder, mas, sobretudo, tornou-se amigo de sua obra e dos efeitos que ela causou em sua sensibilidade.

Dessa maneira, nessa dissertação não se fazem esforços para estudar a natureza dessa relação de amizade, pois se deseja enfocar os frutos históricos para a crítica e as artes plásticas nacionais causados por essas transformações na sensibilidade de Pedrosa, perpetradas pela afinidade que teve com Calder e sua obra e que lhe configuraram outro patamar muito mais maduro em seu exercício profissional de crítico de artes visuais.

Para tanto, o primeiro capítulo é inteiramente dedicado a Mário Pedrosa e esses fenômenos transformadores em sua sensibilidade. Foi necessário, contudo, um recuo às suas primeiras experiências como crítico (assim como o intervalo entre elas) para que se pudesse medir melhor a extensão dessa revolução em seu olhar crítico. Tal acontecimento faz-se o eixo do pensamento contido em toda nossa exposição, pois não é abordado enquanto somente um fenômeno isolado da trajetória de Pedrosa, mas um fato que trouxe grandes alterações para a arte moderna do Brasil, como se pretende demonstrar no último capítulo.

Nesse primeiro excerto do trabalho, além do recuo histórico na vida de Mário Pedrosa, fez-se também uma resenha de um de seus mais importantes textos no ensejo da inserção de estéticas abstratas no Brasil. Essa incursão no texto *Panorama da Pintura Moderna* pode parecer à primeira vista uma fuga desnecessária do tema tratado na pesquisa. Contudo, cabe lembrar que um dos principais aspectos da obra de Calder que chamou a atenção de Pedrosa, foi o caráter de síntese que ele conseguiu, unindo diferentes princípios fundamentais de muitas das

---

<sup>5</sup> CARDOSO JR., Hélio Rebello; NALDINHO, Thiago Canonenco. A amizade para Foucault: resistências criativas face ao biopoder. *Fractal, Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, abr. 2009. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922009000100004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922009000100004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 20 jul. 2010, p. 8.

principais vanguardas históricas (Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Dadá e Construtivismo). Assim, fez-se mister uma exposição – mesmo que concisa – desse texto, que além de ser cabal na trajetória do crítico, torna mais fácil a assimilação do argumento acima lançado acerca da obra calderiana. É também uma oportunidade de contextualizar o leitor mais novato no tema, fazendo-se um resumo dos principais fundamentos das vanguardas nas suas profusões de *ismos* que, por vezes, confundem o entendimento dos menos habituados com o assunto.

A questão da obra de Calder e seus efeitos na sensibilidade de Pedrosa é abordada após esse *Panorama*. Nesse ponto se chama atenção para o conceito da “pessoa estética do crítico” lançado pelo pensador brasileiro, uma década e meia depois de sua experiência junto a Calder e sua obra. Estão contidas nessa etapa do texto as reflexões em torno dos componentes estéticos agrupados por Calder que desencadearam aquela “reeducação da sensibilidade” em Pedrosa. Tentar-se-á demonstrar as principais virtudes da obra do escultor que fizeram o crítico voltar-se para ela com tanta atenção e cuidado, lançando a partir de então uma série de textos que revestiam tal obra de uma complexidade estética ainda inédita em sua fortuna crítica.

Ainda no tocante da dimensão desse agente revolucionário da sensibilidade que atingiu Pedrosa, o segundo capítulo dedica-se exclusivamente às evoluções da obra de Alexander Calder. Tal estudo foi feito pautando-se majoritariamente nas ideias que o crítico lançou sobre ele ao longo da demorada análise que fez de seu trabalho. O uso das ideias de Pedrosa ao longo dos três capítulos tem uma dupla função estrutural: a primeira é a contemplação da metodologia lançada no projeto dessa pesquisa que declarava o esforço de se pautar e guiar as reflexões por meio do pensamento do crítico numa forma eficaz de demonstrar a profundidade de sua experiência junto à obra de Calder. A segunda função é torná-lo protagonista dessa pesquisa não só factualmente, mas teoricamente dentro dos acontecimentos históricos aqui abordados.

O capítulo divide-se em três partes, cada uma referente ao respectivo enfoque dos três textos escritos por Pedrosa na ocasião de seu primeiro contato com o escultor. Os textos *Calder: Escultor de Cata ventos, Tensão e Coesão na Obra de Calder e A Máquina, Calder, Léger e outros*, foram escritos no ano de 1944. Neles Pedrosa explica e reflete a obra do norte-americano, além de escrever sobre sua trajetória artística desde os primeiros instantes até a grande exposição que o consagrou como um artista *sui generis* das vanguardas construtivas. A parte inicial do capítulo é notadamente biográfica, pois apóia-se no primeiro texto no qual

Pedrosa escreveu a respeito dos caminhos percorridos pelo artista desde o início de suas pesquisas. O segundo excerto é referente ao texto *Tensão e Coesão na Obra de Calder*, em que são refletidas as complexidades da escultura móvel enquanto um novo fenômeno estético permeado, logicamente, por novos pressupostos para com a filosofia e história da arte. A terceira parte dialoga mais com a sociologia da arte, posto que se pauta no texto *A Máquina, Calder, Léger e outros*, onde Pedrosa destaca as importâncias sociais da arte de Calder, que pelo uso que fez das técnicas, conhecimentos e materiais utilitários, configuradores do entorno capitalista norte-americano, os destituiu de suas finalidades utilitárias e, logo, subvertendo as lógicas tecnicistas características da cultura fomentada por sua nação.

O terceiro capítulo que irá se dedicar a atar as ideias lançadas nos dois primeiros inserindo-as no contexto que talvez seja o de maiores efervescências nas artes brasileiras em toda sua história. É nesse momento em que se insere a obra e pensamento Pedrosa e Calder, bem como a relação de proximidade que tiveram. Trata-se do ensejo da inserção da arte abstrata no Brasil, no surgimento dos primeiros (e principais) museus de arte, no contexto das Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assim com a formação dos primeiros grupos nacionais de pintores e escultores abstracionistas. Nesse ponto do texto, por fim, é onde tentaremos alcançar a importância da participação do entrosamento entre o crítico e o escultor na origem das pesquisas plásticas mais audaciosas da arte concreta e, sobretudo, neoconcreta, no que se convencionou chamar de “projeto construtivo brasileiro”. Era uma ocasião na história cultural do país onde se confluíram grandes expoentes das principais vertentes artísticas. Foi o período de apogeu da Arquitetura Nova, assim como é o tempo da Bossa Nova, tida no mundo todo como uma das melhores músicas de seu tempo, e, por fim, é o momento também de ousadia criativa nas artes plásticas responsável pelo aparecimento de produtos estéticos inovadores, no qual as relações entre Pedrosa e Calder tem grandes importâncias.

No início desse capítulo intuiu-se inserir as participações diretas de Calder (exposições e textos sobre sua obra) dadas no contexto da entrada da abstração no Brasil. Do mesmo modo, tentou se demonstrar que a entrada dessa informação plásticas cosmopolita não é um fenômeno restrito do final da década de 1940 e do início da seguinte, com as Bienais, mas vem desde os anos de Estado Novo, em meados de 1930. Esse esforço foi feito para apontar o dado estético internacional como um fenômeno contextual engendrado antes pelo próprio crescimento urbano do Brasil e o decorrente aumento da complexidade das redes culturais, do que um acontecimento restrito aos entendidos e entusiastas da arte. A relação de Calder com o

país, nesse ponto do texto, não perpassa tanto o pensamento e amizade de Pedrosa quanto os demais instantes, atestando que o escultor tinha grandes relações com a cultura brasileira.

Todavia há de se ressaltar que o estudo desse diálogo entre o crítico e o escultor e desse com nossa arte não é novidade. No ano de 2006 a curadora Roberta Saraiva organizou uma exposição retrospectiva de Alexander Calder na Pinacoteca de São Paulo, com o sugestivo título de *Calder no Brasil*. Saraiva também lançou pela editora Cosac&Naify um livro homônimo, reunindo textos escritos por críticos, artistas e intelectuais brasileiros, ou residentes no país. (o único estrangeiro com texto na publicação é Sartre). No livro, Saraiva relata as viagens de Calder ao Brasil e as relações dele com personagens da cultura nacional como Mário Pedrosa, Henrique Mindlin, Ferreira Gullar, dentre outros. Contudo, embora muito bem organizado e ilustrado, o livro da curadora não vai além da organização de textos sobre o escultor e do relato factual, não se propõe a problematizar historicamente essas relações.

O que se deseja aqui, no estudo da afinidade de Calder com Pedrosa e com o Brasil é a revelação histórica dessas enquanto um evento chave para os rumos estéticos e intelectuais do país dentro do projeto construtivo brasileiro dos anos 1950/60. Assim sendo, esse enfoque faz-se a contemplação de uma proposta metodológica para o estudo da inserção dos ideais das vanguardas construtivas na arte nacional, colocada por um dos mais importantes estudiosos do Neoconcretismo, Ronaldo Brito. Segundo o crítico carioca, em sua conhecida publicação *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*:

Teorizar sobre os efeitos do Concretismo e do Neoconcretismo no Brasil, nos anos 50 e 60, é uma tarefa parcial e insuficiente. A questão decisiva, no caso, é aprofundar um estudo histórico acerca da penetração e a influência das ideologias construtivas no país, desde a década de 1930. Com a formação da moderna arquitetura brasileira, até a explosão neoconcreta nos anos 60<sup>6</sup>.

Para alçar esse objetivo tentou-se, no desfecho do terceiro capítulo, fazer um modesto esboço de história social de alguns artistas do neoconcretismo em suas proximidades com Mário Pedrosa, no intuito de demonstrar o papel do crítico como guia desse pensamento plástico mais audacioso de nossas vanguardas abstratas, colocando-o, uma vez mais, como um intelectual organizador da cultura.

---

<sup>6</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 30.

Por fim, o texto como um todo faz o esforço de ser mais um aprofundamento histórico acerca da penetração e da influência das ideologias construtivas no país, tentando, ao longo de seus três capítulos, demonstrar que a revolução da sensibilidade sofrida por Pedrosa frente à obra de Calder promoveu por meio de seu pensamento e engajamento a etapa mais avançada da arte moderna Brasileira.

## **1. Mário Pedrosa e as muitas possibilidades de ser revolucionário.**

### **I – O crítico de arte Mário Pedrosa (evoluções e revoluções).**

Quando se começa a levantar dados sobre a obra de Mário Pedrosa tem-se a impressão inicial de existirem pelo menos duas figuras da intelectualidade brasileira com mesmo nome. Um Pedrosa, trotskista, secretário e cofundador da IV Internacional, militante de esquerda presente desde o Partido Comunista Brasileiro, em 1924, até ser o primeiro membro signatário do Partido dos Trabalhadores (PT), na década de 1980<sup>7</sup>. E um outro Mário Pedrosa, crítico de arte afinado com as mais audaciosas experiências estéticas de seu tempo, bem conectado com amizades e relações no mundo das artes e da literatura, nomes como André Breton, Pablo Picasso, Jean Arp, Giorgio Morandi, Juan Miró, Benjamin Perrét, etc., bem como a relação com Alexander Calder. O crítico também fora amigo próximo de uma incrível leva de artistas e escritores nacionais, desde o modernismo da Semana de 1922 até o Neoconcretismo (do qual foi, de certa forma, patrono e também um teórico muito presente), bem como os profissionais da Arquitetura Nova nacional, sendo inclusive, o maior pensador desta em seu tempo e, pode-se dizer sem risco, até os nossos dias.

---

<sup>7</sup> Para mais informações sobre as relações de Pedrosa com o PT, ver: SILVA, Luiz Inácio Lula da. “Mário Pedrosa e o Partido dos Trabalhadores”. In: NETO, José Castilho Marques. **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001, pp. 23-28.

Já foi dito que após as obras organizadas por Aracy Amaral e Otília B. F. Arantes, o pensamento de Pedrosa vem sendo colocado em um “acorde harmônico” em suas oscilações entre os campos da política e da estética como “notas de um acorde só”, num patamar sempre de continuidade e não de ruptura. A impressão de se tratar de duas figuras distintas dá-se pela vastidão, profundidade e profissionalismo com que se empenhou nesses campos. Essa sensação vem antes da noção temporal de ser preciso mais de uma vida para se tirar proveito de todo o conjunto da obra de Pedrosa com o alcance e acuidade de sua práxis.

Filho do político Pedro Pedrosa, o pernambucano Mário Pedrosa teve uma ótima educação. Estudou na Bélgica entre os treze e quinze anos. Formou-se advogado em 1923 (então com vinte e três anos) e ainda na faculdade passou a se interessar pelo marxismo e pela ação social do intelectual, partilhando desses interesses com a figura de Lívio Xavier, com quem rapidamente fez amizade e que anos mais tarde iria dividir sua militância junto aos ideais de Leon Trotsky<sup>8</sup>. Já em 1924, um ano antes de se aderir ao PCB (Partido Comunista do Brasil), em São Paulo, Pedrosa desempenhava a função de crítico literário no jornal *Diário da Noite*. Nesse contexto conheceu Mário de Andrade de quem também se tornou amigo. Escreveu, em Paris, como demonstra Otília Arantes<sup>9</sup>, um ensaio sobre Villa Lobos, para a *Revue Musicale*, em 1928, e (no Brasil) outro texto sobre *Scarface*, dessa vez uma crônica para o jornal do qual era cofundador *O Homem Livre*, em 1930.

Entre esse período e sua estreia como crítico de artes plásticas, na conferência intitulada *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*<sup>10</sup>, de 1933, Mário Pedrosa esteve muito mais ligado às atividades políticas, submerso, como seus companheiros, no contexto revolucionário dos fins dos anos 1920, e na derrubada da chamada “política do café com leite”, ou seja, à hegemonia política das oligarquias latifundiárias cuja presidência federal oscilava majoritariamente entre políticos de Minas Gerais (leite) e São Paulo (café). Pedrosa foi preso, em 1930, distribuindo panfletos, e novamente em 1932, dessa vez juntamente com sua esposa Mary Huston, durante a revolução constitucionalista. Em 1933, ano então de sua estreia como crítico, funda a Frente Única Antifascista (FUA), que tinha intenção de combater o crescimento do fascismo no Brasil.

---

<sup>8</sup> Essa amizade e seus desdobramentos (suas obras em comum) estão muito bem expostas e refletidas no obra NETO, José Castilho. **Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

<sup>9</sup> ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Ed. Scritta, 1991.

<sup>10</sup> Este texto foi publicado em capítulos no mesmo jornal da publicação de sua crônica sobre *Scarface*, posteriormente, em 1949 seria reeditada na obra *Arte, Necessidade Vital*. Mais recentemente, em meados de 1990, foi novamente editada no primeiro de quatro volumes organizados por Otília Arantes, lançados pela Editora da Universidade de São Paulo.

Mário Pedrosa, devido a esses intercâmbios entre sociedade, cultura e política, sempre se manteve muito atento a todas as categorias e etapas sociais que circundavam e influenciavam a arte. Ela não considerava a arte enquanto um fenômeno apenas estético, da ordem do gênio e sua criação, estando antes ligada a problemáticas sociais, ora políticas, ora geográficas, ora contextuais (sócio-históricas). Nesse período, antes de se voltar para a observação mais profunda de questões estéticas e da ordem da criação (fato que irá ocorrer, sobretudo, a partir do contato com a obra de Calder) essa característica do estudo sociológico da arte se destaca. Essas buscas e pesquisas em áreas externas às teorias estéticas é uma marca do pensamento de Mário Pedrosa e sempre o auxiliam a fundamentar (e complementar) suas reflexões sobre a arte. Assim, desde seu primeiro trabalho dentro do campo da crítica de arte, sobre a gravurista Käthe Kollwitz, a comunicação com áreas externas ao fenômeno plástico da obra se fez demasiadamente presente.

Nesse estudo, Mário Pedrosa se mostrou mais preocupado com a função social direta do artista, num sentido de empréstimo da criação às causas sociais. Apontava pela primeira vez no Brasil um estudo articulado sobre a arte num viés marxista, responsável, como frisa Sérgio Milliet, por “iniciar em nossa terra uma crítica de fundo sociológico”<sup>11</sup>. Contudo, sem deixar-se cair pelo sectarismo ortodoxo que reinava dentro de muitos segmentos artísticos alinhados com os ideais da Rússia Stalinista<sup>12</sup>. Assim,

(...) assinalar o caráter precursor da tentativa de conceituação marxista empreendida por Mário Pedrosa é portanto sobretudo recordar que nem sua conferência, muito menos a arte de Käthe Kollwitz, se prestam a esse tipo de doutrinário, tendência liquidacionista contra a qual nosso autor, defensor intransigente da arte avançada e sem concessões, se baterá até o fim da vida<sup>13</sup>.

Pedrosa abre sua conferência com a seguinte passagem:

A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade, nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Apud. MILLIET, Sérgio. In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Política das Artes**. São Paulo: EdUSP, 1995, p. 24.

<sup>12</sup> Refere-se aqui às ideias estéticas postas pelo grande nome da política Stalinista Andrei Zdanov no Congresso de Karkov (1934), cuja ortodoxia levou muitos artistas ao Realismo Socialista, controlado pelo Estado Soviético e que tanto fora combatido por Mário Pedrosa.

<sup>13</sup> Idem, Ibidem.

<sup>14</sup> PEDROSA, Mário. “As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz” In: Ibidem, p. 35

Esse viés, puramente calcado na experiência intelectual da análise das lutas de classes e da dialética materialista, vai nortear toda reflexão de Pedrosa sobre os fundamentos e funções sociais da arte de Käthe Kollwitz, sendo ela no contexto (como era comum da gravura alemã expressionista) uma das principais referências estéticas de inúmeros artistas brasileiros desse momento. Artistas como Lívio Abramo, Di Cavalcanti, Lasar Segall (que desde a década de 1910 já trazia o Expressionismo ao Brasil) e mesmo Cândido Portinari, que durante alguns anos teria sua obra acompanhada de perto por Pedrosa. Assim, a conferência não estava isolada de seu contexto artístico. Como bem demonstra Aracy Amaral em sua obra *Arte Para quê?* havia todo um movimento que visava essa ação social, esse empréstimo estético às causas das minorias, dos oprimidos<sup>15</sup>.

O texto da referida conferência se divide em três partes. A primeira se incumbe da demonstração do fenômeno artístico de acordo com o materialismo histórico para, no segundo e terceiro momentos, dedicar-se ao estudo das premissas sociais na estética das gravuras de Kollwitz. Para tanto, nesse primeiro passo de sua análise, Pedrosa demonstra a transformação do artesanato primitivo até a arte burguesa do consumo conspícuo (*Gebildetes Konsumieren*)<sup>16</sup> e o decorrente distanciamento que há entre sociedade e arte, tal qual se deu com a alienação dos meios de produção na sociedade capitalista para, somente depois, passar à análise da obra de Kollwitz (mais atento ao cunho social de sua obra, do que seu resultado formal – vale mais uma vez sublinhar).

Essa conferência de Pedrosa inaugura outro patamar de crítica de arte no país. Como nos lembra ainda A. Amaral,

(...) a crítica de arte no Brasil se caracterizava por seu cunho descritivo, ou por uma retórica rançosa, ou era constituída de *blagues* afrancesadas, ou ainda, vinculada ao colunismo social e à literatura, sendo exercida por jornalistas, poetas e escritores, sem maior preocupação com a interpretação do fenômeno artístico<sup>17</sup>.

Esse ponto de vista de Amaral pode apontar, em certa medida, a relevância histórica da conferência em questão. Muito embora Sérgio Milliet e mesmo, em certa medida, Mário de Andrade, já buscavam uma manifestação profissional (logo, socialmente comprometida) de

<sup>15</sup> AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** Preocupação Social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo: Studio Nobel, 2003.

<sup>16</sup> ARANTES, O. Op. Cit., p. 22.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 38.

crítica de artes plásticas no Brasil, Pedrosa inaugura o estudo da cultura sob o viés do materialismo histórico<sup>18</sup>. Embora essa discussão seja relevante para nosso estudo, não nos desdobremos sobre ela agora, por questões de pontualidade. Tentemos, então, colocar a respectiva conferência de Pedrosa frente a outras produções paralelas da época para poder vislumbrar essa importância histórica para a crítica de arte no Brasil com mais acuidade.

A conferência sobre Kollwitz se deu no ano de 1933, data inaugural para o estudo sociológico da história brasileira. No mesmo ano da publicação de *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr. (que inclusive fazia parte do CAM, Clube dos Artistas Modernos, em qual, tanto a exposição de Käthe Kollwitz, como a conferência de Mário Pedrosa, aconteceram), de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (muito embora essa não se revestisse do pensamento dialético materialista do primeiro, fora também uma obra inaugural) e se estava a três anos da publicação de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Nesse momento, havia outro clima literário sob a intelectualidade brasileira, muito menos diletante e muito mais ligado às questões do desdobramento da reflexão e da experiência intelectual marxista para uma (re)interpretação histórica do país. Tal fato mostra-se claro em publicações como: as revistas *Claridade*, do grupo Zumbi (diretamente inspirada na francesa *Clarté*, amplamente lida pelos círculos intelectuais modernistas no Brasil), os jornais como o *Luta de Classes*, porta-voz do grupo fundado por Mário Pedrosa e Lívio Xavier, o Grupo Comunista Lenine, de inspiração trotskista saído em uma dissidência com o PCB, dentre outras publicações, algumas menores, outras de grande alçada, como a *Revista do Brasil*, que embora vinculada ao jornal perrepetista de Julho Mesquita *O Estado de São Paulo*, escreveram em suas páginas esses mesmos intelectuais citados, bem como Mário de Andrade, dentre muitos outros<sup>19</sup>. A isso também se soam a fundação da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), em 1934 que iria mudar definitivamente o estatuto e alcance dos estudos sóciohistóricos do Brasil.

Ao novo quadro editorial e universitário somava-se a efervescência política dentro e fora da intelectualidade. Desde a Revolução de 1930 (e imediatamente anterior a esta) a experiência intelectual brasileira passou a experimentar em todas as suas categorias (sobretudo artistas e escritores) outras possibilidades de participação social. Surgem esses pensadores revestidos, *grosso modo*, de teoria marxista, emerge também, um amplo movimento social nas artes visuais, encabeçado, sobretudo, pela experiência da gravura e seus

<sup>18</sup> TOBIAS, José Antônio. **História das Ideias Estéticas no Brasil**. São Paulo: Grijalbo Editores, 1967.

<sup>19</sup> MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo, Ed. Difel, 1979.

clubes espalhados pelo país<sup>20</sup>, sempre diretamente influenciados pelo expressionismo alemão, latente na obra de Kollwitz, em cujo contexto tem também o próprio CAM papel de destaque. Como enfatiza Pedrosa sobre esse contexto “a polêmica não era mais artística, mas declaradamente política”<sup>21</sup>.

Considerando esses fatos contemporâneos, pode-se perceber um pouco mais de perto a relevância da iniciativa de Mário Pedrosa, sobretudo para com a crítica da cultura. Essa conferência não é isoladamente uma tentativa de interpretação marxista da arte, mas o desdobramento de um volume intelectual que ainda não havia alcançado no Brasil o campo da crítica cultural e de arte. Assim, é por meio dessa conferência que Pedrosa inaugura sua atividade de crítico. E ao contrário de dizer que nela mostra-se mais preocupado com a expressão plástica do pensamento de esquerda, com a atividade militante (embora isso se faça também presente nas linhas da conferência), Mário Pedrosa mostrou-se também preocupado em levar o movimento reflexivo geral desse contexto sócio-histórico à categoria da crítica de artes.

Pedrosa insere a crítica de arte e da cultura no mesmo momento em que na Europa isso começou a ocorrer. O crítico se inseria em um debate internacional sobre cultura realizado sob o viés marxista, tornado-se contemporâneo de autores que encabeçavam, por exemplo, o quadro do pensamento alemão de esquerda nas décadas antecedentes à caçada nazista: Walter Benjamin (1892-1940), Siegfried Kracauer (1889-1966), Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), ou o húngaro Georg Lukacs (1885-1971) entre outros. Pedrosa vai refletir sobre o fenômeno plástico moderno internacional como esses pensadores refletiram a literatura, o cinema, a fotografia e a música.

A reflexão do brasileiro sobre a massificação da cultura, já sensível nessa conferência de 1933 e explicitado em textos como *O bicho da seda na produção em massa*<sup>22</sup> (1967), por exemplo, se emparelha às reflexões mais extensas de Adorno e a regressão da audição na cultura de massa, de Benjamin e a questão reprodutibilidade técnica da obra de arte, e de Kracauer e seu conceito do *Ornamento da massa*. Seu longo pensamento sobre Brasília também o faz um teórico das cidades, como foram, principalmente, os dois últimos<sup>23</sup>. Pedrosa

<sup>20</sup> AMARAL, Op. Cit. p. 45.

<sup>21</sup> PEDROSA, Mário. “Entre a Semana e as Bienais”. In: AMARAL, Aracy. (org.) **Mundo Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 279.

<sup>22</sup> In: AMARAL, Aracy. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, pp. 109-114.

<sup>23</sup> Ver, por exemplo: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato. História, Franca, v. 25, n. 2, 2006. Available from

alinhava suas reflexões aos pensadores da cultura fundamentados na teoria do materialismo dialético.

Contemporâneos dessa conferência sobre Kollwitz são, por exemplo, os textos de Benjamin A *doutrina das Semelhanças*, ou *Experiência e Pobreza*, ou ainda o seu longo ensaio sobre Kafka (1934), *Os Empregados*, de Kracauer (1930), onde também se fala sobre uma “literatura sociológica”<sup>24</sup>. Há uma ressonância do embasamento histórico materialista na crítica de cultura desde seguramente a *Teoria do Romance*, de Lukacs (1914-15) que se expressa mais fortemente nessa geração alemã posterior. Da mesma maneira que faria Pedrosa alguns anos depois, esses pensadores passaram a unir a crítica culta à jornalística por meio do viés sociológico. Pedrosa já parte desse sentido analítico do fenômeno plástico moderno com Kollwitz num exercício pioneiro no Brasil e leva isso até a abstração por meio de Calder, num exercício pioneiro no mundo todo.

Além do grande reflexo do pensamento marxista contido na conferência de Kollwitz no CAM, há também uma literatura de teóricos da arte, reconhecendo não serem as ideias de Marx aplicáveis isoladamente para a reflexão do fenômeno estético. “É quando Hegel, Grosse ou Semper vêm em socorro e, possivelmente, ao tematizar a questão central das relações arte-natureza, outros teóricos da *Einfühlung*, como por exemplo, Worringer (...)”<sup>25</sup>. E acima disso, a consciência última do local histórico da estética de Kollwitz é passível de análise somente de um ponto de vista teórico que possa lhe compreender, ou seja, a teoria da luta de classes. Pedrosa já tinha consciência disso antes mesmo de receber as críticas sobre seu texto, pois deixou claro, no desfecho desse que “o proletariado é uma classe transitória. A sua existência está condicionada a uma luta constante pela vida. (...) A **sua** arte tem que ser também transitória e utilitária. Até agora, a expressão mais nobre dela é Käthe Kollwitz”<sup>26</sup>.

Walter Benjamin, no mesmo ano em que Pedrosa redigiu e proferiu essa conferência, escreveu *Experiência e Pobreza*. Nesse texto há um



Imagem 1: Käthe Kollwitz. *A Fome*. Xilogravura, 1929.

&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso>. Acessado em

Bloch e o sonho de uma coisa”. In: In: ALMEIDA, Jorge de. BADER, XX. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 191.

to da obra ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São não é justamente o argumento quanto o uso de uma reflexão estética muito ideias de Marx e Engels, utilizada por Pedrosa para elaboração da sua

da Arte e Käthe Kollwitz”. In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa**: (Grifo do autor da presente dissertação).

momento em que discorre sobre a vivência da Primeira Guerra Mundial: “Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”<sup>27</sup>. São exatamente essas experiências das pobreza físicas e morais que Kollwitz grava fortemente. É disso que trata sua obra e é sobre tal sensibilidade que Pedrosa discute, embasado na literatura filosófica que, desde então, estabelece em sua crítica uma forte ligação intelectual entre arte e política.

Nesse instante, tal aspecto se desenvolve por meio do prisma sociológico da arte, mais tarde, se dará com a abstração e novas formas interpretativas do fenômeno estético dentro da preocupação de uma revolução na sensibilidade humana. É com o mesmo caráter vanguardista, por exemplo, que vai somar ao campo nacional da crítica das artes o prisma da psicologia da forma – *Gestalt*. Em 1949, lançou *Arte, necessidade Vital*<sup>28</sup>, com textos escritos desde sua estreia até imediatamente antes da data da publicação, passando pelos textos sobre Calder, e também a conferência de 1947 que deu título à obra. Esse livro também causou grande impacto ao discutir questões que por muito tempo se mantiveram polêmicas, como a arte dos insanos, abstração, a psicologia da forma, da mesma maneira com que se deu com suas ideias no contexto da exposição de Käthe Kollwitz. Pedrosa sempre irá se nortear pelo esforço de atualização das epistemes, dos fundamentos do discurso da crítica de arte, agregando a essas novas formas de interpretação e de reflexão. Ao contrário de se pensar que a conferência pronunciada no CAM foi uma experiência tendenciosamente política na crítica de arte no Brasil, seria mais equitativo ampliarmos os horizontes e dizer que foi um esforço feliz de enquadramento da crítica cultural com as preocupações sociológicas dos artistas e intelectuais de uma forma geral no contexto em que ocorreu, inclusive e sobretudo, no âmbito internacional.

Esse prisma dialético materialista de análise demonstrado por Pedrosa nessa ocasião, em 1933, lhe deu certa fama de sectário, partidário, como se a questão estética não lhe fosse importante em seu julgamento crítico, então apontado como tendencioso. Contudo, Pedrosa

<sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza.” In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, p. 115.

<sup>28</sup> Como aponta Francisco Alambert, o crítico Sérgio Milliet, que fora antes mesmo de Pedrosa um dos primeiros pensadores a se dedicar à crítica de artes, viu nessa edição uma grande novidade para o campo da crítica. No caso, Milliet destaca justamente os ensaios sobre Kollwitz e Calder. ALAMBERT, Francisco. Milliet-Pedrosa: aproximações rumo à ação socializadora da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet - 100 anos**: trajetória, crítica e ação cultural. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2004, pp. 139-148.

escreveu *Impressões de Portinari*<sup>29</sup> e nesse texto revelou uma observação muito mais atenta à porção formal da obra. Entretanto, algumas leituras sobre a trajetória crítica de Pedrosa podem passar a impressão que somente a partir de seu exílio na Europa e majoritariamente no EUA durante o Estado Novo é que ele foi dar maiores atenções às porções formais da obra de arte. Isso pode fazer parecer uma descontinuidade da produção e do pensamento (método de reflexão) sobre crítica de arte em Mário Pedrosa. Isso não ocorreu. Há, obviamente, um hiato de oito anos da produção textual entre o primeiro texto sobre Portinari e o que escreveu em 1942, em Washington, mas não existe uma cisão no processo reflexivo.

Numa entrevista, na ocasião de seus oitenta anos, feita pelo crítico Roberto Pontual, foi posta uma questão sobre sua trajetória crítica e sobre suas rupturas. Pedrosa responde por meio da própria trajetória da modernidade plástica ponderando que “(...) com o fim da guerra houve uma mudança muito grande no movimento artístico mundial. Não acho, porém, que tenha deixado de haver continuidade na passagem”<sup>30</sup>. E Otília Arantes dá continuidade ao pensamento, colocando que: “Todas estas tendências, do Expressionismo às últimas manifestações da arte abstrata ou concreta (...) ainda obedeceria a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas”<sup>31</sup>. Desse mesmo modo, o processo, tanto das transformações nas militâncias, quanto na trajetória crítica de Pedrosa, também não deixa de ter “continuidade nas passagens” e esta obedece a uma intenção comum, clara na origem de sua ação política enquanto intelectual da cultura. Esse processo de continuidade nas passagens das vanguardas históricas é alicerçado justamente no mesmo elemento primordial que também alicerça a continuidade nas passagens de Pedrosa, que é o ideal construtivo da arte, o ideal reformador das percepções e sensibilidades que edificaria todo um novo modelo social em torno do homem moderno. Quando esse ideal cessa na arte moderna, termina também em Pedrosa, que volta então à atividade política partidária e também como organizador da cultura junto a museus de arte, como o MAM de São Paulo e o *Museo de La Solidaridad*, no Chile de Salvador Allende.

<sup>29</sup> Publicado no *Diário da Noite*, em 1934, publicado também na obra *Arte Necessidade Vital*, em 1949. Presente também no terceiro volume de quatro da coleção organizada por Otília Arantes (Acadêmicos e Modernos). Nesse texto pode-se notar sem maiores esforços uma grande preocupação (e cuidado) de Pedrosa para com a estética de Portinari. Quando analisa o quadro *Café*, por exemplo, o crítico pondera: “Dentro da pequena tela superpovoada e atravancada de coisas, ele opõe figuras, que são apenas idealizações luminosas, a coisa e objetos bem desenhados e individualizados. A matéria e a composição se fundem numa unidade artística satisfeita de si.” PEDROSA, Mário. In: ARANTES, O. **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 157. Passagens como esta, dentre outras do texto, denotam aquela preocupação e também já uma sofisticação de análise estética por parte de Pedrosa.

<sup>30</sup> PEDROSA, Mário. Entrevista a Roberto Pontual. In: ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Ed. Scritta, 1991, pp. 33-35.

<sup>31</sup> Idem, p. 35.

Oito anos separam esse primeiro texto sobre Portinari do ensaio que escreveu nos EUA, durante seu exílio. Esses textos sobre os murais do pintor brodosquiano na capital estadunidense forma responsáveis pelo retorno de Pedrosa à crítica de arte. Esses anos formam uma considerável lacuna e foi nesse ínterim que Pedrosa exerceu sua atividade política mais intensa. Cabe lembrar que, no mesmo ano de sua primeira publicação sobre Cândido Portinari (1934), o crítico foi baleado numa manifestação contra os integralistas na Praça da Sé, em São Paulo. O tiroteio deixou muitos mortos e feridos, mas teve vitória significativa da sua FUA.

Nesse período, o crescimento numérico e da organização da esquerda brasileira é sensível. Em início de 1935 a recém criada Aliança Nacional Libertadora (ANL) de Luiz Carlos Prestes contava até com o apoio de altas patentes do exército, “tenentes”, cujo movimento vinha desde a década de 1920 e auxiliara a derrubada das oligarquias na revolução de outubro de 1930.

Pedrosa colaborou clandestinamente com a ANL que, por sua vez, arregimentava um grande número de filiados. “Cálculos indicam que em julho de 1935 ela contava entre 70 mil a 100 mil pessoas”<sup>32</sup>. Além do contingente expressivo, a adesão de Prestes ao PCB no ano anterior havia estreitado as relações entre as esquerdas de diferentes classes, e “a temática nacional passou a predominar sobre a temática de classe (...)”<sup>33</sup>. Houve, assim, um repentino fortalecimento da esquerda, não só em número, mas também em organização. Pairava no ar certa atmosfera de revolta contra o governo de Vargas e em julho de 1935, foi lido em público um manifesto de Prestes que apelava para a derrubada de Vargas, que já perseguia e reprimia a ANL, e veio então recair muito mais duramente sobre a aliança, decretando seu fechamento.

Os membros e mentores da ANL, enquanto se esquivavam como podiam das perseguições, começaram a prepararem um levante. A revolta começou em 23 de novembro de 1935 e após quatro dias de tentativas de tomada de poder, em Recife, Natal e Rio de Janeiro (sendo esse último um combate mais sério, com várias baixas), em 27 de novembro o levante fracassara, arrastando não só a expectativa revolucionária consigo, mas trazendo também uma grande ressaca ofensiva do poder governamental de Vargas sob toda a esquerda nacional. A perseguição às esquerdas e o consequente crescimento de políticas totalitárias e conservadoras seria, sobretudo naquele contexto, um resultado matemático com medidas institucionais que perduraram por toda ditadura de Vargas. Um exemplo é o TSN (Tribunal de

---

<sup>32</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13ª edição. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 369.

<sup>33</sup> Idem, p. 367.

Segurança Nacional) que fora instituído para julgar os envolvidos no levante de 1935, mas manteve-se ativo nos oito anos de Estado Novo.

Há, então, um recrudescimento generalizado aos partidos de esquerda e aos seus principais membros e intelectuais de orientação marxista pelo mundo todo. Em 1926 a polícia fascista italiana prendia Gramsci que nunca mais voltaria ser liberto, pois quando o foi, em 1934, estava tão doente que não resistiu. Na Alemanha, em 1933, a Gestapo prendia Hannah Arendt e fazia Benjamin se refugiar na França, de onde nunca retornou<sup>34</sup>. A esquerda (intelectuais e artistas, sobretudo, os de origem judia) sofria uma grande perseguição conforme o totalitarismo; ditaduras iam se erigindo e se estruturando. Sem contar o grande número de artistas perseguidos, sobretudo àqueles ligados à Bauhaus de Gropius, dos quais falaremos mais adiante. No Brasil, Vargas iniciou um franco alinhamento com essas políticas fascistas europeias e colocou um pesado serviço de perseguição à esquerda por todo o país sob os auspícios de Filinto Müller, chefe da polícia de Vargas e grande entusiasta desse alinhamento.

O clima persecutório e ditatorial fazia-se sentir com muita força também no Brasil, renunciando a ditadura que teve início em 1937, sob o comando de Vargas no que se chamou Estado Novo. Pedrosa exilou-se partindo para Europa sob o codinome de camarada Gonzaga. Na França começou a colaborar com a formação do Secretariado da Internacional Trotskista, perseguido de perto pela GPU de Stalin, que chegou a assassinar e esquartejar um companheiro da comissão do secretariado, o alemão Rudolf Klement. A IV Internacional foi fundada às pressas, em Perigny, França, em três de setembro de 1938. Todavia, essas perseguições obrigaram a migração do secretariado para os Estados Unidos. Lá Pedrosa, sob o pseudônimo de Lebrun, dirige o secretariado latino-americano da IV Internacional até seu desligamento com o rompimento com Trotsky.

## **II – O exílio norte-americano e a retomada da crítica de arte.**

O exílio nos EUA mostrou-se inicialmente bastante hostil para Pedrosa. Em 1939 Mary e Vera juntam-se a ele, que desde o ano anterior não possuía renda para ajudá-las no sustento, como mostra em carta ao seu pai (Pedro Pedrosa) datada de 1941, quando comenta o

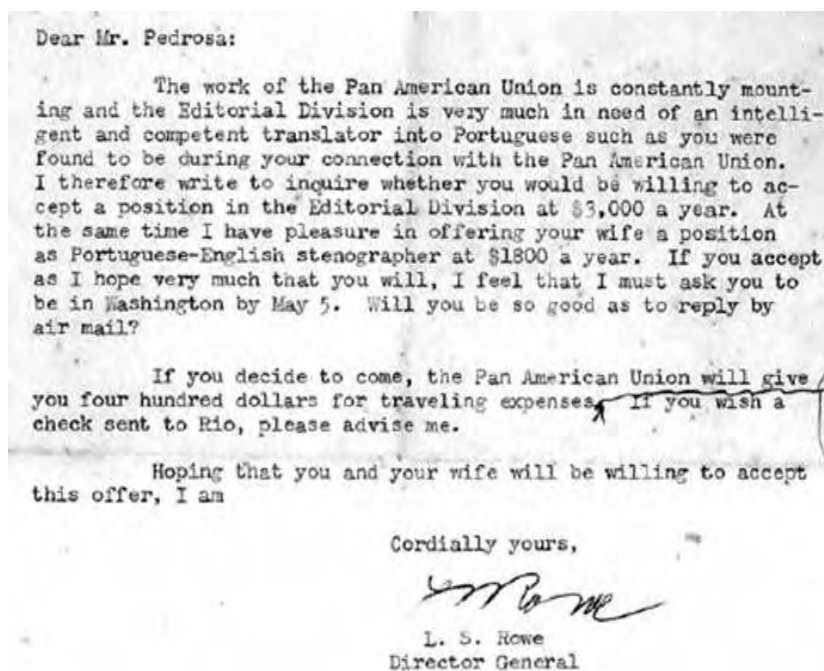
---

<sup>34</sup> Ver: [www.uesc.br/nucleos/nbewb/biografia.html](http://www.uesc.br/nucleos/nbewb/biografia.html). Acessado em 25 mar. 2010.

ensejo desses anos finais da década de 1930. O assunto que discutiam era o imposto de renda, mas denota a situação que a família atravessava nesses primeiros anos de exílio:

Eles já deviam saber que eu estava fora e não trabalhava no Brasil há muito tempo, pois a Mary, quando fez a declaração de imposto em 1938, tinha até pedido que descontassem os três contos que sem tem direito quando se sustenta filho, dizendo que eu estava fora e não mandava dinheiro para a filha<sup>35</sup>.

Em 1939 estourou a Segunda Guerra Mundial e dessa vez com muito mais tecnicismo do que a primeira. Os aviões, tanques, submarinos, armas, tudo passou por um calculado processo de avanço técnico para proporcionar o que era mais temido, desde o desfecho da Primeira Guerra, em 1918. “Ninguém foi para a Segunda Guerra cantando, nem mesmo os Alemães”<sup>36</sup>. Pois, aquela experiência multifacetada descrita acima por Benjamin ainda era muito recente às mentalidades europeias. Nesse



mesmo ano, Mary Huston conseguiu um emprego em Washington, para onde Pedrosa se mudou logo depois de romper com Trotsky e a IV Internacional.

O desligamento aconteceu em 1940, devido a desacordos internos, sobretudo ao apoio incondicional que alguns membros queriam continuar dando à URSS após a invasão da Polônia e do pacto Hitler-Stalin, que antes de ser um pacto de não agressão era também uma espécie de aproximação com o partido nazista, uma demonstração do triunfo da burocracia totalitarista soviética. Trotsky julgava o pacto irrelevante para a revisão do programa da IV

<sup>35</sup> Trecho retirado de uma carta escrita por Pedrosa endereçada ao seu pai. 7/06/1941. Arquivo CEMAP, recentemente digitalizada pelo CEDEM. O pronome “eles” se refere, assim, aos fiscais do imposto que estavam cobrando a família de Pedrosa por algum eventual atraso.

<sup>36</sup> HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 153.

Internacional. Pedrosa foi um dos que não concordou com essa irrelevância devido ao afastamento cada vez maior e mais explícito que Stalin promovia dos interesses da revolução. Sobre isso o crítico discorre num texto que logo se fez polêmico, sob o título “A Defesa da URSS na Guerra Atual” e a consequência direta foi sua exclusão da IV Internacional, quando da reorganização do Secretariado.

Em 1941 Pedrosa fez uma tentativa, como ex-representante da América Latina da IV Internacional, de se infiltrar em países que mantinham também relações com ela. Passou pela Bolívia, Chile, Peru, Argentina e Uruguai, numa tentativa de organizar uma dissidência latino-americana de esquerda. Quando tentou entrar no Brasil foi surpreendido e logo preso. Sua liberdade foi dada na condição do imediato retorno aos EUA. Tendo em vista essa calorosa recepção da polícia de Filinto Müller, Pedrosa só voltará do exílio ao final do Estado Novo, em 1945.

Em seu retorno aos Estados Unidos, Pedrosa entrou em contato com Leo S. Rowe, diretor geral da União Panamericana, em Washington. Rowe propôs a Pedrosa que trabalhasse para a redação do boletim cultura em língua portuguesa da União. A carta abaixo está presente no Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP) e foi digitalizada pelo Centro de Documentação e Memória (CEDEM), da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

A carta foi livremente traduzida pelo autor:

Caro senhor Pedrosa,

O trabalho na União Panamericana está aumentando constantemente e a Divisão Editorial está muito necessitada de um competente e inteligente tradutor para português como você se mostrou ser durante sua conexão com a União Panamericana. Eu por essa razão te escrevo para inquiri-lo se você aceitaria uma posição na Divisão Editorial por 3.000 dólares por ano. Ao mesmo tempo eu tenho o prazer de oferecer à sua esposa a posição de taquígrafo inglês-português a 1800 dólares por ano. Se vocês aceitarem, como eu muito espero, eu peço para que estejam em Washington no dia 5 de maio. Seria muito bom se viessem, assim como se respondessem por correspondência aérea.

Se você decidir por vir, a União Panamericana vai te dar quatrocentos dólares para despesas com viagem. Se você deseja um cheque enviado ao Rio, por favor, avise-me.

Esperando que você e sua esposa aceitem a oferta,

Cordialmente seu, L. S. Rowe. Diretor Geral.

Tais palavras de Leo Rowe abriram receptivas portas para Pedrosa, que prontamente aceitou a oferta, tal como Mary Huston o fez. Esse convite alterou totalmente a natureza do exílio de Pedrosa nos EUA, colocando-o em condições e posições privilegiadas para a retomada e aprimoramento de seu exercício enquanto pensador da cultura. Assim, logo que voltou do Rio de Janeiro, foi direto a Washington para escrever o boletim em português da seção de cultura na União Panamericana. Foi desse posto que redigiu seu ensaio sobre Portinari, que o reaproximou da crítica de arte. Nesse cargo pôde voltar a pensar e ler sobre arte e cultura. Já havia então acumulado uma carga muito maior de contatos e experiências culturais e políticas na Europa e nos EUA. Seu cosmopolitismo cultural, já lançado desde sua primeira atuação como crítico, em 1933, teria agora um ângulo muito mais agudo, pois partia, primeiramente, de uma plataforma internacional de observação e estudo de culturas: a União Panamericana. O primeiro texto importante que veio a publicar no boletim em questão foi o ensaio sobre os murais de Portinari na biblioteca da capital norte-americana. Nesse tempo, o pintor brodosquiano era o mais famoso e comentado no Brasil, e também o pintor brasileiro mais famoso no exterior. Escrever sobre sua arte era destinar palavras a um público considerável.

Entretanto, um trabalho como esse, de pintar murais na biblioteca da capital da maior potência do mundo não se dá por sorteio, ou aleatoriedade. Assim, se Portinari foi escolhido para o convite, era uma clara mostra de sua popularidade naquele país. O pintor brasileiro já contava com considerável reconhecimento nos principais centros artísticos dos EUA. Sua representatividade nesse país vinha crescendo de uma forma incrivelmente rápida, desde 1939, quando cedeu uma entrevista à jornalista Florence Horn, da revista *Fortune*, pertencente ao gigante conglomerado editorial do grupo *Time*. Foram enviadas três pinturas para os EUA para serem fotografadas e ilustrarem essa entrevista, entre elas estava *Cena Gaúcha*, que por um alegre acaso foi vista por Alfred Barr Jr., então diretor do MoMA (*Museum of Modern Art*), em Nova York. Esse, encantado com a tela, pediu para Florence Horn mostrar todo o trabalho de Portinari que tinha em mãos. “Barr passa a conhecer melhor a obra do pintor brasileiro e lhe encomenda *Morro do Rio* para a coleção permanente do museu”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Ver esses dados em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>, p. 15. Acessado em 21 de abr. de 2010.

Portinari passava, assim, a fazer parte do contexto de aproximação entre os países do continente americano, como fazia a instituição que empregava Pedrosa e Mary Huston, a União Panamericana. É então numa mostra no museu Riverside, também em Nova York, com esse mesmo intuito aproximativo, que Portinari ganhou destaque notável em meio ao público e crítica nos EUA. A exposição aconteceu em julho de 1940 e o pintor compareceu com o impressionante número de obras digno de uma individual: trinta e cinco. Em artigo sobre a ocasião, Doris Brian escreveu:

A exposição poderia na realidade ser intitulada Candido Portinari e Alguns Outros Pintores Latino-Americanos, pois o pintor brasileiro de primeira grandeza domina completamente a mostra, eclipsando até os mexicanos, não apenas pelo número de trabalhos incluídos, mas pelo seu grande mérito<sup>38</sup>.

O ano em que pintou os murais de Washington (1941) começou com mais uma notícia que o aproximava do público norte-americano. Foi o fato da publicação do livro *Portinari: His Life and his Art*, pela University of Chicago Press. Em abril aconteceu outra exposição, desta vez na Howard University Gallery, na capital onde pintaria os murais, meses mais tarde.

Assim, continua viva, naquele ano, a presença de Portinari nos Estados Unidos, pois seus quadros percorrem diversas cidades norte-americanas: Syracuse, Terre Haute, Kansas City, Minneapolis, San Francisco, Pittsburgh, St. Louis, Washington, Pittsfield, Grand Rapids, Newport, Indianapolis e Denver<sup>39</sup>.

No final do ano de 1941, Portinari foi convidado para pintar os murais na Fundação Hispânica na Biblioteca de Washington, que têm sua inauguração no ano seguinte, em janeiro de 1942. Até esse acontecimento, nenhum artista plástico brasileiro havia tido tamanho reconhecimento internacional.

O que Pedrosa tinha em mãos era a grande oportunidade de efetivar a internacionalização também da crítica de arte brasileira. De todos os críticos presentes nos EUA, era ele quem melhor poderia falar sobre a arte de Portinari, além de ser compatriota de pintor, e de estar em um local extremamente privilegiado para isso, que era precisamente a União Panamericana, já havia escrito sobre a obra de Portinari e acompanhava sua produção desde o início das suas pesquisas e descobertas. O ensaio de Pedrosa sobre os murais da biblioteca de Washington não marcou somente seu retorno à crítica de artes plásticas, ou

<sup>38</sup> Apud: BRIAN, Doris. Latin American Exhibit. *The Art News*, New York, 17 Ago. 1940. In: *Ibidem*, p. 16

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 18.

mesmo o início de sua atividade profissional como crítico, mas inaugurou outra etapa de cosmopolitismo na crítica de arte nacional.

Um mês depois do lançamento dos murais, então em fevereiro, Pedrosa escreveu o ensaio intitulado *Portinari: De Brodósqui aos Murais de Washington*. O título não é colocado a esmo, mas expressa bem a intenção de Mário Pedrosa, ou ainda mais precisamente, sua preocupação. A crítica de Pedrosa sempre se fundou, desde sua estreia em 1933, num alicerce de história social da arte. Foi assim que analisou primeiramente a obra de Kollwitz, continuou dessa maneira ao pensar a trajetória artística de Portinari, e assim sempre procedeu, seja com Calder, seja com os artistas nacionais que irão ser tema de vários de seus textos, ou com a arquitetura. O delineamento histórico sempre será fundamental, tendo seu expoente máximo para este quesito na sua tese sobre a Missão Francesa, apresentada ao Colégio Pedro II para a cátedra de História, em 1955, em que desenvolveu um trabalho não somente histórico, mas historiográfico de grande complexidade<sup>40</sup>.

Praticamente toda referência que Mário Pedrosa tinha sobre a evolução do pintor vinha da experiência que o crítico teve na galeria paulistana em que esteve refugiado e pôde contemplar com “calma” a evolução da obra de Portinari. Mas tanto a obra em si quanto o olhar com que observou em 1934 se alteraram bastante, e não somente por motivos de novas leituras, conhecimentos e posicionamentos, mas pela própria continuação do contato com a obra de Portinari, pois, como já dito, tratava-se do artista plástico brasileiro mais comentado fora do Brasil e, sobretudo, nos EUA. Além das contínuas mostras em que o pintor brodosquiano fez-se presente nesse país, Pedrosa estava também ciente de críticas que ele recebia, uma delas foi a de Mário de Andrade, de 1939, sobre os afrescos do Ministério da Educação.

Os temas dos murais estadunidenses são relativamente comuns à história da maioria dos países do Novo Mundo: *Descoberta, Catequese, Bandeiras e Garimpo*. Sobre o conjunto, Pedrosa escreve: “nesses painéis de agora a intenção profunda do artista não é mais definir formas abstratas, mas reduzir formas à abstração criadora”<sup>41</sup>. O resultado plástico será tomado como prioritário pelo artista nesse processo de emancipação técnica, em que Portinari encontrará o ápice de sua independência criativa. “As suas finalidades já não são puramente

---

<sup>40</sup> Texto reeditado em: ARANTES, Otilia (org.). **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, pp. 41-117.

<sup>41</sup> PEDROSA, Op. Cit., p. 19.

construtivistas, num sentido de montagem ou de estrutura, mas a criação livre. É a sua fase de libertação criadora, a conversão do plástico no abstrato dentro da matéria pictórica”<sup>42</sup>.

É desse modo que Portinari sempre irá tentar destacar sua pintura frente à imposição estrutural que demandam os temas. Então, quando vai pintar a cena do *Descobrimento do Novo Mundo*, já tão fadigada de representações literárias e plásticas, tenta se esquivar do óbvio, pois “(...) é para o artista, um escolho e um perigoso convite à condescendência.”

Assim, “Portinari pôs de lado qualquer concessão ao convencionalismo histórico e no seu quadro não há grandes capitães nem lindas caravelas.” O ponto central, como afirma-se desde da consolidação da maturidade da pintura de cavalete, são os trabalhadores, no caso, os marujos, “atestando que a descoberta é deles.” “Do mar, com suas belezas, do tema tão fácil prenhe de intenções literárias como esse da descoberta do novo mundo, o artista deixou passar apenas uma nsegazinha, num plano triangular no canto esquerdo do painel”<sup>43</sup>.



Em *Catequese*, mais uma vez a atenção central é o gentio local. Aos catequizadores restam se integrar, pois ali, eles são corpo estranho, a crítica da história e das narrativas mais divulgadas estão sempre presentes, mas estas não vêm num gesto direto, pois estão sublimadas na composição. Há, então, um padre ao lado direito com uma criança no colo, outro ao fundo, trazendo outra criança indígena com a roupa azul contrastando com o pilão<sup>44</sup> e com o mar, mais uma vez secundário na composição. “Tudo ocorre para integrar as figuras do centro”. Ou seja, as índias que ali estão centrais na luz que as envolve, desde as margens impostas

Imagem 3: Cândido Portinari. *Catequese*. Mural. Seção Latino-Americana da

Biblioteca Nacional de Washington, 1941.

Nesse texto Pedrosa lança mão inúmeras vezes dos termos “abstrato”, “abstração”, demonstrando claramente que esse conceito já estava em processo de apreensão pelo seu pensamento.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>44</sup> Há de se sublinhar que não há nesse mural, suportado por um tema prioritariamente religioso (a da aculturação indígena pela catequização), nenhum símbolo ecumênico. Não há menção dessa natureza. Os únicos símbolos, mais uma vez, são os do trabalho: o pilão, o cesto, a corda, a escada, etc. como é típico das composições de Cândido Portinari desde sua maturidade como pintor de cavalete.

pelo próprio arco que limita a área pintada, num “(...) jogo de luz que ilumina o grupo pelo lado inverso, e põe tudo uma claridade anti... ou sobrenatural”<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 23.

Vê-se no texto uma preocupação minuciosa com a descrição das composições, como se Pedrosa tomasse para si a missão de contar, nos mais mínimos detalhes, o feito do pintor compatriota para todos brasileiros que não podiam vislumbrar as obras de perto. Da mesma maneira procede com o painel *Garimpo* que assegura ser o ponto culminante do conjunto, “(...) sem dúvida o quadro mais livre e audacioso”<sup>46</sup>. Aqui também denota o desaparecimento da intenção estrutural, no que sublinha que “o segredo da composição está em parecer que não existe.” E continua a tratar sobre a separação tema-forma afirmando: “O assunto é mais distante do que nunca, e fora de considerações estruturais e abstratas não se penetra o seu

equilíbrio interior”<sup>47</sup>. A passagem, todavia, não acompanha o esforço anterior de desvincular Portinari de quaisquer outras correntes históricas, mas é antes uma apreciação estética da composição, e sobretudo no uso das cores, da profusão de azuis em contraposição com as formas geométricas vermelhas da roupa de um dos garimpeiros, na figura central. Esse xadrez em losango não só traz equilíbrio ao cromatismo, mas também reforça o componente estrutural da obra, assim, a profusão de elementos abstratos geográficos trabalha na busca de uma unidade formal sobre um fundo completamente azul. Aqui há uma “violação às leis de acorde perfeito”<sup>48</sup>



<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 25

na qual Portinari “(...) restaura a verdade plástica do drama representado – excitação diabólica das figuras possesas na cata do ouro”. E continua: “São possesos metidos em xadrezes, imersos na grande doçura da atmosfera tão diferente, tão estranha à vibração e excitação daqueles bonecos mecanizados, duplamente escravos, do ouro e da sociedade.” Mais uma vez, então, a realidade histórica será criticada, não meramente ilustrada, pelo fato de ser *expressa* e não *documentada*. Sempre por meio do jogo entre composição formal e cromática, do que antes pelo retrato do tema. E é sobre essa característica que Pedrosa saúda Portinari nesse texto, ao que fecha assim:

Desta forma, com essa dissonância, a finalidade afinal externa, embora específica da pintura mural – exprimir uma realidade, concreta ou transcendente – é restaurada sem que ao mesmo tempo o artista caia na banalidade das descrições convencionais, mantendo-se no domínio da pura criação.<sup>49</sup>

O crítico escreveu esse artigo em fevereiro de 1942 e publicou-o por meio do boletim da instituição em que trabalhava desde um ano antes, a União Panamericana. Pedrosa também publicou outro importante artigo por meio do mesmo veículo, em março do ano seguinte, iniciando nele seu pensamento redigido sobre as instituições ligadas às materialidades da arte, ou seja, museus, galerias, e mostras<sup>50</sup>. É mais uma etapa do pensamento de Pedrosa e mais um trabalho que lhe inseria no meio profissional da crítica. Trata-se do texto sobre a doação da coleção Widener à *National Gallery of Art*, na capital estadunidense.

“O ano de 1942 terminou em Washington com um acontecimento artístico digno de nota: o acesso ao público, pela Galeria Nacional de Artes, da famosa coleção Widener, uma das mais preciosas que se conhecem entre os colecionadores privados”<sup>51</sup>. Essa extensa coleção, iniciada pelo colecionador Peter Widener, foi doada por seu filho, Joseph Widener, e seu acervo contava com um grande

Imagem 4: Cândido Portinari. *Garimpo*. Mural. Seção Latino-Americana da Biblioteca Nacional de Washington, 1941.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Faceta esta que será fundamental na trajetória de Pedrosa, pois ao longo de sua carreira exercerá importantes funções de museólogo, junto às Bienais e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (àquele tempo ainda promotor do grande certame), e terá seu apogeu nesse sentido no Chile de Allende, já na década de 1970, onde montou, com a ajuda de muitos de seus amigos artistas, o Museo de la Solidaridad. O museu foi uma iniciativa *sui generis* na história dos museus de arte, pois todo seu acervo veio de doações diretas dos artistas, intermediadas por Mário Pedrosa que lá se exilava da ditadura militar então sob o comando Geisel. Tanto o museu, quanto essa faceta de Pedrosa ainda não detiveram estudo e reflexão que merecem, configurando-se ambos, assuntos a serem perscrutados acerca da vida e obra do crítico, mais um filete em sua manancial de possíveis estudos e teses. A reflexão de Pedrosa enquanto museólogo poderia, por exemplo, se pautar facilmente numa releitura do intelectual organizador da cultura, dentro das ideias inicialmente lançadas por Gramsci, sendo Pedrosa nesse período um organizador da cultura de envergadura internacional. No terceiro capítulo também abordar-se-á suas posturas junto aos artistas abstracionistas brasileiros como um exercício de organização de cultura.

<sup>51</sup> PEDROSA, Mário. “A Coleção Widener na Galeria Nacional de Artes dos EUA”. In: ARANTES, Otília (org.) **Mário Pedrosa**: Modernidade cá e lá. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 27.

número de obras e peças das mais variadas fontes, categorias e épocas. Pedrosa chama logo a atenção do conjunto de cerâmicas chinesas, que para ele “(...) talvez constituam a parte mais completa da coleção”<sup>52</sup>.

O crítico inicia suas ponderações sobre as obras ali contidas começando pela introdução de um artista que, segundo ele, era quase anônimo fora da Europa: Andrea del Castagno e sua obra *Davi*. Um escudo de madeira pintado a óleo datado de 1450. Para os contemporâneos do *quattrocentto*, tanto a pintura quanto o pintor, eram acusados de

(...) dureza de desenho e crueza na cor; hoje, a nossa sensibilidade plástica está mais inclinada a ver isso antes uma virtude de que um defeito, pois denota consistência formal que se retém às portas das pretensas doçuras naturalistas tão em moda então, é o segredo de sua sedução sobre críticos e artistas modernos<sup>53</sup>.

Será esse o motivo dessa escolha para abertura da parte crítica do texto, pois trata-se de um acervo majoritariamente naturalista, tanto na escultura, como na pintura. Pedrosa, desse modo, abre o assunto pelo mais formalmente próximo do moderno (com toda ressalva histórica que possa caber nessa analogia), dessa vez a escolha não vem por uma questão de gosto, ou hierarquia, mas de adequação ao seu tempo e sua “sensibilidade plástica”, ambos modernos. Assim, o crítico introduz a obra de del Castagno com o mesmo entusiasmo de Gauguin apresentando as maravilhas do Taiti a seus contemporâneos. O método gráfico do desenho do italiano é o que mais lhe chama atenção: “É notável a economia de meios usada pelo artista para alcançar a poderosa fascinação de seu desenho e de sua composição, patente neste broquel de festa em que a violência de gestos do vencedor de Golias não lhe faz perder uma elegância quase feminina”<sup>54</sup>.

Bellini, El Greco e Rembrandt também são alguns dos pintores célebres presentes no acervo da coleção comentada por Pedrosa. Todos terão uma nota crítica dentro de suas histórias (como faz rapidamente com El Greco, por exemplo, desde sua saída de Creta até o inusitado estabelecimento em Toledo) e também dirige atenções às qualidades de suas obras, inclusive das origens dessas e de como foram parar na coleção dos Widener, em um franco exercício de história social da cultura.

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 30

<sup>54</sup> Ibidem, p. 28

O texto, antes de tudo, é uma oportunidade importante para se observar o lastro crítico de Pedrosa, bem como a flexibilidade de suas abordagens em relação às artes visuais. Em termos de publicação ele contava até esta data com um ensaio de caráter sociológico sobre o expressionismo da gravurista Kollwitz e dois ensaios sobre Cândido Portinari (além das críticas literárias e do texto sobre Villa Lobos ainda na década de 1920). Aqui, Pedrosa escreve sobre mestres da Renascença e do Barroco e também sobre o caráter institucional de uma coleção como essa doada à *National Gallery of Art*. Sua atenção à história social dos pintores mostrava que a partir desse ensaio o crítico conseguia concatenar questões historiográficas da arte, fato que se concretizou mais nitidamente em seu estudo metucioso da Missão Artística francesa no Brasil, todavia, nunca se propôs a um exercício textual historiográfico da arte de maior extensão, como fez Hauser, por exemplo<sup>55</sup>.

Uma reforma em sua sensibilidade (novas formas de ver/sentir a forma) era o que lhe faltava para trazer uma contribuição inédita para a crítica de arte. Foi esse fato que lhe permitiu ser o primeiro emissário brasileiro da mais radical vertente moderna, o Abstracionismo. É o que o fará compreender as possibilidades estéticas e sociais da arte não-figurativa. Pedrosa vai denotar uma esterilização da arte figurativa nacional, semelhante àquela que denota quando volta a escrever sobre o Renascimento, em 1946.<sup>56</sup> É contra esta esterilidade se colocar ao voltar do exílio nos EUA, erguendo o estandarte da abstração, autoproclamando-se “arauto das vanguardas”, para que novos artistas daqui optem pelo Abstracionismo, assim, como os antecessores de seus antecessores (impressionistas dessa vez) optaram pelo

(...) risco de ficar incompreendidos, num hermetismo desolador, sem esperança de comunicação com os homens, a prosseguir pintando mulheres nuas, madonas convencionais, cavalheiros de fraque, numa sujeição à

<sup>55</sup> HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. A primeira edição do texto saiu em 1951.

<sup>56</sup> Sua luta contra o figurativismo no Brasil, há de se lembrar, não vai obrigá-lo negar o passado artístico sustentado por essa percepção e representação da natureza. Três anos mais tarde (1946), já de volta ao seu país e defensor declarado da abstração irá retornar a escrever sobre esse mesmo Renascimento sobre o qual discorreu no texto comentado acima e desse modo vai colocar: “É o findar do século. A primeira Renascença, tímida é poética, trágica ou comovida, terminou. (...) É a grande Renascença que vai começar. Seu orgulhoso realismo vai empolgar os séculos vindouros, para o prejuízo do entendimento da arte pelo leigo. Entre esta e aquele, com efeito, se introduz um realismo que com o tempo se esteriliza.” In: PEDROSA, Mário. “Dos Primitivos à Primeira Renascença Italiana”. In: ARANTES, Otília (org.) **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 45.

realidade que, por mais completa que seja, jamais se igualará a exatidão matemática da objetiva<sup>57</sup>.

Sua batalha era pela “continuidade das passagens”.

### III – Panorama da Pintura Moderna

Dessa forma, quando de seu retorno ao Brasil, em 1945, Pedrosa vai colocar-se em defesa da abstração, e vai lutar sozinho durante, pelo menos, três anos. Contudo, a partir de 1948 muitos acontecimentos, como exposições de artistas abstracionistas, ao exemplo de Calder e Max Bill (1950), ou como inaugurações de museus, como o MAM de São Paulo, começam a indicar mudanças nessa balança e novos elementos em favor da luta de Pedrosa começam a ser postos no prato da abstração, fazendo-o pesar mais. Pode-se dizer que tudo culmina no contexto da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, então sob os cuidados de Lourival Gomes e mecenato de Francisco Matarazzo. Nos ensejos desse evento, em 1951, há um grande debate sobre a questão do Abstracionismo envolvendo críticos, artistas, público e imprensa, é dele que trataremos no último capítulo. Por hora nos cabe ressaltar o programa lógico que Pedrosa lançou mão em defesa do argumento que vinha sustentando desde meados da década anterior.

Esse programa focou-se sempre na educação (instrução) do público em face do fenômeno abstracionista, ou concreto, como preferia chamar. Sendo assim, escreveu *Panorama da Pintura Moderna*,<sup>58</sup> e nesse ponto, como na Bienal que dirigiu dez anos depois, em 1961, Pedrosa mostrou-se um intelectual político, pois era com o alcance democrático da experiência artística que estava preocupado. Como crítico e organizador da cultura, Pedrosa sempre desejou a democratização da compreensão da estética moderna em arte por meio da educação. Sua postura didática em ambas as experiências apontou para o educador da arte, por isso mesmo, sua preocupação inicial foi a educação básica. Ora, de nada adiantaria unir a

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Publicado pelo Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1951. Republicado em **Arte, Forma e Personalidade**, São Paulo: Ed. Kairós, 1979, pp. 119-145. Novamente publicado em ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: EdUSP, 2000, pp. 137-176.

crítica culta à jornalística<sup>59</sup> e escrever em suas colunas e publicações arrebatos sobre suas leituras profundas de Hegel, Worringer, sobre as complexidades inerentes ao espiritual na obra de arte de Kandinsky, se não pudesse atingir e educar o maior número possível de pessoas comuns, preparando-as para uma reeducação das sensibilidades por meio da arte<sup>60</sup>. Assim, esse texto é uma baliza teórica tanto para os mais cultos envolvidos no debate sobre o Abstracionismo, quanto àquelas pessoas comuns que gostariam de se inserir nele, por meio do alargamento das compreensões. Trata-se do início de um programa planejado, de um alicerce para a construção dos argumentos de Pedrosa em prol da abstração frente aos acontecimentos propícios ao seu engajamento.

Em nossa argumentação, o texto também tem grande valia, pois por meio dele poder-se-á apresentar a abstração ao leitor, tornando a compreensão das vanguardas, assim como dos conceitos usados ao longo de nosso trabalho mais ampla. Tomemos, então, esse ensaio de Pedrosa para um rápido *Panorama da Pintura Moderna*.

Nesse texto, Pedrosa partiu do impressionismo dividindo o texto em nove partes referentes às subseqüentes vanguardas e um epílogo. Tal divisão foi feita prezando a distribuição cronológica e didática das informações sobre a evolução da pintura moderna. A abertura se dá no panorama sobre a situação das artes na Paris dos impressionistas, lugar que ele nomeia de “Roma da Nova Arte”<sup>61</sup> na qual os precursores das vanguardas e mesmo seus aprendizes pós-impressionistas já se encontram reconhecidos e muitos, como Renoir e Monet, cobertos com glória e fortuna. É a Paris de 1900 que celebra sua modernidade com o *art nouveau* e com sua vida urbana, local em que se apertam em antigos galpões à beira da ruína os futuros protagonistas da arte moderna: Picasso, Legér, Matisse, Braque, LiPCBhitz, são alguns dos nomes que viviam nessas construções paupérrimas em plena produção e em busca de reconhecimento.

---

<sup>59</sup> Essa fusão do crítico culto ao jornalístico fora colocada por Otília B. F. Arantes. Segundo ela, Pedrosa, por meio de todas suas evoluções tenha sido o primeiro crítico de artes plásticas no Brasil que uniu essas facetas “(...) acompanhando de perto a produção artística de seu tempo do ponto de vista do especialista, fazendo coincidir de forma feliz a crítica jornalística e a crítica culta.” ARANTES, Otília. Prefácio: “Itinerário Crítico” à obra ARANTES, Otília (org.) **Mário Pedrosa: Política das Artes**. São Paulo: EdUSP, 1991, p. 20. Ou seja: “(...) sua crítica nunca foi exotérica – simultaneamente, dirigia-se ao grande público leitor de jornal e conseguia falar à imaginação de todo brasileiro bem formado.” ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Scritta, 1991, p. XVIII

<sup>60</sup> Não adentraremos aqui na questão da recepção dessas informações por esses possíveis leitores das diversas colunas jornalísticas em que Mário Pedrosa escreveu ao longo de sua vida, pois, além de um redirecionamento do texto, seria necessário também um grande redirecionamento metodológico, próprio ao estudo dessas recepções. Muito embora pode-se perceber que Otília Arantes mesmo, na passagem acima, já restringe essa recepção “à imaginação de todo brasileiro bem formado.”

<sup>61</sup> PEDROSA, Mário. “Panorama da Pintura Moderna”. In: ARANTES, O. Op. Cit., p. 137.

Seguindo a ideia didática, Pedrosa delineia uma linha de pensamento em que desenvolverá uma “ossatura” comum a todas as correntes, por meio da questão da ‘dissolução do naturalismo’, como o início do pensamento pictórico das vanguardas. Após, sobretudo, do advento da fotografia, a pintura tivera que reavaliar seu papel histórico, uma vez que o caráter documental desta tinha sido completamente sobrepujado pela nova tecnologia. O pintor que se vê destituído de sua função histórica (que era o retrato da natureza) e passa então à pesquisa, que “corresponde a uma busca de estilo”<sup>62</sup>. Assim, “podemos admitir que a partir do romantismo, no século XIX, a evolução artística se deu no sentido contrário ao naturalismo”<sup>63</sup>. Pedrosa se vale das posições de grandes pensadores da arte, que são Reigl e Worringer (sendo esse, grande fonte de informação do crítico, sempre citado como uma de suas principais referências teóricas) e por meio deles começa a pontuar a dissolução do naturalismo enquanto um afastamento da lógica de percepção da natureza que era trazida desde o Renascimento (e conseqüentemente do mundo clássico grego). Esse crepúsculo do naturalismo em pintura “tomou direção ainda mais acentuada, desde que descuidadamente Manet, Renoir, Pissaro saíram com uma caixa de tintas às costas para pintar nos subúrbios parisienses às margens do Sena”<sup>64</sup>. Ao que conclui: “Assim, a predominância do naturalismo, indiscutida até o meio do século XIX, começou a ser batida em brecha a partir de então. E quando o século acabou nada mais restava dele. Havia sido desintegrado”<sup>65</sup>.

Essa desintegração, segundo Pedrosa, se desdobrou numa rápida e audaciosa evolução do pensamento e concepção do fenômeno visual. A visão era então o sentido que mais vivenciava as transformações da modernidade, pois passou a contar com novas formas de materialidade geradas pela indústria, também com a experiência da fotografia, em breve passaria a contar com a revolução cinematográfica e passava agora a contar também com um novo universo a ser desbravado pela pintura. A modernidade se fazia, antes de qualquer coisa, primordialmente visual. Os pintores que vieram em seguida e trouxeram renovações que moldaram todo o devir plástico ocidental guiando este ao que se tem como vanguardas históricas (definidas em correntes estético-intelectuais sob o sufixo *ismos*). Trouxeram logo à tona outra percepção cromática ao demonstrarem que a sombra poderia ser pintada em cores, retiraram, assim, a cor da função secundária de representação da natureza dos objetos, sempre enclausurada entre o jogo de escuro-claro da escala que retratava sombra e luz. Artistas como Vincent Van Gogh, que irá revelar a dinâmica das cores puras e será adotado pelo

---

<sup>62</sup> Ibidem, p. 142

<sup>63</sup> Idem

<sup>64</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>65</sup> Idem.

Expressionismo como espécie de profeta. Dessa geração, de nomes como Paul Gauguin, Toulouse Lautrec e Seurat, Pedrosa chama atenção para Paul Cézanne, “incompreendido não só tecnicamente na realização de uma pintura, mas espiritualmente na sua concepção de mundo, ele se isola, para tornar-se contemporâneo apenas das gerações vindouras”<sup>66</sup>.

O texto de Pedrosa segue, então, para o Expressionismo, que, segundo ele, já é uma corrente que passa a compreender a pintura num mundo estético totalmente destituído do naturalismo. Tal geração tem seu alvorecer na cor que lhe foi deixada pelas pinturas da geração anterior, transpassada a esses novos nomes por meio de uma vontade “que Rüdlinger<sup>67</sup> chamou excelentemente, de ‘figuradora.’ Essa vontade figuradora era guiada ou determinada pela cor, base da expressão”<sup>68</sup>. O Expressionismo surge assim calcado no elemento cromático, o que rapidamente mostrou-se perigoso, pois a cor, como o número, constitui-se de um universo próprio, em que é o elemento estrutural de si mesma. Isso começou a ser percebido logo após a aparição dos *fauves* (feras) em que Matisse e seus êmulos desbravavam o mundo da cor pura, de tons fortes, traços grossos e desenho inspirado (como era a moda) na arte primitiva negra, egípcia, polinésia, chinesa.

Contudo, tanto a dinâmica da cor quanto a dinâmica do quadro começaram rapidamente a se imporem em suas leis e propriedades estruturais próprias. A pesquisa deveria continuar para a pintura não se esterilizar tal qual se deu com o naturalismo e aqui ela se divide em dois principais axiomas: cor e espaço. Há os que vão abolir a figura para entregar-se à busca pela forma abstrata e à dinâmica cromática, e há os que não irão abolir totalmente o objeto, entretanto, vão torturá-lo, dismantelá-lo para torná-lo bidimensional, respeitando a natureza de duas dimensões do quadro. Entre os primeiros, como já dito, destaca-se a figura de Wassily Kandisky, que a partir dos inícios da década de 1910 irá iniciar suas pesquisas em torno das improvisações, em sua famosa aproximação entre as escalas cromáticas e as musicais, teorizada em sua obra de 1911, *O Espiritual na Obra de Arte*. Nesse mesmo ano se juntam a ele outros pintores dissidentes do Expressionismo e *fauvismo*, como Franz Marc, Paul Klee e August Macke no grupo Cavaleiro Azul (*Blaue Reiter*). A outra voga se vê representada nas figuras de Braque e do andaluz Pablo Picasso, que desde 1902, residia e produzia em Paris, em um daqueles precários barracões de madeira citados acima.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>67</sup> Arnold Rüdinger, (1919-1967) crítico e esteta, foi diretor da Kunsthalle na Alemanha de 1949 a 1957. Ver em: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/e/kunsthalle/geschichte/index.html> Acessado em 02 jul. 2010.

<sup>68</sup> PEDROSA, Op. Cit., p. 155.

O espaço era, nesse contexto, um conceito em mutação como nenhum outro e não apenas um problema intrínseco às leis estruturais da pintura e escultura. A questão abrangia e, por vezes, agredia a sociedade com revoluções como as dos meios de transporte, de comunicação (o telégrafo, e pouco depois o rádio), os edifícios comportando cada vez mais pessoas nas grandes cidades, os novos espaços sociais com o fim da escravidão, ou com as conquistas do feminismo, e o proletariado, a nova classe social. Há também o espaço reduzido ao indivíduo nas novas lógicas sociais modernas. O conceito de espaço vai manter-se protagonista e mutante ao longo de todo século XX. A partir de meados da década de 1960, por exemplo, a ideia de “espaço” sofria uma grande ampliação de sua abrangência. Passou a alçar os céus, às estrelas com as pesquisas do espaço sideral promovida pelas potências da Guerra Fria (USA e URSS) povoando o imaginário de novas imagens e concepções expressas na abundante produção cinematográfica sobre o assunto que passou a surgir a partir de então.

Tudo isso confluía numa nova demanda múltipla de pensamento espacial, que era engendrada majoritariamente pela técnica (tecnologia) e havia de ser refletida também pelas artes. Juntamente com essas exigências históricas de uma nova dinâmica mental da percepção espacial, Picasso começou a pintar em 1907 uma série de quadros cuja tentativa era aquela de reduzir os objetos tridimensionais à natureza de duas dimensões do quadro, numa proposta de se alcançar o movimento, representando o objeto em suas várias facetas simultaneamente. O resultado fora exposto em telas de Georges Braque e severamente criticado na Galérie Vignon, em 1908. Vauxcelles, um dos críticos lá presentes fez menção aos ‘cubos’ e assim, deu-se o nome de umas das correntes de maior influência na concepção de espaço da arte moderna e contemporânea. No Cubismo, à cor é legado uma função secundária, e ao contrário dos contemporâneos que saíram do Expressionismo para continuar a se entregarem à cor, esses, no primeiro instante do cubismo, irão colorir suas criações com tons terra, meio-tons e jamais cores puras.

Outra percepção do espaço também era proporcionada pelo deslocamento cada vez impulsionado com cada vez mais velocidade pelos trens, automóveis, ônibus, sempre sucedidos por modelos mais rápidos e evoluídos. Essa nova demanda de pensamento visual será atendida por uma corrente dada na Itália e fora chamada de Futurismo. Conforme Pedrosa,

No Cubismo, a ideia de movimento, como vimos, também passou a predominar quando se tratou de apresentar e criar um novo espaço imaginado, na realidade bidimensional do quadro. (...) A noção da sucessão

surge então para sugerir mentalmente o espaço. Essa noção por sua vez desperta a de tempo. O Futurismo italiano faz desse seu grande trunfo<sup>69</sup>.

Não será mais, desse modo, o olho do pintor que circundará objeto para desfragmentá-lo no quadro e retratá-lo em movimento, mas o movimento em si que será retratado. Nos quadros de Giacomo Balla e Saverini, ou nas esculturas de Boccioni, o movimento é o modelo que posa para o pintor. Assim, ao pintar um *Automóvel Correndo* Balla não irá ter um carro como modelo, mas o seu veloz deslocamento no espaço, as rodas e as linhas retas deixadas no espaço violentado pela fúria moderna do objeto-máquina (aqui também sem uso de cores puras, na predileção dos tons terra). Note-se que uma antiga técnica pictórica, o *esfumato*, empregada com muita frequência na arte naturalista é empregada aqui para representar outra natureza, a do movimento. As linhas fortes dão o contorno dos objetos que ali estavam (a roda, a lataria) e o padrão que vai sumindo por meio do *esfumato* que é o contínuo deslocamento dessas partes no espaço bidimensional do quadro. Ao contrário das outras vanguardas precedentes, o Futurismo Italiano teve grande respaldo oficial. Em sua



Imagem 5: Giacomo Balla. *Automóvel Correndo*. Óleo sobre tela. 1913.

natural exaltação da modernidade, exaltava também o Estado italiano tendo grandes relações de afinidade com o fascismo de Mussolini, sendo proclamada a corrente estética oficial do Estado fascista<sup>70</sup>.

Pedrosa continua seu *Panorama* sobre a pintura moderna e alcança a Primeira Grande Guerra, e a voga que logo a sucede. “Dadá, nascido em Zurique, em 1919, com Picabia, Arp,

<sup>69</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>70</sup> Como denotam as palavras a Mussolini por Marinetti, signatário do Manifesto Futurista: “Os poetas, pintores, escultores, arquitetos e músicos representantes de todos os grupos futuristas da Itália, te agradecem teu alto patronato, exprimindo-te, a ti, gênio futurista da Nova Itália, sua admiração e devoção ardentes; reafirmam que o governo fascista, fundado por ti, tem, como verdadeira expressão artística, o Futurismo italiano.” Em: AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* Preocupação Social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo: Studio Nobel, 2003, pp. 43-44.

Ball, Tzara e outros, não foi propriamente um movimento artístico, mas antes um ‘bafafá’ de artistas e poetas, deslocados morais, contra as limitações do poder criador do homem”<sup>71</sup>. Seu sucessor, o Surrealismo, um movimento também de pintores e poetas, proclamado por André Breton, de quem Pedrosa fora também muito próximo, se instala no limite da percepção, pois se vale de técnicas acadêmicas repudiadas pelas vanguardas anteriores para atormentar o olho humano. As descobertas do inconsciente feitas por Sigmund Freud mostram a abordagem interior do homem, seu universo hermético do onírico, do inconsciente e do imaginário. São pintores como Max Ernst, René Magritte, Tanguy, de Chirico e, nas palavras de Pedrosa, “o mais surrealista de todos,”<sup>72</sup> Juan Miró.

Todo esse esforço histórico pela autonomia da arte enquanto uma pesquisa que se possa dar dentro das leis de seu próprio universo, só encontra o ápice no movimento que será, então, aquele ferrenhamente defendido por Pedrosa. O Abstracionismo vai se iniciar com as pesquisas dos russos Kandinsky e Malevitch, mas rapidamente se espalha por outros pontos da Europa (há de se lembrar que embora russo, a pesquisa abstrata da obra de Kandinsky fora toda executada em Munique, na Alemanha). Concomitantemente, os holandeses Theo van Doesburg e Piet Mondrian se organizam em torno da revista *Die Stijl*. “Eles representam a ala mais radical da arte abstrata, com bases puramente geométricas. Mondrian defende uma arte inteiramente impessoal, lógica, em que o temperamento ou os caprichos do artista não entram”<sup>73</sup>. Não obstante, a evolução continua por vários caminhos, muitos deles diferentes desse austero, seguido por Mondrian. Paul Klee é um bom exemplo de uma obra abstrata e felizmente revestida de seus temperamentos e capricho. Outros seguiram de perto as lições puristas do mestre holandês, os escultores Max Bill, Naum Gabo e seu irmão Antoine Pevsner são exemplos de impessoalidade e de austeridade técnica na execução de suas obras.

Muitos importantes nomes ficaram de fora dessa retrospectiva feita a partir das ideias lançadas por Pedrosa em seu *Panorama*. Ao exemplo dos irmãos Duchamp e Duchamp-Villon, Marc Chagall, Fernand Léger, Ernst Barlach, Brancusi, Henry Moore, De Chirico, dentre outros. Mas o intuito não era esse, pois o esforço de escrever história da arte moderna já fora exhaustivamente realizado e não nos cabe, nem em proposta, nem em alçada, fazê-lo agora. O desejo foi utilizar um texto que Pedrosa lança mão para um programa em defesa da arte abstrata, no instante de um surgimento mais expressivo de obras e artistas abstracionistas

<sup>71</sup> PEDROSA. Op. Cit., p. 158.

<sup>72</sup> PEDROSA, Mário. “Surrealismo ontem, super-realidade hoje”. In: AMARAL, Aracy. (org.) **Mundo Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 184.

<sup>73</sup> PEDROSA. Op. Cit., pp. 172-173.

no Brasil (I Bienal do MAM-SP), para explicar ao público as principais etapas do surgimento desta corrente estética que mudou completamente sua sensibilidade e opiniões sobre as possibilidades sociais do fenômeno plástico. Com essas realizações estava aberto o caminho para a arte descobrir-se em seu universo.

É precisamente por essa qualidade sensível, vital, não conceitual, não intelectual, que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquirindo sua formidável universalidade, e pode, por sua força expressiva, entrar em comunicação ao vivo, entre sensibilidades humanas<sup>74</sup>.

Essas “sensibilidades humanas,” para Pedrosa, são as unidades do sentir nas quais a arte abstrata pode agir em estatuto de reformulação das percepções do mundo cotidiano. Quando Pedrosa aborda a problemática da sensibilidade na obra de arte não quer discutir qual pintor ou obra é mais sensível. Isso é delimitado por ele mesmo em textos escritos já na década de 1960, quando de sua coluna diária de “artes visuais” para o *Jornal do Brasil*. Os textos em questão se dividem em dois volumes publicados em sequência, e a introdução do assunto delimita o foco que Pedrosa dá à questão da sensibilidade. Essa não se faz numa querela entre qual pintor leva mais sensibilidade ao público em suas realizações finais, mas num tocante muito mais amplo, a questão se aprofunda no quesito das possibilidades de reforma interna do homem moderno que a sensibilidade despertada por meio da arte tem o poder de realizar. Dessa maneira:

A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, pela primeira vez, a ser sentido 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<sup>75</sup>.

O papel da arte autônoma – segundo a interpretação de Pedrosa – vai ser o de mostrar constantemente às mulheres e homens modernos e às suas vivências os possíveis alargamentos de horizontes para que eles possam também, por meio da arte, tornarem-se autônomos, munidos de sensibilidades sempre reformuladas e aptas a refletirem e absorverem do modo consciencioso e não autômato os ‘objetos-(não)sentimentos’, ou os ‘sentimentos (anti)imaginações’ do mundo contemporâneo. Para Pedrosa, no momento de sua própria reforma de sensibilidade, esse é o grande compromisso dos artistas com o mundo, um

<sup>74</sup> PEDROSA, Mário. “Arte Linguagem Internacional”. In: AMARAL, Aracy. Op. Cit., p. 54.

<sup>75</sup> PEDROSA, Mário. “Problemática da Sensibilidade – I”. In: Ibidem, p. 15.

compromisso ético-estético. Por isso mesmo, quando de sua interpretação da autonomia da arte, irá o crítico preocupar-se em primeiro lugar com a estreita ligação desta com sua contemporaneidade social.

Contudo, em 1945, o Brasil não estava apto à compreensão dessa etapa estética. E nessa mesma data o ideal construtivo das vanguardas abstracionistas já começava a desvanecer nos grandes centros artísticos do mundo. Tal como veremos adiante, Pedrosa esteve por alguns anos sozinho em seu engajamento pela abstração, e quando essa compreensão foi atingida e novas formas começaram a surgir pelas mãos dos concretos e neoconcretos, aquele ideal já havia sido engolido pelo fechamento hermético da compreensão estética em formas e ideais que não mais desejam a reconstrução da sensibilidade social, mas querem ser apenas “ejaculações projetivas”<sup>76</sup> dos anseios e dramas individuais de seus criadores. Muito embora a produção de arte abstrata brasileira desse contexto (entre as décadas de 1950 e 60) seja relevante, sendo hoje considerada mundo afora uma das mais interessantes de seu tempo, a compreensão tardia impossibilitou maiores realizações sociais em torno das utopias de Pedrosa. Um problema estrutural no país fez com que a incompreensão generalizada tornasse o advento da abstração impossível. Não é por acaso que essa compreensão (como nos condena nossa história) viria também de fora, do estrangeiro. Viria de Pedrosa (que além de revolucionário internacionalista, trouxe essa compreensão dos EUA), do italiano Pietro Maria Bardi junto a Assis Chateaubriand e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do belga Léon Dégand, convidado por Francisco Matarazzo Sobrinho para exposição inaugural de seu Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

É um importante contexto para começar observar o esforço de organização da cultura empreendido por Pedrosa. Ter sido o “arauto das vanguardas” foi fazer-se emissário de uma utopia construtiva, ou seja, de um “sentimento-imaginação” inédito na lógica das artes plásticas do país, presente somente na Arquitetura. A interpretação de Pedrosa dessa forma de expressão artística foi justamente a mais social que se poderia ser. Não é, primeiramente, uma interpretação de esteta, mas de um pensador da cultura preocupado com as questões sóciopolíticas, ou ainda, de “um crítico militante”, como ele mesmo se define<sup>77</sup>, por isso mesmo de sua consequente batalha. É o estandarte da ideia de uma utopia construtiva; de uma estética reformuladora de padrões sociais de visão de mundo. Um ideal que já tinha três

<sup>76</sup> Ver: PEDROSA, Mário. “Do informal e seus equívocos.” In: AMARAL, Aracy. Idem, Ibidem, p.33-35.

<sup>77</sup> PEDROSA, Mário. “Ponto de vista do crítico” In: ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 161.

décadas de existência e não havia ainda sido compreendido pelos protagonistas da arte brasileira, contraditoriamente preocupados também com o caráter social da arte.

Essa utopia construtiva, mesmo depois de esmorecida em todo o mundo, será reunida e retomada por Pedrosa quando de sua aventura museológica no Chile, já na década de 1970. Nesse ponto, observa-se que a “libertação criadora” que aprendera com Calder e que tanto defendera, deu origem a uma liberdade que não resultou numa criação verdadeiramente livre, pois voltou a ser encilhada pelo individualismo vedado dos artistas. Essa liberdade de pesquisas estéticas conseguida pelas vanguardas históricas, na maioria das vezes às duras penas (veja-se a inserção da abstração no Brasil, por exemplo), não foi sucedida pela experiência libertadora que prometia se suceder. Há, então, de se concordar com Theodor Adorno, que logo no início de sua *Teoria Estética*, coloca desse modo:

O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como o estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura<sup>78</sup>.

Pode-se dizer que nem somente a pesquisa, ou “a extensão imensa do que nunca foi pressentido”, o próprio caráter da utopia mas, ao que F. Jameson conceitua quando fala sobre a pós-modernidade. Segundo Jameson,

a Utopia é uma questão espacial, e poder-se ia pensar que sua sorte teria potencialmente condições de mudança em uma cultura tão especializada quanto o é a cultura pós-moderna, mas, se esta é tão desistoricizada e desistoricizante (...), fica difícil localizar a cadeia sináptica que poderia levar o impulso utópico à sua expressão<sup>79</sup>.

Foi justamente a combinação do esgotamento da pesquisa estética em si somado à essa dificuldade da utopia de chegar às diferentes formas de expressão que levou o ideal contrutivo das vanguardas ao seu esgotamento. E cabe lembrar que quando do auge da experiência abstrata brasileira (1950-1960) essa “aventura” construtiva já havia se evanescido quase que por completo, restando as pesquisas individuais de alguns de seus antigos protagonistas, ao exemplo de Juan Miró, que em seus noventa anos de vida (1893-1983) nunca cessou sua pesquisa construtiva, ou mesmo Calder, que tal qual seu amigo (e mestre) catalão, jamais

<sup>78</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70. 2006, p. 11

<sup>79</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. M<sup>a</sup> Elisa Cevalco. São Paulo: Ed. Ática, p. 19.

deixou de ser construtivo estética e idealmente. É por isso que mesmo antes de Pedrosa estar face a face com a produção de arte abstrata de seu próprio país, por qual tanto lutou, ou mesmo de estar de frente com outras iniciativas desse segmento no mundo, o crítico já determinava que “com Kandisky, Mondrian e parcialmente Klee, todo esse movimento artístico em sua pureza chega ao apogeu”<sup>80</sup>. Ele mesmo já observava o franco declínio da proposta construtiva no mundo. Mas tal fato não excluía a probabilidade do Brasil perpassar a aventura, uma vez que ainda era um território virgem para a arte concreta testar suas possibilidades e dar continuidade ao projeto plástico cosmopolita iniciado pela Arquitetura Nova na década de 1930.

Em face da obra calderiana, Pedrosa pôde, por assim dizer, completar uma etapa crucial da sua evolução como pensador da arte e da cultura, despertando a “pessoa estética” do crítico. Partiu de uma evolução em seu modo de sentir o fenômeno plástico para chegar à observação de uma necessidade de reeducação estética generalizada em seu país. Uma convicção social gerada por sua de sua “pessoa estética”, que é assunto para outro momento do texto.

#### **IV – Alexander Calder e Mário Pedrosa: a pessoa estética do artista e a pessoa estética do crítico.**

Pedrosa, quando inicia sua coluna diária intitulada “Artes Visuais” no *Jornal do Brasil*, escreve três textos onde se apresenta enquanto pensador da arte dissertando sobre as funções e natureza do crítico. São textos de 17, 18 e 19 de janeiro de 1957. *O ponto de vista do crítico, Ainda sobre o crítico e Em face da obra de arte*<sup>81</sup>. Nesses textos, Pedrosa vale-se de um conceito de Benedetto Croce para definir a pessoa criadora do artista como “pessoa estética”, para que se possa separar autor de obra no momento da criação. “No nosso plano artístico não se trata da ‘pessoa biográfica do artista’, e sim do Croce chama de ‘a pessoa estética do artista’, isto é o artista como criador da obra de arte”<sup>82</sup>. Isto é, o conceito precisa a momento em que a criação artística é considerada como autônoma em relação à vida de seu

<sup>80</sup> PEDROSA, Op. Cit., p. 173.

<sup>81</sup> Os textos também foram republicados na compilação feita por Otília Arantes e estão na obra ARANTES, Otília (org.) **Mário Pedrosa: Política das Artes**. São Paulo: EdUSP, 1995, pp. 161-172.

<sup>82</sup> PEDROSA, Mário. “Ainda sobre o crítico”. In: Idem, *ibidem*, p. 166.

criador, independente das intempéries e altos e baixos de sua vida pessoal. A novidade aqui é que Pedrosa passa a delegar também uma “pessoa estética” ao crítico de arte. A função desta é a compreensão da “pessoa estética” do artista por meio de uma análise mais demorada da obra.

O crítico, isto é, o recriador do processo, refaz o caminho daquele, mas em sentido inverso. Só assim chegará ele, afinal, diante da natureza última da obra, tal como a concebeu o artista. É a pessoa estética do crítico que empreende essa marcha, a partir da obra gradualmente percebida, através das séries perceptivas, até as origens que o motivaram<sup>83</sup>.

É justamente dentro dessa problemática da “pessoa estética” que se desenvolveu a reforma da sensibilidade sofrida e depois defendida por Pedrosa. Somente quando “pessoa estética do crítico” é despertada é que este estará capaz a penetrar a obra, entendê-la em seu desenvolvimento e captar-lhe suas subjetividades. “A subjectividade, condição necessária da obra de arte, não é enquanto tal a qualidade estética. Só se torna esta através da objectivação; de Adorno traz uma das ocupações postas por Pedrosa para essa “pessoa estética do crítico”: a de revelar essa subjetividade objetivamente por meio do caminho seguido pelo artista em sua obra, que é por sua vez, também uma “objectivação” de subjetividade.

Assim, a obra se apresenta enquanto a resultante de um processo, um sentimento subjetivo, mas que é objetivado materialmente por meio da técnica, ou seja, por um caminho técnico que o artista trilha e que o crítico, para alcançar um entendimento profícuo desta objectivação de subjetividade, tem de refazê-lo. A esse exercício se prestou Pedrosa com extremo cuidado e demora quando frente a arte de Alexander Calder.

O encontro com a arte de Calder trouxe a consolidação desse amadurecimento ao qual Pedrosa chamou de “pessoa estética do crítico”, que uma vez desenvolvida o tornou capaz de compreender a abstração e trazer ao público tanto esse entendimento quanto a reforma na sensibilidade que ele acarreta. Uma reforma do olhar sensível do especialista, ou de qualquer observador, traz-lhe outra etapa da apreensão da obra de arte. Calder fez Pedrosa completar-se como um crítico de arte tornando-se apto desse exercício profissional unindo uma ampla compreensão teórica ao quesito fundamental da sensibilidade, união que lhe foi essencial para a compreensão da arte abstrata. Pedrosa sofreu, na verdade, uma readaptação (readequação) de sua sensibilidade, pois como lembra Herbert Read:

---

o elemento permanente que, na humanidade, corresponde ao elemento de forma na arte é a sensibilidade estética do homem. É a sensibilidade que é estática. O variável é a interpretação que o homem dá às formas de arte, que se dizem expressivas quando lhe correspondem aos sentimentos imediatos.<sup>84</sup>

A postura intransigente em prol da abstração que Pedrosa tomou ao retornar ao Brasil adveio dessa readequação das maneiras interpretativas desse “elemento permanente na arte”, ou seja um novo aprendizado nas maneiras de acessar a sensibilidade por meio de novas formas estéticas e expressivas. Tal posicionamento não foi, desse modo, um afã por tudo que é novo, mas antes veio da percepção de uma oportunidade para cultura de seu país modificar sua sensibilidade por meio da apreensão de novas formas de expressão. Esse comportamento não o tornou um crítico “(...) intempestivo, muito menos um ‘novidadeiro’ – como queriam seus adversários. Simplesmente dispunha de um senso aguçado de oportunidade histórica, que não era mera questão de gosto pessoal.”<sup>85</sup>. Sendo antes fruto de uma progressão que culminou com o conhecimento e compreensão da arte abstrata por meio do entendimento das possibilidades sócio-históricas de sua estética.

O contexto em que Pedrosa tomara conhecimento da obra de Calder não poderia ser mais oportuno para que ocorresse esse grande impacto em sua sensibilidade. A ocasião do acontecimento foi a exposição individual e retrospectiva organizada por James J. Sweeney, no *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York. Sobre o encontro com o crítico brasileiro, Calder resume dessa maneira: “Nós nos conhecemos em Nova York, em 1944. Ele veio me procurar e nos tornarmos grandes amigos”<sup>86</sup>. O ano estava marcado pelo auge da Segunda Guerra Mundial e do holocausto promovido pela Alemanha nazista contra judeus, muçulmanos, homossexuais, comunistas, negros e todos que não pertencessem ou se desviassem da lógica de perfeição ariana buscada por Adolf Hitler e seus séquitos. Além disso, havia também o auge da lógica consumista e utilitarista norte-americana, que alterada após a recessão de 1929, iria se consagrar definitivamente ao fim dessa mesma guerra como estrutura social do maior império político-econômico do mundo.

A arte de Calder, em sua impressão imediata, mostrou-se de pronto a negação de toda essa realidade atroz. Pedrosa e demais observadores atentos puderam, mesmo que por um instante fugaz, retirar aquela atmosfera daninha de suas contemporaneidades, de seus corações

<sup>84</sup> READ, Herbert. **O sentido da Arte**. São Paulo: IBRASA, 1972, p. 23.

<sup>85</sup> ARANTES. Op. Cit., p. XV.

<sup>86</sup> CALDER, Alexander. **Autobiography with Pictures**. New York: Pantheon Books, 1966, p. 45.

e mentes, dando lugar ao momento lúdico e onírico enquanto observavam os movimentos daquelas pétalas metálicas. As obras ali expostas eram feitas em universo de contradições, pois vinham da mão de um engenheiro mecânico que usava tanto o conhecimento quanto os materiais industriais de sua civilização utilitarista para dar origem a uma gratuidade plástica lúdica, onírica, abstrata, nascida no circo, que negava assim esse utilitarismo e sua lógica e também as mazelas e misérias humanas da guerra. Sobre essa característica, Pedrosa coloca que a obra calderiana “é uma arte democrática porque feita pode ser feita de qualquer troço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual; e serve para revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens”<sup>87</sup>.

Essa característica da arte de Calder, que é relevante devido ao contexto de caos mundial em que se inseria, chamou as atenções de Pedrosa que sempre foi um pensador da cultura e das artes plásticas profundamente marcado pelas questões sociais e políticas. Assim se deu desde seu início como crítico de arte, junto às gravuras de Käthe Kollwitz. Se a arte de Kollwitz protesta denunciando a tristeza por meio da carga dramática de suas gravuras, a arte de Calder o faz na contradição desse estado depressivo em trazer elementos espontâneos e lúdicos por meio de formas abstratas, conseguidas pelo agrupamento de materiais inusitados e utilitários. Enquanto a primeira pinta a dor, o último a ameniza (sem alienações) por meio do elemento lúdico.

Em sequência dessa readequação de sua sensibilidade (e pessoa) estética, Pedrosa passou imediatamente a analisar os pormenores mais complexos da obra de Calder e conseqüentemente de todas as vanguardas que originaram sua obra, abstrata, surreal, com toques de Dadá (sobretudo ao negar a estética escultórica por meio do movimento) e inovadora na maneira *sui generis* de existência. Foi o ponto, ao mesmo tempo inicial e final de sua opção e compreensão da arte abstrata (que preferia chamar de concreta)<sup>88</sup>. O fato de ter sido inicial se dá porque foi o primeiro contato direto com a abstração, numa grande retrospectiva de um artista específico e de ter sido final, pela razão de ser justamente esse artista que mais teve atenção de sua reflexão vindoura, foi ao mesmo tempo o fator estopim para o amadurecimento do pensamento de Pedrosa, ao mesmo tempo em que foi esse amadurecimento em si.

---

<sup>87</sup> PEDROSA, Mário. “Calder: escultor de cata-ventos”. In: ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 65.

<sup>88</sup> “Desde o início dos anos 40 Mário Pedrosa dizia preferir esta denominação para a dita arte abstrata.” ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Política das Artes**. São Paulo: EdUSP, 1995, p. 19. Nota.

Depois disso, o pensador brasileiro passou a acreditar em uma revolução dos sentidos por meio da abstração, como também passou a ser desejoso de uma arte sintética, uma arte que fosse a síntese do moderno, conceito que vai desenvolver em seu extenso pensamento sobre a nova capital nacional enquanto de sua construção<sup>89</sup>. Essa síntese do moderno é conseguida por Calder como nenhum outro artista plástico de seu tempo conseguiu fazer. Sua obra era fruto de um grande e feliz apanhado estético de várias premissas das vanguardas históricas, desde, seguramente, o Cubismo e sua busca por movimento, até o mais alto nível do Abstracionismo mondriânico, de onde tirou o desejo de distribuir cores no espaço por meio do movimento e também as cores puras para pintar seus móveis e estáveis. Há também o elemento Dadá, o surreal das formas orgânicas indefinidas, o futurista no desenho do deslocamento.

A relevância que Pedrosa percebe na obra de Calder o faz reformular sua concepção de arte moderna. As reflexões que faz sobre Calder, expressas nos os três textos escritos em 1944 sobre o escultor, são pensamentos que se desdobrarão na própria nova concepção de arte moderna do crítico. Inicialmente, Pedrosa vai se basear no texto de Sweeney presente no catálogo da exposição do MoMA, em que o crítico norte-americano faz a introdução da vida e obra de Calder aos visitantes. O texto de Sweeney, contudo, só foi publicado pela editora do MoMA em 1951, sete anos depois dos primeiros textos de Pedrosa sobre Calder saírem estampados no *Correio da Manhã*, e dois anos depois de serem reeditados na forma de livro em *Arte Necessidade Vital*, sendo Pedrosa então o primeiro crítico a publicar série de estudos aprofundados sobre a obra calderiana, um grande ícone estadunidense teve sua primeira série de estudos publicada em língua portuguesa.

São textos que tratam da evolução da obra de Calder, de suas implicações imediatas (históricas e sociais) e que num segundo e terceiro momentos se aprofundam nas premissas mais complexas de sua natureza estética inovadora.

São três ensaios redigidos em Nova York durante a exposição referida, mesmo ano em que Pedrosa conhece Calder e que antecede seu retorno ao Brasil. *Calder, escultor de cata-ventos* é o primeiro texto e aborda a arte do escultor desde suas origens, nos primeiros anos em que fazia despreziosos personagens circenses em arame, até os resultados de sua fase madura presentes na exposição. Esse texto, por seu caráter introdutório, visita muito mais aquele escrito por Sweeney do que os demais. O segundo ensaio, *Tensão e coesão na obra de*

<sup>89</sup> Ver texto como *A cidade Nova - síntese das artes; Brasília, a cidade nova*, e outros ensaios presente na obra AMARAL, Aracy. (org.) **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 303-409.

*Calder*, penetra nas questões mais profundas e complexas da estética móvel da obra calderiana. As idéias lançadas nessas linhas serviram a Pedrosa como base para a conferência *Calder e a Música de Ritmos Visuais*<sup>90</sup> que pronunciou em 1948 no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro e no MASP, em São Paulo, na ocasião das primeiras mostras individuais de Calder no Brasil as quais retornaremos adiante. O terceiro texto é uma espécie de mescla dos dois primeiros, pois adentra nas implicações estéticas profundas da obra do escultor e também em questões ligadas à sua trajetória artística, mas as atenções primordiais estão nas importâncias sociais da obra de Calder, nas questões levantadas pelo seu entendimento profundo da máquina, objeto que atormentava artistas de todo mundo. Os três textos foram escritos na mesma época, contudo esse último só foi publicado quatro anos depois, também da ocasião das exposições no Rio de Janeiro e São Paulo.

*Calder, escultor de cata-ventos* é um texto de caráter introdutório e também uma boa fonte para se captar outros aspectos da obra de Calder que chamaram a atenção de Pedrosa em prol de formas mais ousadas e radicais de expressão plástica moderna. Um deles (caráter esse que já o chamava atenção desde Portinari)<sup>91</sup> é a faceta artesanal da obra. Desde o uso das ferramentas do artesão até a opção pelos materiais vulgares, a arte de Calder jamais perdeu tal característica, bem como a característica artesanal do respeito pelas leis intrínsecas dos materiais, que será também um aspecto que Pedrosa passará dar grandes atenções em seu exercício crítico<sup>92</sup>.

Pedrosa, então, percebe que Calder faz um completo desvio da lógica comum de evolução artística trilhada tanto por seus contemporâneos quanto por seus antecessores modernos. Seja a busca por movimento (que a essa altura já era uma pesquisa histórica e generalizada, sobretudo na escultura); ou ainda no desenvolvimento de um equilíbrio estético para suas obras. As complexas formas (e fórmulas) alcançadas por Calder não foram conseguidas nem pelo mais complexo e calculista construtivismo de um Max Bill, ou Naum Gabo. Para tanto, o norte-americano trilhou o caminho inverso: a arte foi-lhe a última etapa

<sup>90</sup> Esse título também se baseia num conceito posto por J. J. Sweeney em seu texto supracitado. Quando Calder faz sua *Fish bowl*, de 1929 (uma espécie de aquário com peixinhos móveis em arame) Sweeney chama de “caixinha de música com ritmos visuais.” In: SWEENEY, James J. **Alexander Calder**. New York: Museum of Modern Art, 1951, p. 41.

<sup>91</sup> “Hoje, um dos traços mais profundos de sua personalidade artística é precisamente esse caráter de artesão, de que nunca de desprendeu.” PEDROSA, Mário. **Portinari**: de Brodósqui aos Murais de Washington. In: AMARAL, Aracy. (org.) **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 8.

<sup>92</sup> Por exemplo, em 1946, dois anos após esses textos sobre Calder, Pedrosa escreveu para sua coluna no Correio da Manhã o texto *Destino Funcional da Pintura*. Nele coloca que o conceito de “funcionalidade” na pintura e escultura “é uma questão de escolha do material, do conhecimento interior de suas leis, das inclinações e estruturas desse mesmo material e da felicidade com que o artista obedece às profundezas de seu próprio eu.” In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 38. Essas percepções vêm ao crítico, em sua maioria, das reflexões feitas sobre a obra calderiana, que tanto respeita profundamente a natureza intrínseca dos materiais, como é fruto feliz da obediência das profundezas do ‘eu’ criador de Calder.

intelectual de sua compreensão do mundo moderno. O primeiro passo se deu com a formação em uma das profissões que justamente configuravam o entorno tecnicista que aqueles artistas tentavam a todo custo revelar em forma plástica abstrata: a engenharia mecânica. Esse desdobramento técnico da engenharia, juntamente com o crescente estudo da eletrônica, traziam aos homens das primeiras décadas do século XX tudo aquilo de mais avançado, transportando o conceito ‘modernidade’ de Baudelaire para o utilitarismo e para lógica técnica de consumo das máquinas, carros, gramofones, cinema, gigantescas construções em estruturas metálicas nunca sonhadas (a Torre Eiffel, por exemplo). Esse, para Pedrosa, é justamente o caminho que faria o homem se reaproximar da arte, e, como nos povos primitivos, fazer da arte um elemento indissociável da vida cotidiana. Num mundo tecnicista regido pelo desenvolvimento da mecânica, faz-se mister que brote um pensamento estético de aliança entre forma e técnica.

Assim, se Pedrosa abre o texto *Calder: escultor de cata-ventos* escrevendo sobre o passado do artista e fecha-o falando sobre o papel de sua arte no futuro construtivo que gostaria de ver concretizado. O crítico afirma, assim, que “se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Alexander Calder”<sup>93</sup>. Essa carga visionária é uma constante nos escritos de Pedrosa sobre arte de uma forma geral. Palavras combinadas por quem acreditava realmente no ideal construtivo da arte moderna e que pensou e escreveu exaustivamente (no caso de sua coluna “Artes Visuais” no *Jornal do Brasil*, iniciada em 1957, passou escrever diariamente) sobre esse ideal.

No texto seguinte *Tensão e Coesão na obra de Calder*, Pedrosa demonstra uma considerável amplitude teórica para a avaliação reflexiva das características intrínsecas à obra *sui generis* de Calder. O escultor norte-americano trouxe à tona uma nova forma, advinda de uma nova técnica, ou seja, um novo *modus operandi* para um novo *opus operatum*. Frente ao nascimento de uma nova arte, era forçoso que se seguisse o nascimento de uma nova crítica. O pensamento mostra uma complexidade de reflexão que se emparelha com a própria complexidade dos móveis quando analisados em seus princípios mais profundos além da experiência tátil-visual imediata. Nesse caso também seria Pedrosa um pioneiro, pois nenhum crítico ou artista havia se detido às complexidades da escultura de quatro dimensões: comprimento, altura, profundidade e, por meio do movimento, o tempo. Nesse contexto, em 1944, como veremos no segundo capítulo, a arte móvel de Calder já se encontrava totalmente

---

<sup>93</sup> Ibidem, p. 66.

desenvolvida e reconhecida, mas ainda não havia sido revestida pela complexidade estética com que Pedrosa lhe revestiu. Esse seria o início do pensamento aproximativo entre arte e ciência, justaposição que Pedrosa voltará a fazer em muitas ocasiões.

Nesse texto, o crítico parte da revolução causada pela construção da Torre Eiffel e sua “adoção” pelos artistas, a partir, sobretudo, da pintura de Delaunay. A partir desse instante outra percepção estética começou a rondar o campo artístico, a indústria poderia sozinha criar beleza plástica também. A *art nouveau* da indústria metalúrgica e da engenharia civil instalava-se e propagava novas formas por meio da forja, da indústria. Desde então, “a escultura desistia de ter por função dar corpo de homem a deuses e abstrações mitológicas ou divinizar homens de carne e osso. As praças públicas quase se despovoaram: o censo deve ter revelado sensível baixa no nascimento de estátuas”<sup>94</sup>.

O esforço da escultura então sofre um golpe semelhante ao que sofreu a pintura na ocasião do aparecimento da fotografia. A Torre Eiffel era deveras um grande símbolo dessa transformação, em que a metalurgia e seus desdobramentos diretos estavam mostrando à escultura novos prismas materiais e técnicos de execução e também forçando-a se repensar. É um momento em que o mármore, o bronze e o buril dão lugar ao ferro e às fundições, aos rebites, treliças, chapas e soldas adentrando uma nova etapa histórica para as possibilidades e conceitos escultóricos. A escultura e seus artistas vão sentir a necessidade de uma linguagem moderna mais tardiamente que os pintores, pois pode-se reparar a disparidade entre o que se fazia de moderno na pintura e contemporaneamente na escultura, que tinha somente a figura de Rodin e alguns de seus seguidores, ainda assim bem “atrasados” se comparados com as pesquisas de seus companheiros da pintura. Foi o universo técnico da indústria metalúrgica que revelou a escultura outros patamares de execução e intervenção do espaço.

Quando há o despertar do modernismo na escultura, há também rapidamente a negação da natureza (do objeto) como se deu nas etapas pós-cubistas na pintura. Isso promoveu o início de uma longa e frutífera pesquisa formal por parte de escultores como Tatlin, Brancusi, Boccioni, Moore, Lipchitz, mais adiante em Arp, Bill, Gabo, Pevsner, dentre outros. Todos, em menor ou maior medida, buscando uma linguagem abstrata que respeitasse a intervenção no espaço por meio da realidade tridimensional da escultura. Deles, apenas Brancusi, Boccioni e Lipchitz que mantiveram a natureza como certo suporte temático. Obras como *Ave no Espaço* do primeiro, *Formas únicas na continuidade do espaço*, de Boccioni,

---

<sup>94</sup> PDEROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: EdUSP, 2000, pp. 67-68.

desejam a expressão plástica da interferência espacial por meio do deslocamento tridimensional das formas, conseguidas sempre por meio de distorções causadas ao objeto no (e pelo) espaço<sup>95</sup>. Daí uma nova e definitiva lógica de interferência espacial na escultura moderna.

No ensaio *A máquina, Calder, Léger e outros* (1944), Pedrosa faz comparações entre a maturidade do olhar artístico de Calder e do grande pintor francês Fernand Léger frente ao que chama de “um dos duendes mais temíveis do mundo moderno”<sup>96</sup>: a máquina. Pois tanto um quanto o outro (como a maioria dos artistas modernos) tiveram preocupações para com a máquina, mas o fato de Calder sabê-la em suas leis e estruturas antes de se tornar artista, lhe deu outra etapa de entendimento do problema. O mesmo não se deu com Léger e outros. Dessa maneira:

(...) ao distribuir volumes, massas e mesmo peças que, reunidas, recomporiam a unidade total da máquina, Léger o faz para expô-los, simultaneamente, num só plano. Traça-os sobre a tela ou papel com o fetichismo que lembra o homem pré-histórico, ao gravar na pedra ou na parede das cavernas seus impulsos e obsessões, transformados em signos exorcizantes da natureza impenetrável. Sua maneira de desvendar o segredo da máquina é também simbólica<sup>97</sup>.

Juntamente com Léger se mantêm a maioria dos artistas de vanguarda, que no máximo se utilizaram de técnicas e materiais industriais para trazerem à tona suas criações. Isso se deu com a escultura construtivista de Max Bill, dos irmãos Antoine Pevsner e Naum Gabo e com o professor da Bauhaus, Lasló Moholy Nagy (este pensou a máquina com um pouco mais de maturidade do que os anteriores, mas que também acabou ludibriado pelo duende, preferindo revesti-lo de beleza por meio do design, do que tentar subvertê-lo)<sup>98</sup>.

Esse aspecto de formação de engenheiro deu a Calder o controle de entendimento da mecânica para adaptação desta no universo da arte sem lhe ficar servil. A máquina, a partir das primeiras revoluções industriais, passou a se infiltrar em todos os segmentos do trabalho. Ela deu à experiência intelectual o pensamento sobre o capital gerado por ela ao seu

<sup>95</sup> Ver: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>96</sup> PEDROSA, Mário. “A máquina, Calder Léger e outros.” In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 83.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>98</sup> Não se deseja apresentar aqui nenhum demérito às obras desses grandes escultores. A discussão posta é de suas posturas frente ao universo mecanicista fabril. Suas pesquisas e descobertas foram das mais significativas da história da escultura moderna. Assim como o trabalho de Moholy-Nagy junto ao design foi pioneiro e transformador dos valores estéticos do cotidiano material humano.

proprietário e sobre a classe que adveio dessa relação de posse das máquinas (meios de produção): o proletariado. Karl Marx, *grosso modo*, desmontou o duende moderno mecânico por meio da experiência intelectual do materialismo dialético sete décadas antes que Calder pudesse fazê-lo na experiência estética. Além de desmontar, Calder desmitificou a máquina.

A obra calderiana, por fim, mostrou-se a Pedrosa como um grande apanhado estético das vanguardas e também como um “antídoto” aos tempos sombrios de inícios e meados da década de 1940. Não é sem mais que logo que conhece a obra do norte-americano, o crítico o vai procurar, e tanto menos gratuita é amizade que se segue. Há um entrelaçamento histórico de grande relevância nessa aproximação entre Pedrosa e Calder. Num contexto de aproximações perigosas entre EUA e Brasil, essa amizade traz uma faceta totalmente diversa e pode-se dizer seguramente, subversiva, de todas as outras formas com que o nosso país (e de toda porção latina do continente) se aproximava dos ideais políticos e econômicos norte-americanos. “Talvez nenhum outro continente a avassaladora presença dos Estados Unidos se fazia sentir tão amplamente quanto a América Latina do imediato pós-guerra. Pela primeira vez na História, adquiriram o virtual monopólio de influências na região (...)”<sup>99</sup>. A Guerra e seu trágico desfecho atômico no Japão mostraram ao mundo o poderio bélico que acompanhava e protegia o império econômico/industrial que já vinha se consolidando como o maior do mundo, desde as décadas anteriores.

Para a América – Latina, os EUA constituíam “(...) praticamente sua única fonte de capitais, da assistência técnica e militar e seu importante mercado: quase 60% das importações latino-americanas no triênio 1946-48 provinham dos EUA, que absorviam quase metade das exportações latino-americanas”<sup>100</sup>. O fim do Estado Novo, coincidente com o da Segunda Guerra Mundial, trouxe ao Brasil uma crescente aliança com os EUA. Foi nosso país “(...) um dos primeiros países do mundo a participar, lealmente aos EUA, a partir de 1943, das discussões sobre a criação das instituições internacionais projetadas para o mundo do pós-guerra”<sup>101</sup>.

Essa influência dos EUA sobre os países da América – Latina se dava seguramente desde a independência dessa nação ainda no século XVIII, contudo, é a afirmação dos EUA enquanto potência mundial que traz uma carga de domínio muito maior. Essa influência vem acompanhada (revestida) também de uma carga de cultura, tanto midiática quanto

<sup>99</sup> FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira Tomo III: O Brasil Republicano**, vol. 11, Economia e Cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 73.

<sup>100</sup> Ibidem, pp. 74-75.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 76.

comportamental que começou a ser rapidamente absorvida pela sociedade brasileira. Tome-se, como exemplo, o papagaio *Zé Carioca* e a cantora e atriz Carmen Miranda, para se vislumbrar como nossa cultura também começou a ser absorvida da pior maneira por essa mesma lógica. Ford e Hollywood exportavam seus produtos ao mesmo tempo e na mesma escala. Desde o camundongo *Mikey*, até a cultura do consumo, os EUA exportaram seus produtos culturais e seu *American way of life* para todo o mundo que estivesse disposto a comprá-los. O Japão (num jogo diabólico que envolve destruição por bombas atômicas e reconstrução em calças *jeans*) é outro grande exemplo da adoção de produtos e meios sociais de vida norte-americanos, que em pouco tempo, se tornou o modelo de conduta social do homem capitalista ocidental. É o tempo em que os EUA exportam, nas palavras de Antônio Tota, um “imperialismo sedutor”<sup>102</sup>, em que órgãos eram criados nos EUA com intuítos declarados aproximação das culturas do continente Americano, mas que no fim funcionaram para criar estereótipos americanizados das culturas sul-americanas e exportar sua cultura industrial e sua indústria cultural. Um desses órgãos foi Inter-American Office, de Roosevelt dirigido certo tempo por Nelson Rockefeller, ocasião que será decisiva para o contexto da entrada da arte abstrata no Brasil e das Bienais de São Paulo.

Nesse contexto, uma relação entre um crítico militante, com orientações políticas de esquerda e atividades internacionalistas, ciente da importância social de seu ofício, que consegue juntar a crítica culta, a observação madura e atenciosa da obra de arte, com a demanda jornalística; e um artista norte-americano que por meio de sua arte nega toda essa carga utilitária da cultura que seu país exportava, é uma relação que vem a calhar. Pedrosa era, como já demonstrado acima, um intelectual que sempre manteve um diálogo muito maduro entre arte e política. Calder, por sua vez, trouxe à tona uma experiência estética (sensorial e intelectual) inédita na história da arte, um elemento novo cujos desdobramentos geraram outros elementos novos (como o não-objeto neoconcreto de Ligia Clark, teorizado por Ferreira Gullar, e que tinha em suas raízes grandes influências calderianas, assim como tiveram outros nomes do neoconcretismo, como veremos no terceiro capítulo).

A arte de Calder, desmistificadora de sua origem utilitária e industrial, trouxe Pedrosa e tantos outros (muitos por meio de sua crítica posterior a esse contato) à compreensão da abstração através de mais nada além do poder lúdico de sua obra *sui generis*. A causa da abstração tomada por Pedrosa é o fator histórico imediato do contato com Calder e sua obra,

---

<sup>102</sup> TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

esse desdobramento se verte em outros, sejam estéticos ou históricos, todos passíveis de contemplação como se busca demonstrar nessa dissertação. Contudo, existem desdobramentos intrínsecos a esses fatores evidentes e documentados, impossíveis de serem captados, posto que estão sublimados nas conversas, nos olhares, nas ideias não materializadas, mas que fazem de amizades como essas muito relevantes para o contexto em que aconteceram. São contrapontos engendrados pelo encontro de mentalidades subversivas que estão desejosas por reciprocidades, por compreensão e correspondência, e que forma em torno de si coletivos organizados que, quanto mais são obscuros os contextos em que acontecem, tanto mais são saudáveis.

## 2. A arte revolucionária de Alexander Calder.

Quando Calder surgiu com *os móveis a movimento livre*, além de dar origem a um novo arquétipo estético, deu origem também a seu sucesso, pois sua nova criação logo passou a ter grande aceitação do público, sobretudo norte-americano. A primeira e grande oportunidade de tal público ter contato com toda a obra do artista foi, então, a apresentação de uma extensa mostra individual realizada em 1944 no **Museum of Modern Art (MoMA)** de Nova York, sob organização de James J. Sweeney. Tal como o catálogo escrito por Sweeney, a mostra foi uma retrospectiva da obra de Calder que expunha desde um desenho em creiom<sup>103</sup>, de quando tinha apenas nove anos de idade, até seus mais recentes móveis e estáveis.

Como outrora dito, essa foi também a ocasião em que Mário Pedrosa teve contato com a obra de Alexander Calder, momento este em que Pedrosa, por consequência, viria sofrer a chamada “reeducação em sua sensibilidade” expressa nos três textos que escreveu durante as visitas que fez a exposição e ao ateliê do escultor em Nova York.

Destarte, considerando essa nova maneira de interpretar a arte por parte de Pedrosa, esse capítulo se dividirá em três partes, cada uma correspondente a uma linha de pensamento presente nesses textos do crítico. A primeira parte será referente à mostra e ao catálogo produzidos por Sweeney, nos quais se apoiou Pedrosa em seu primeiro texto, também introdutório. Essa parte será um momento de apresentação histórica do conjunto da obra calderiana, tendo como base o ensaio *Calder, escultor de cata-ventos*.<sup>104</sup> Esse primeiro instante de apresentação será infundido pelo seguinte texto *Tensão e coesão na obra de*

<sup>103</sup> É interessante aqui que se cite a passagem que Pedrosa escreve sobre essa ilustração. “É um desenho em creiom de 1907, em que se vê o garoto de serrote em punho, e rodeado de ferramentas viris, práticas, como torquês, puas, martelos, que-sei-eu. Hoje pode-se dizer que foi o ponto inicial de sua carreira. E já é uma antecipação, uma sugestão misteriosa de sua futura evolução criadora.” PEDROSA, Mário. “Calder, Escultor de cata-ventos”. In: ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, pp. 51-52. Essa sugestão misteriosa de que fala Pedrosa está nas ferramentas que cercam o menino Calder no auto-retrato. É sob esse aspecto que se pode considerar o desenho pueril como sendo um ponto inicial de sua carreira, pois lá estão muitas das ferramentas que usava para criar sua obra; materiais fabris feitos para o âmbito industrial que o Calder adulto irá usar para cortar, martelar, rebitar as chapas de aço, alumínio, ferro, arames, e toda sorte de materiais fabris que darão forma aos seus estáveis e móveis.

<sup>104</sup> Devido ao fato desse texto de Pedrosa se apoiar no texto de Sweeney, aqui também o visitaremos constantemente, tendo-o como referência, tal como se deu com Pedrosa em 1944.

*Calder*, se caracterizando por um aprofundamento nas questões complexas da natureza cosmológica da interferência espaço-temporal da obra eólica de Calder. Por fim, o último excerto será guiado pelas ideias presentes no texto *A máquina, Calder, Léger e outros*, abordando a importância histórico-social da obra do escultor norte-americano.

Essa divisão dará ao leitor uma vasta noção da arte de Calder, pautada na experiência crítica de Pedrosa que, por sua vez, trouxe ao entendimento do público brasileiro tal noção, bem como o início de seu programa de esclarecimento e defesa acerca dos ideais construtivos da arte abstrata. Quando Calder veio expor no Brasil, em 1948, sua obra já não era mais considerada desconexa, pois já vinha sendo fundamentada desde 1944 pelo pensamento de Mário Pedrosa.

### **I. Calder, Escultor de cata-ventos: do circo ao cosmos.**

Muito embora Calder tenha se formado engenheiro, as artes plásticas foram a ocupação profissional de toda a sua vida. Com exceção de quatro anos em que trabalhou num escritório de engenharia, sua trajetória se fez em torno de suas pesquisas estéticas. Esse desvio profissional pareceu ser o chamado da vocação, ou um destino do artista inato, ou algo que o valha. Para Calder, todavia, essa situação não se dá como um desvio, mas antes como um retorno, pois ele nascera numa família que já contava duas gerações de artistas plásticos. Sua mãe era pintora, seu pai era escultor acadêmico com muitas estátuas em espaços públicos, seu avô paterno, vindo da escócia para os EUA no fim do século XIX, era também escultor.

Contudo, “quando os pais de Calder viviam preocupados com os problemas de sua arte, o menino Sandy reagia, num soberano desprezo pelas vãs e infantis preocupações daqueles adultos. (...) apesar das solicitações paternas, o menino não ligava para o barro dócil, ou a terracota (...)”<sup>105</sup>. Calder, como a tendência natural de todo jovem de se opor ao convencional de seu entorno familiar, opôs-se à arte. “Nunca teve gosto pela modelagem (...) deixava aos pais essas coisas ligeiras ou femininas, para entregar-se, como boa criança americana do começo deste século, à admiração pelos novos deuses da época: a máquina – o

---

<sup>105</sup> PEDROSA, Mário. “Calder, Escultor de cata-ventos”. In: ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 51.

auto, o gramofone, o cinema”<sup>106</sup>. Essa negação, todavia, não tomou tons de revolta, de nihilismo, violência, mas antes pelo contraste, pelo “motejo do humorista”<sup>107</sup>. É exatamente desse motejo que partiu Calder em praticamente todas as etapas de sua evolução artística: todas as fases de sua produção, com a exceção do período em que experimentou com o neoplasticismo austero de Piet Mondrian, tiveram como ponto de partida a questão do humor. Inclusive o próprio retorno para a arte (no caso de uma pessoa que foi criada em meio à arte, o que se dá em fase adulta é um retorno, e não um despertar) se deu por meio do humor, do circo, no caso.

Em 1919, Calder se formou engenheiro mecânico pelo Instituto de Tecnologia de Nova York. Teve, então, a oportunidade de conhecer os feitos que embalavam sua geração na delirante aparição de novas máquinas, novos veículos e novas possibilidades de concepções de mundo que as máquinas traziam consigo; teve, pois, o conhecimento prático desses feitos, suas leis, suas estruturas, teve acesso ao *modus operandi* que será extremamente importante para seu futuro *opus operatum*. Calder manteve-se no segmento profissional como engenheiro até 1925, entretanto, dois anos antes, matriculou-se no *Art Students League*, onde passou a ter aulas de pintura e desenho. Segundo Pedrosa isso se deu porque a “tara artística era pesada demais, (...) para desespero do jovem engenheiro, na sua mesa coberta de papéis cheios de cálculos (...)”<sup>108</sup>. Mas, pode-se ponderar que o conhecimento de engenharia lhe parecia, desde cedo, fecundo para outros propósitos que não o utilitarismo exploratório, como fonte de capitais. Parecia-lhe uma gama de conhecimento apta a ser revestida de gratuidade plástica da arte. Os construtivistas já haviam percebido isso, mas não eram nem engenheiros, nem norte-americanos (inseridos assim na mais utilitarista das sociedades ocidentais) e tão pouco haviam sido humoristas.

Calder, nesse tempo, assumia uma vida cindida entre o artista e o engenheiro. O fator decisivo pela primeira opção veio com o circo, em 1925, quando recebeu um convite inusitado de escrever e ilustrar uma coluna jornalística sobre circos itinerantes. “De repente, o técnico tornou-se repórter de circo. Isso foi-lhe como o *abre-te-sésamo* da caverna miraculosa da fantasia. Os bichos do circo o absorveram. Nunca se olhou para os bichos com maior encanto e surpresa”<sup>109</sup>. Como veremos, todo o resultado de pesquisa apresentado por Calder – até o mais alto grau de abstração nos móveis e estáveis, e em todas as questões complexas

---

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 52

<sup>109</sup> Ibidem.

que encerram – estará ligado a essa descoberta do circo. Elementos como o humor, o lúdico, o movimento e as formas orgânicas têm na experiência com o circo uma ligação material direta (como o trato com o arame e outros materiais de uso utilitário), ou ainda uma ligação epistemológica, como o humor, o elemento lúdico, ou o cinetismo. É Pedrosa ainda quem diz, com extrema felicidade que “o circo, porém, não lhe abriu a porta totalmente da arte, mas antes do país das maravilhas, isto é, da vida”<sup>110</sup>.

Calder se tornou ilustrador e colunista de circo para o *National Police Gazette*. Na sua primeira coluna *Seeing Circus with “Sandy” Calder* (Vendo o Circo com “Sandy” Calder), o artista desenha e comenta toda uma *ménagerie* com os destaques margeando o picadeiro central. Numa linguagem didática próxima da iluminura medieval, Calder traz vários personagens do circo em seus postos, mas não um de cada vez, como acontece na função real, mas todos simultâneos, como se desejasse documentar em desenho um filme circense, uma seção de picadeiro. Ele, então, desenha *The Big Show* (O Grande Show): o apresentador, à direita, corpulento e com a infalível cartola, ao lado dele, o palhaço, a se atirar ao chão, no meio do picadeiro estão contorcionistas, as focas adestradas logo atrás, seguidas pelo atirador de facas. A plateia do desenho assiste a tudo ao mesmo tempo. Em torno do picadeiro, aparecem as figuras clássicas do universo circense, desde o trapezista, aos malabaristas, passando pela mulher barbada, o elefante (*Gray Matter*), adestrador de ursos e uma intrépida amazonas de pé em seu cavalo.

Essa primeira coluna ilustrada apontava também, além do elemento circense presente em todo porvir da obra de Calder, o traço gráfico do desenho, ainda não tão próximo ao que vai fazer com arame, como os desenhos que faz em 1931 nas ilustrações de uma edição das fábulas de Esopo, mas que já é em si um apontamento de estilo. Os mesmos traços e temas são também apresentados num pequeno livro editado um ano depois (1930), *The Animal Sketching* (O Desenho de Animais). Como se irá demonstrar ao longo desse exame, a obra calderiana será sempre muito gráfica, por isso mesmo uma de suas principais influências foi o trabalho de Juan Miró e um de seus materiais favoritos foi o arame. Esse material inusitado (pode-se dizer indócil) como fonte plástica para artistas veio a Calder, como quase tudo em

---

<sup>110</sup> Ibidem.



Imagem 1: Alexander Calder. *Vendo o circo com "Sandy" Calder*. Desenho em papel cartão. 1925.

sua trajetória, ou seja, despretensiosamente. “Sem pensar em arte lhe veio a ideia gozada de fazer bichos que andassem, ou mexessem, como os do picadeiro”<sup>111</sup>.

Pedrosa, nesse texto, mencionou outra passagem da vida de Calder, quatro anos depois dessa estreia de 1925 na coluna ilustrada. Nessa

passagem o escultor se depara “com uma coleção de pássaros mecânicos articulados procedentes do século XVIII. Encantou-o aquilo.” O crítico então indagava: “Terá vindo daí a ideia do ritmo cinético?”<sup>112</sup> É estranha essa dúvida, pois o conceito do ritmo cinético, como inclusive deixa claro o mesmo crítico, já está plantado nessa ideia de dar mobilidade a miniaturas de personagens circenses.

O cinetismo que passou a animar a desastrada e desengonçada trupe circense de arame, cortiça, madeira e pedaços de pano, pode parecer muito distante daquele complexo e, ao mesmo tempo, harmonioso cinetismo que há nos móveis eólicos, mas o cerne da questão é o mesmo: o movimento por meio do equilíbrio de partes de pesos equivalentes.

Desde o início esta questão se apresentou a Calder como um enigma a ser resolvido, ou um objetivo a ser alcançado. Este problema do movimento em arte já vinha tirando o sono de muitos pintores e, sobretudo, escultores – desde o cubismo até o construtivismo e o abstracionismo. O circo foi o primeiro passo, pois, como colocou Sweeney e reforçou Pedrosa: “insinuou em Calder a estética do inacabado, da suspensão e da surpresa”<sup>113</sup>. Pode-se ir um pouco além disso, e afirmar que o circo não *insinuou* em Calder a estética do inacabado e da surpresa, mas o *ensinou* como produzir uma arte acabada/inacabada, atmosférica e em constante revolução espacial de si.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 53.

Assim, o norte-americano passou a dar origem a uma trupe de picadeiro em miniatura. Inicialmente foram os bichos que vieram à tona, o cavalo, o leão, cachorrinhos adestrados, todos em materiais extremamente vulgares, como arame, cortiça, pedaços de couro, paus. Depois foi a vez das personagens: Rigoulot, o levantador de peso (os halteres eram puxadores de portas de guarda-roupa), Don Rodriguez Kolynos, o trapezista, Fanni, a dançarina-do-ventre, O Sultão da Senegambia, o atirador de facas e Monsieur Charles Duvanne, o engolidor de espadas. O circo ganhou um picadeiro (um pedaço de tapete cinza que era usado também para enrolar e guardar toda a trupe), também ganhou sessões ao som de um gramofone. Durante uma viagem a Paris (onde montou um ateliê temporário num quarto minúsculo) Calder mudou de colunista e ilustrador “transformando-se em empresário, dono de uma *ménagerie sui generis* (...). Começou a dar funções no seu ateliê ou no ateliê de amigos. O fato é que dentro de pouco tempo o circo Calder ganhou fama em Montparnasse”<sup>114</sup>.

Calder mudou-se para Paris em 1926. “O pai de um colega de escola era praticamente seu único conhecido lá. Quando ele chegou não conhecia artistas mais velhos, apenas um ou dois colegas artistas da Liga”<sup>115</sup>. Talvez esse fato tenha sido mais uma vantagem do que um problema. Foi um período que, justamente por não ter tantos contatos com outros artistas, Calder pôde estudar as possibilidades do material que mais trabalhava: o arame. Os personagens de picadeiro passaram a dar origem a uma pesquisa plástica muito importante para sua trajetória artística. São dessa época sua famosa *Josephine Baker* (1926) a tenista *Helen Wills* (1927) e *O Cavaleiro* (1928). Calder começou a usar o arame de forma muito mais madura, pois naquele momento o material já não era mais usado apenas na montagem estrutural dos personagens, como se dava com os bonecos de circo, cuja corporeidade era dada por materiais diversos, mas indicava a massa dos corpos, o volume por meio do desenho linear no espaço. Era assim fundada uma técnica de desenhar formas por meio do arame, procedimento que se tornou extensamente utilizado, sobretudo por artesãos e artistas da contracultura, pois além da possibilidade material ser tão maleável ao desenho como a linha traçada em superfície (papel, quadro, etc.), era de baixo custo.

Em *Josephine Baker* o arame já fora usado como o único material para dar forma. Assim, “consciente pela primeira vez de sua arte, o artista sente-se de posse de um novo meio

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Tradução livre de SWEENEY, James J. Alexander Calder. New York: Museum of Modern Art, 1951, p. 17. “The father of a Schoolmate from Stevens was practically his only acquaintance there. When he arrived he knew no older artists – only a fellow-student or two from the League”. A Liga a qual se refere é a *Arts Student League*.

de expressão, o desenho a arame no espaço”<sup>116</sup>. Isso já começava a delinear em Calder algumas das questões que fizeram-lhe um grande precursor nas vanguardas<sup>117</sup>. Naquele momento assegurava ele ter posse de um meio de expressão novo, que possibilitava a feitura de um desenho tridimensional, ou um grafismo tridimensional, no uso de um material utilitário que ainda não havia sido apresentado como potencialmente plástico.



Imagem 2: Alexander Calder. *Josephine Baker*. Arame, 1926.

Nesse ínterim, contudo, o circo foi-lhe muito útil, pois por meio dele passou a ter notoriedade (ainda que qualificado como humorista) e contato com artistas de todo o mundo que residiam em Paris. O espetáculo em miniatura ganhou destaque entre artistas, poetas, jornalistas e intelectuais além de uma apresentação no concorrido Salão de Humoristas, na primavera de 1927 quando também recebeu uma visita e um texto do mais famoso crítico de circo parisiense de então, Legrand-Chabrier. “Os convidados se ajuntavam na cama baixa do quarto; a performance aconteceria no chão em frente a eles”<sup>118</sup>. O elemento do erro, da falha dos bonecos desajeitados era a grande atração do evento. “Os bonecos se humanizam

<sup>116</sup> PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 54

<sup>117</sup> Há de se salientar que um dos primeiros e principais pontos da pesquisa plástica de Calder que o fez tão aceito entre os pintores e tão repudiado entre os escultores foi justamente esse elemento gráfico da linha no espaço. Um dos principais afluentes de muitos artistas das vanguardas pós-cubistas era justamente o elemento gráfico, muitas vezes inspirado na caligrafia oriental dos alfabetos chineses e japoneses. Essa influencia é tão latente que mereceu um estudo feito por Mário Pedrosa em 1958, quando viajou ao Japão, com bolsa da UNESCO para estudar as relações entre a caligrafia sino-japonesa e a arte abstrata ocidental. Ver em: ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Editora Scritta, 1991.

<sup>118</sup> SWEENEY. Op. cit., p. 16. Tradução livre: “the guests would crowd onto the low studio bed; the performance would take place on the floor in front of them.”

precisamente por essa incerteza, pelas falhas. Ninguém sabe se conseguirão ou não realizar o número arriscado: isso dá ao circo aquela atmosfera de ânsia e surpresa dos grandes momentos (...)”<sup>119</sup>. Frente ao circo de homens reais, cheios de artistas infalíveis, o de Calder parecia, ao primeiro olhar, uma chacota, uma paródia, mas que terminava por humanizar aqueles arames torcidos com cabeças de rolha pintada, tornando-os mais humanos do que os próprios artistas de carne e osso<sup>120</sup>.

Por meio desses inúmeros contatos que fez durante suas apresentações, ele conheceu artistas já consagrados, como Fernand Léger (que se tornou grande amigo do norte-americano), Braque e também artistas menos conhecidos como o gravador inglês Stanley William Hayter e o escultor Joseph de Creeft. A amizade desses dois últimos levou Calder a um contato mais próximo com a produção artística de materiais e procedimentos mais ortodoxos (tradicionais). O norte-americano, então, fez algumas pinturas em óleo e também, pela primeira vez, esculturas em madeira, material que vai servir para inúmeras de suas esculturas. “A qualidade porosa, plástica da madeira o seduz, e suas primeiras obras neste material não são mais do que a expressão de sua capacidade de tirar o maior partido de todas as sugestões que ela oferece, não só de tessitura, como de forma”<sup>121</sup>. São dessa época as primeiras obras de Calder, tanto em pintura, que não foi sua modalidade plástica de escolha (embora fosse de influência e aceitação de sua obra), quanto escultura, novamente num retorno ao legado do pai e do avô.

Dessas obras, a mais notável é a escultura *Uncomfortable Face*, de janeiro de 1928. O primeiro contato com a obra mostra uma grande influência da arte primitiva negra, e para tal apreciação pode-se repetir as palavras de Pedrosa, pois “não só em tessitura, como e forma”, essa peça trata a madeira como os primitivos tribais a tratavam (tratam). Embora seja uma obra do mais alto modernismo, ela pouco parece pertencer ao conjunto do trabalho do sempre despojado e lúdico Calder, pelo contrário, *Uncomfortable Face* resguarda em si um apelo expressionista, do homem moderno que não se reconhece mais em seu tempo, como a figura deslocada e em desespero retratada por E. Munch, em *O Grito*, ou o personagem Gregor Samsa, de F. Kafka que, ao se olhar deitado na cama após uma noite conturbada de sono, percebe que se metamorfoseou em um inseto gigantesco. Ao segurar a própria cabeça voltada para cima, a figura perde referência de seu próprio corpo, perde também o entorno, a referência espacial do mundo, pois está fadada a olhar para cima, como em uma súplica

---

<sup>119</sup> PEDROSA, Op. cit., p. 53.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 54.

eterna. É de fato uma obra que escapa ao conjunto de Calder, sempre vivaz e bem-humorado, todavia, se atentarmos para esse fenômeno, poderemos ver que *Uncomfortable Face* foi a primeira e uma das únicas esculturas maciças que tem como objeto um ser humano (diz-se isso, pois o arame não pode proporcionar a massa em três dimensões, ele proporciona a impressão dessa massa, como a pintura faz). Da mesma época datam outras obras em madeira, todas com o conhecido caráter lúdico, todavia, retratam animais, como é o caso de *Double Cat* e *Wood Horse*.



Imagem 3: Alexander Calder. *Uncomfortable Face*. Madeira, 1928.

A madeira, a partir de então, teve uso esporádico, mas recorrente na obra de Calder. Esse material vai servi-lo bem, por exemplo, durante a escassez de aço e alumínio (metais que mais usava) provocada pela indústria bélica durante a Segunda Guerra. Contudo, devido a suas experiências plásticas inovadoras e *sui generis* com arames de diferentes bitolas, os artistas e críticos de Paris passaram a chamá-lo de *Le roi du fil de fer*<sup>122</sup>. Calder, numa segunda etapa de sua evolução com o arame, passou a produzir caricaturas, retratos de amigos e de figuras célebres, o desenho em fios metálicos no espaço ganhava cada vez mais

sofisticação e complexidade. Personagens como Shepard Vogelgesang, Fernand Léger, Amadeu Ozenfant, Sartre, entre outros ganharam de fiéis retratos às caricaturas traçadas em arames. Calder sempre manteve o costume de presentear amigos com esses retratos, Pedrosa ganhou o seu, em 1953.

A escultura em arame, com seu poder gráfico proporcionava a Calder uma obra que poderia ser vista por todos os lados ao mesmo tempo, conseguindo alcançar uma transparência no volume que buscavam muitos escultores cubistas e construtivistas,

(...) ou artistas individuais, como Lipchitz. Aliás, era este, em 1927, o problema que se havia posto Lipchitz ao iniciar suas primeiras esculturas de tiras torcidas de bronze fundido, à procura de ‘coisas aéreas e transparentes

<sup>122</sup> É Pedrosa quem lembrou essa passagem, ao frisar que “O que pode fazer do arame é insuperável. Não foi por outra razão que Paris cognominou-o ‘le roi du fil de fer.’ PEDROSA, Mário. “Tensão e Coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 69.

que pudessem ser vistas de todos os lados simultaneamente'. Brincando alcançava Calder essa organização espacial do objeto<sup>123</sup>.

É essa outra constante na vida de Calder, o alcance de premissas exaustivamente procuradas e pesquisadas por artistas de renome (o cinetismo é o melhor exemplo) por meio da brincadeira, seja na produção de “brinquedos” abstratos, seja na maneira de se resolver problemas estruturais das obras. Assim, se nos atentarmos para um desses retratos em arame, peguemos o de Shepard Vogelgesang, como exemplo, veremos que esse elemento etéreo do volume é alcançado com tanta acuidade que a própria mudança no foco de projeção da luz promove uma segunda forma à original. É como se o rosto estivesse se dirigindo para outro lado e para cima, quando na verdade o retrato em linhas metálicas aponta para baixo. A luz – no caso, a sombra – nos mostra melhor ainda do que o olhar que a vontade de Lipchitz só poderia ser alcançada por um material que permitisse um desenho linear no espaço, sem preenchimento algum. Isso só se pode dar com um fio rígido, no caso, o arame.

A essa altura, Calder já havia exposto seus trabalhos em madeira e arame e também a alguns guaches, óleos e desenhos na galeria Weyhe, em Nova York. Não era a primeira vez, contudo, que expunha na cidade, pois dois anos antes, em 1926, já havia exposto trabalhos junto com outros colegas da Liga. Na ocasião chegou até a receber sua primeira nota crítica, por parte de Murdock Pemberton, do jornal *New Yorker*<sup>124</sup>. Entretanto, nesse retorno após um ano e meio em Paris, Calder pôde mostrar um trabalho muito mais próprio e inusitado, incluindo muitas de suas peças em arame que contavam com tratos técnicos muito maiores por parte do artista. A exposição levantou polêmica, pois “aquela caligrafia de humor em arame era difícil de aceitar por aqueles que estavam acostumados a considerar escultura enquanto interpretação da massa”<sup>125</sup>. “O caráter caligráfico das esculturas em arame é tão acentuado

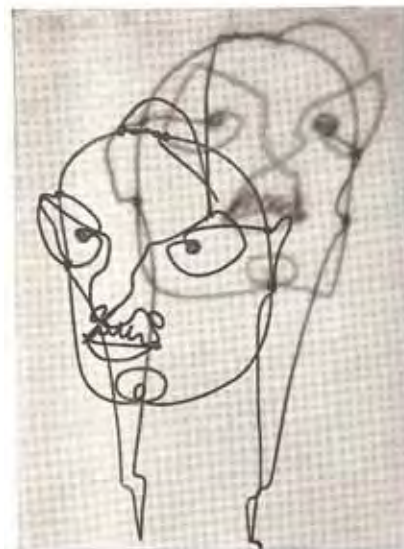


Imagem 4: Alexander Calder. *Retrato de Shepard Vogelgesang*. Arame, 1930.

<sup>123</sup> PEDROSA. Op. Cit. p. 56.

<sup>124</sup> SWEENEY, James J. *Alexander Calder*. New York: Museum of Modern Art, 1951, p. 15. “A. Calder is also a good bet.” (A. Calder é também uma boa aposta). Sweeney destaca somente essa passagem sobre a crítica feita por Pemberton, tal texto não foi localizado.

<sup>125</sup> Ibidem. p. 20. Tradução livre: “(...) such calligraphic humor in wire was still difficult to accept for those Who were accustomed to regard sculpture as an interpretation of mass.”

que se compreende que tenha tido tanto êxito com os pintores e tão pouco com os escultores”<sup>126</sup>.

Isso foi confirmado no ano seguinte, em 1929, na segunda exposição individual de Calder, desta vez, de volta em Paris na Billiet Galerie, a essa época já famosa pela revelação de novos talentos. O pequeno catálogo dessa exposição foi escrito pelo polêmico pintor Jules Pascin, que conheceu Calder e sua arte em Nova York, tornando-se admirador de ambos. O caráter gráfico dos desenhos em arame chamou muito a atenção de Pascin. Neste mesmo ensejo, Calder conheceu outra figura da pintura já a caminho da consagração, o catalão Juan Miró. Muito embora o escultor norte-americano tenha confessado que não compreendia a arte de Miró em seu primeiro contato, o pintor espanhol viria a ser sua maior influência.

Como dito anteriormente, a arte de Calder sempre foi muito “saudável”, pois apresentava uma experiência lúdica incomum ainda no plano das artes, sobretudo da escultura, e exaltava uma utopia frente a contextos obscuros da história. Na Europa, o crescimento de ideais totalitaristas já se fazia visível, seguramente desde 1922 com a Marcha sobre Roma. A ascensão do fascismo de Mussolini era congruente e concomitante ao fortalecimento do partido Nazista na Alemanha. No ano em que Calder expôs pela primeira vez em Berlin (1929), o partido já era chefiado por Adolf Hitler e estava às vésperas de assumir a posição de segundo maior partido político do país. A atmosfera de tensão social jamais abandonara o povo alemão desde o início da Primeira Guerra Mundial. Dentro em breve a Europa passaria ser assolada por um período de severas ditaduras, além das citadas Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler, outras nações também sofreram com seus ditadores no mesmo contexto, é o caso da Espanha com Franco, Portugal com Salazar, a URSS com Stalin. Quando a Segunda Guerra estourou, todos esses regimes totalitaristas já estavam instalados.

Em abril de 1929, Calder conseguiu uma exposição na galeria Neumann-Nierendorf, na capital alemã, similar àquela realizada um ano antes em Nova York, com destaque para sua “bem humorada” produção em arame. Muito embora se tenha procurado informações sobre a repercussão da arte calderiana num país que desde o fim da Primeira Guerra se arregimentava em torno de ideais que viriam a fomentar uma das mais severas ditaduras da história, não foi encontrada nenhuma referência que pudesse precisar tal questão. Por mais rápido e superficial que pudesse ser esse balanço da aceitação da obra de Calder, ele nos daria uma dimensão

---

<sup>126</sup> PEDROSA, Op. cit., p. 57.

histórica interessante da sua trajetória como escultor. Não se deve esquecer que a Alemanha era em 1929 também uma consolidada potência artística desde, seguramente o expressionismo com nomes como Otto Dix, George Grozs, Kollwitz e, sobretudo quando o assunto era abstração. Era a Alemanha da Bauhaus, a escola de Dessau de Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Josef Albers, László Moholy-Nagy, de Paul Klee. A arte de Calder, sobretudo a experiência com o arame, resguarda em si muitos elementos do *design* que a Bauhaus queria ensinar aos seus alunos. Contudo, não há notas relevantes sobre tal exposição de 1929, nem mesmo na autobiografia do escultor.

A única informação sobre essa passagem por Berlin, entretanto, é que foi nela que Calder fez pela primeira vez o trabalho de joalheria que em breve passaria ser mais uma faceta importante do conjunto de sua obra. Na ocasião, Calder fez um colar para a pintora Chantal Quenneville<sup>127</sup>. Ao longo de sua carreira o escultor produziu uma extensa e diversificada joalheria em metais como fio e chapas de ouro, prata, arames banhados e latão. Peggy Guggenheim, por exemplo, será uma grande entusiasta dessa faceta da obra de Calder, sempre exibindo em seus eventos sociais os brincos, colares e pulseiras que encomendava ao escultor. Calder chegou a fazer peças grandiosas para o grande *marchand* nova-iorquino, como a cama em latão e prata de 1954<sup>128</sup>.

Após essa expedição em Berlin, Calder voltou para Nova York e lá expôs novamente, dessa vez numa galeria maior e mais conhecida, a Galeria da Rua Cinquenta e Seis. Nesse contexto, aquela característica utópica e construtiva da arte calderiana já começava ser sentida com mais intensidade também pelos americanos. Esse atributo da obra de Calder pôde ser percebido em inúmeras ocasiões e foi um dos principais elementos saudados pelos seus contemporâneos. Quando Pedrosa conheceu o escultor, por exemplo, estava se passando na Europa o auge da Segunda Grande Guerra e do Holocausto nazista. A essa altura (1944) a Guerra era realmente mundial, pois países de todos os continentes estavam direta ou indiretamente envolvidos com o conflito. O mundo estava inteiramente afetado no que Eric Hobsbawm chamou de Guerra Total engendrada pela maquinaria moderna, pelos artefatos mecânicos em terra, água e ar<sup>129</sup>. É justamente essa uma das facetas sociais da arte de Calder louvadas por Pedrosa. Enquanto a máquina (criação do homem) era usada de maneira tão

<sup>127</sup> CALDER, Alexander. *Autobiography with pictures*. New York: Pantheon Books, 1966.

<sup>128</sup> TESHUVA, Jacob Ball. *Calder*. Lisboa: Paisagem, 2007.

<sup>129</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)* Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008. O historiador abre o primeiro capítulo com o tópico *A Era da Guerra Total*. (pp. 29-61) O conceito trata de uma guerra que não envolve diretamente apenas o corpo militar das nações envolvidas, mas também envolve diretamente os civis. Desde baixas em conflitos a graves períodos de recessão e fome por destruição de cidades e vias de distribuição, como ferrovias, estradas, etc. Todos são afetados e inclusive em seus imaginários e processos fabuladores.

brutal contra o próprio homem, Calder a transformava num objeto lúdico, onírico e bem humorado (*Witty*).

Essa faceta da obra de Calder pode, sem exagero, ser chamada de subversiva, pois dos materiais e lógicas utilitárias, ele dá origem à gratuidade plástica presente no humor de seus personagens circenses, nos animais e nas caricaturas. Essa dupla subversão da máquina (material e subjetiva), como se verá adiante, será levada ao seu limite com o surgimento do móvel. No instante em que esse elemento fabulador da obra calderiana é percebido pelo seu público compatriota no fatídico fim de ano de 1929, Pedrosa está envolto também em suas atividades subversivas. Nesse período Pedrosa estava na Europa na ocasião que o fez romper com o PC (Partido Comunista), para aliar-se aos ideais revolucionários de Leon Trotsky.

A aceitação do bom humor de Calder talvez tenha se dado justamente por isso, pois se na Europa o crescimento de partidos totalitários já era bastante sensível, sobretudo na Alemanha, Itália e Espanha, nos EUA a crise que estouraria na quinta-feira negra, de 29 de outubro de 1929, já estava instalada. A grandiosa produção de bens materiais elevou o capital norte-americano como o maior do mundo durante e logo após a Primeira Guerra. O capital decorria do gigantesco volume de exportação e promovia o grande crescimento econômico do mercado interno. Todavia,

(...) a Primeira Guerra Mundial foi seguida por um tipo de colapso econômico verdadeiramente mundial, sentido pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam e faziam uso de transações impessoais de mercado. Na verdade, mesmo os orgulhosos EUA, longe de serem um porto seguro das convulsões de continentes menos afortunados, se tornaram o epicentro deste que foi o maior terremoto global medido na escala Richter dos historiadores econômicos<sup>130</sup>.

Muito embora não afete tão severamente os nova-iorquinos de Manhattan, West Village, ou seja, o público das galerias de arte, como afetou a um trabalhador do Queens, ou do Bronx, (esses sim, necessitados tanto de estímulos em seus humores, quanto de empregos), “a Grande Depressão confirmou a crença de intelectuais, ativistas e cidadãos comuns de que havia alguma coisa fundamentalmente errada no mundo em que viviam”<sup>131</sup>. É nesse contexto que há o destaque social em obras como as de Calder, pelo fato do artista abrandar, sem alienar, os humores de públicos que atravessam tempos difíceis, promovendo um “clarão na noite”, uma mensagem positiva e construtiva em meio à desgraça.

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 106

Foi nessa ocasião, na exposição da Galeria da Rua 56, que Calder teve contato com aqueles pássaros de que falava Pedrosa em sua indagação sobre a origem do elemento cinético na obra do escultor de cata-ventos. Numa leitura atenta ao texto de Sweeney pode-se entender que Calder, após o contato com a exposição de aves mecanizadas do século XVIII, volta a se inspirar no ritmo animal, que já o inspirara nos anos do circo<sup>132</sup>. Nesse contexto, o escultor dá mais um salto em direção à pesquisa em torno da mobilidade em arte. Ainda tendo o arame como único suporte material, Calder faz seu primeiro aquário o *Goldfish Bowl*, que contava com um mecanismo-forma acionado por uma manivela que fazia os dois pequenos peixes ganharem movimento dentro de uma estrutura em arame que simulava um aquário. (Para defini-lo, Pedrosa traduz literalmente o conceito usado por Sweeney (*music box with visual rhythms*)<sup>133</sup>: “caixinha de música de ritmos visuais”<sup>134</sup>.

A vantagem dessa caixinha musical é que sua música visual podia ter o andamento alterado ao bel prazer daquele que manipulava a manivela. O dispositivo mecânico do aparelho/obra era também grande parte da própria moldura metálica que delimitava o espaço do aquário (daí a ideia de mecanismo-forma que Calder iria aprimorar por meio da linguagem



<sup>132</sup> “Once again an animal rhythm had caught his eye.” Mais uma vez um ritmo animal “pegou” o seu olho. Tradução livre de Imagem 5: Alexander Calder. *Aquário com peixes dourados*. Arame, 1930. <sup>133</sup> SWEENEY, 1951, p. 25.

<sup>134</sup> PEDROSA. Op. cit., p. 57.

abstrata nos móveis). Arames de bitolas mais finas decoravam o viveiro com algas e também simulava o nível da água que se agitava em ondas provocadas pelo movimento dos peixes. Esses tinham seus corpos divididos em três partes: a parte do meio, a traseira e a dianteira. A parte do meio era fixa à haste que descia da “tampa” do aquário, responsável, por sua vez, por tracionar as partes traseiras e dianteiras que se moviam num ritmo calculado para

dar a impressão de deslocamento: enquanto a cabeça inclinava-se para a esquerda, o rabo inclinava-se para o lado oposto, à direita.

O movimento obtido, ainda segundo Sweeney “tinha o objetivo da satisfação de um sentido estético através do ritmo. Este seria o princípio básico de seus móveis três anos mais tarde”<sup>135</sup>. Essa obra se diferencia das do circo na complexidade de seu mecanismo, já que dessa vez, tal estrutura ganhava estágios diferenciados, catalisando o humor lúdico dos personagens circenses e o grafismo de arame das esculturas e retratos, somados ao novo fator mecânico (inspirado nos pássaros mecanizados), experimentado pela primeira vez pelo escultor.

Para Calder, o aquário foi um real divisor de águas, pois a partir dele, o escultor passou a desenvolver as estruturas mecânicas que resultaram no ponto mais complexo de seu pensamento plástico. Pode-se dizer que o *Goldfish Bowl* de 1929, tenha sido seu primeiro móvel mecânico dentro da perspectiva de sua complexidade maquinal, apesar de nenhum autor considerá-lo assim, devido ao apelo figurativo e à estreita ligação com os caracteres circenses anteriores.

Mesmo depois de todas essas mostras, em que Calder entrou definitivamente como “artista”, o seu circo ainda era o que fazia seu nome ser mais conhecido e sua imagem permanecia atrelada ao plano do humorismo. Desde que se apresentara no Salão dos Humoristas e que recebera nota crítica de Legrand-Chabrier, sua reputação como humorista percorria toda Paris. Quando retornou de Nova York, em 1930 (na viagem marítima em que conheceu Louisa James, com quem se casaria dois anos depois), artistas e intelectuais que ouviram falar de suas funções e ainda não haviam assistido, estavam ansiosos pela oportunidade. Assim, em vista de seu sucesso, o Circo havia crescido em *quórum* e sofisticação. O picadeiro ganhou um número de corrida de bigas, um cavaleiro que saltava e caía sobre seu cavalo, o arriscado número do homem-bala e novos palhaços (dessa vez, palhaços músicos, com pequenas cornetas que saíam de suas cabeças e eram sopradas pelo próprio Calder). A estrutura passou a ser tão complexa que contava até com uma equipe de resgate para os artistas acidentados em números perigosos. Animais como o leão, os cavalos e o elefante haviam ganhado seus próprios vagões de trem. O circo passou a contar com um picadeiro “de verdade” e no lugar do velho tapete cinza, agora possuía um tablado de madeira com hastes que seguravam as estruturas da corda-bamba, do trapézio e que pendiam coloridas

<sup>135</sup> Tradução livre de SWEENEY. Op. cit., p. 25. “(...) purpose to satisfy an esthetic sense through rhythm. This was to be the basic principle of his mobiles three years later.”

bandeirolas que serviam para anunciar à distancia que a alegria do circo de Calder havia



Imagem 6: Alexander Calder. *Circo Calder*. Diversos materiais, 1931.

chegado.

Mais uma vez, Calder passou a fazer importantes e decisivos contatos por meio de sua brincadeira do circo (brincadeira essa, há algum tempo bastante séria, visto que com o dinheiro dos ingressos ele pagava o aluguel do ateliê em Paris, assim como seu sustento e viagens). Desse modo, nessas novas funções, Calder conheceu mais uma importante gama de artistas, muitos nomes dos quais já ouvira falar, e outros que não conhecia. Seu vizinho de Paris também era seu compatriota, o pintor abstracionista William Einstein. Com o crescimento do circo, Einstein era sempre recrutado por Calder para se ocupar do gramofone que embalava a seção circense. O pintor conhecia muito bem o trabalho de um dos célebres espectadores que certa noite apareceu para assistir ao circo, era Piet Mondrian (na verdade o Einstein era uma grande entusiasta do neoplasticismo criado pelo pintor Holandês). Após a função, Einstein apresentou Mondrian à Calder e ficaram conversando noite adentro, no que resultou numa visita do escultor-humorista ao ateliê de Mondrian.

O primeiro contato de Calder com a arte abstrata foi com um dos mais lúdicos pintores desse segmento, o catalão Miró, mas, por uma ironia interessante, a sua compreensão da abstração se deu por meio do pintor mais radical e severo que havia no mundo das artes nesse segmento. Quando Calder adentrou ao ateliê de Mondrian teve o que ele mesmo colocou em sua autobiografia como “the necessary shoc”<sup>136</sup>, o choque necessário. Pedrosa define assim:

(...) ao contemplar, pela primeira vez, aquela ordem, aquela calma espacial, aquele purismo severo que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da arte abstrata. (Note-se como suas influências decisivas vêm sempre de pintores e não de escultores.) Sua obra pode-se dividir-se em pré e pós-Mondrian<sup>137</sup>.

Isso se deu pelo fato de Calder ter experimentado e compreendido a abstração pela primeira vez. Ele mesmo confessa que: “Apesar de ter ouvido a palavra ‘moderno’ antes, eu não sabia conscientemente conhecer ou sentir o termo ‘abstrato’. Então agora, aos trinta e dois anos, eu desejava pintar e trabalhar no abstrato”<sup>138</sup>. De fato a produção de Calder sofreria uma metamorfose, ou seja, não foi uma transformação, sobretudo no primeiro momento. Trata-se de uma transfiguração. O primeiro efeito foi a descoberta da cor. Os painéis de Mondrian eram pintados somente em cores primárias (amarelo, azul e vermelho), dinamicamente distribuídas em intervalos de formas quadriláteras (quadrados e retângulos), intercaladas com elementos brancos e divididas por linhas negras. Sua arte, na mais legítima depuração formal dos elementos constitutivos da pintura faz-se didática ao expor esses elementos em jogos dinâmicos espaciais. Eram esses painéis espalhados pelo ateliê que faziam daquele espaço a reprodução exata da pintura de Mondrian e em face deles Calder descobriu a cor, elemento que lhe faltava, que faltava para tornar seus grafismos de arame mais atrativos aos olhos, mais completos e complexos.

Todavia, esse novo alimento estético precisava ser digerido e, para isso, Calder passou a experimentar outras fontes que não o arame, pois precisava, logicamente, de uma superfície para que pudesse colorir. O arame, material tão caro às evoluções do artista, vai participar de outro entendimento seu tão importante quanto Mondrian, que é a pintura de Juan Miró. Reforçando novamente o poder de síntese que tem a obra calderiana (característica essa tão procurada na arte por Pedrosa), pois no momento em que Calder une em sua arte

<sup>136</sup> CALDER, A. *apud* SWEENEY, Op. cit., p. 26.

<sup>137</sup> PEDROSA, Op. cit., p. 57.

<sup>138</sup> Tradução livre de: “Though had heard the word ‘modern’ before, I did not consciously know or feel the word ‘abstract’. So now, at thirty-two, I wanted to paint and work in the abstract.” CALDER, Alexander. *Autobiography with pictures*. New York: Pantheon Books, p. 113.

Mondrian e Miró, ele ataca dois pontos que são tanto inaugurais em abstração, quanto são opostos. Mondrian é exato, austero, metódico e não deseja o envolvimento sentimental do artista com a obra. Miró, por sua vez, é lúdico, caloroso, surreal e sentimental.

Dessa forma, quando se acompanha de perto o pensamento de Calder, há de se estranhar num primeiro momento que esse tenha sido seduzido por uma obra tão aparentemente fria como a de Piet Mondrian, pois Calder sempre buscou inspiração num modelo orgânico e lúdico, junto às formas curvilíneas de animais e vegetais para traçar suas criações plásticas em arame. Mas, ao se observar atentamente a obra do neoplasticista holandês poderá se captar o elemento natural e o apelo orgânico que há ali. Pedrosa, em razão da sala Mondrian, na grandiosa 2ª Bienal de São Paulo de 1953, irá escrever na *Tribuna da Imprensa* que: “a arte de Mondrian é uma arte difícil de apreensão numa aparência de muito fácil realização”<sup>139</sup>. De acordo com Pedrosa, há, pois, a necessidade de observá-la atentamente. Por mais simples que se revele em termos de informação, a obra de Mondrian é de formação, pois é tão complexa quanto é primária. Passou por uma síntese pós-cubista em que resultou no máximo do respeito às leis estruturais básicas da arte: ou seja, a cor, a linha e o plano. Além disso, como tudo mais quanto chamava atenção de Calder, era também dinâmica, num “(...) calor rítmico que nos indica que realmente estamos em frente de um esforço criador que, na sua fatalidade, na sua regularidade, tem algo de cósmico ou mesmo ‘natural’”<sup>140</sup>.

O que se pode observar na obra de Alexander Calder após o contato com o neoplasticismo é uma percepção do elemento natural da arte mondriânica muito próxima à percepção apresentada por Mário Pedrosa nesse texto de 1953. Há de se observar grandes pontos em comum nas concepções de arte moderna e abstrata em Calder e Pedrosa em passagens como as que Pedrosa escreveu sobre Mondrian, como quando pondera que “não é arte o capricho, mas a ordem é arte. O artista coloca-se na posição da natureza para criar. E adianta-se àquela porque, numa lucidez divinatória, atinge o ritmo absoluto, que resulta sempre inevitavelmente o próprio fenômeno da vida”<sup>141</sup>. O escultor também enxergou logo essa dimensão criadora de Mondrian e foi por meio dela que instantaneamente replantou toda a árvore de conceitos que detinha sobre arte e procedimento criador.

<sup>139</sup> PEDROSA, Mário. “Mondrian e a Natureza”. In: ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 193.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 196.

A impressão de Calder sobre essa obra, por fim, fora bem próxima dessa apresentada por Pedrosa, e isso não é de se estranhar, pois a compreensão que Calder fez de Mondrian foi necessariamente percorrida pela “pessoa estética” de Mário Pedrosa quando esse refletiu a obra calderiana. Ao “desmontar” a obra de Calder para análise, Pedrosa teve que repassar a experiência que o escultor teve frente aos painéis cromáticos de Mondrian, como se revivesse as impressões e as conclusões que Calder obteve diante do trabalho do holandês. Esse processo se tratava não somente do entendimento da obra de Calder isolada, mas da compreensão das possibilidades diversas da abstração em arte, fenômeno que Calder compreendeu a partir de Mondrian e que Pedrosa compreendeu a partir de Calder.

A produção do norte-americano que seguiu seu primeiro contato com Mondrian foi bem emparelhada com os ideais do holandês: austera, exata, vetorial, mas não é despida de vitalidade, pois tal a obra de seu novo mestre, “(...) é arquitetônica, sintética, espiritual e geométrica, lançando para os homens desarvorados de nosso tempo as bases de uma natureza recriada e de uma vida que, de retorno aos ritmos simples, vai de novo encontrar a razão e a poesia”<sup>142</sup>. Nesse ponto, então, o escultor de linhas etéreas e voláteis em arame, o empresário-escultor de seu famoso circo, torna-se artista austero do que chamou de “volumes, vetores e densidades”. Esse foi também o nome da mostra na Galeria Pércier em que Calder apresentou suas novas concepções. Tratavam-se de sólidos geométricos monocromáticos, resultados “escultóricos” das pesquisas cromáticas nas poucas semanas em que havia se dedicado à pintura. Novamente afirmava-se Calder como um escultor que tinha “aulas” com pintores para se expressar em três dimensões. Seus volumes sólidos e coloridos com as cores do ateliê de Mondrian faziam a tridimensionalidade dos painéis do neoplasticista. Estavam lançadas as bases para suas concepções estáticas, que devido justamente a esse apelo, foram chamadas de estáveis.

Cubos, paralelogramos, esferas, todos pintados inteiramente em uma só cor, sempre primárias, preta ou branca. “Paris estranha a metamorfose do artista, que já havia sido classificado de humorista, em purista austero. E muitos não escondem sua decepção”<sup>143</sup>. Todavia, a exposição demonstrava que, mesmo ainda considerado um humorista, Calder já possuía um considerável capital social no meio artístico. Fernand Léger escreveu o catálogo da mostra e Jean Arp foi quem deu o nome que daí por diante passou a designar as esculturas estáticas de Calder. Devido ao apelo estático massivo daqueles pesos gravitacionais, Arp

---

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> PEDROSA, Op. cit., p. 58.

chamou-as de *stables*. Para a decepção de uns, à aceitação de outros, Calder tentava se sagrar artista não pelo humor costumeiro, mas pela abstração austera de Mondrian, e o fazia, dessa vez conscientemente, posto que na ocasião filiou-se ao grupo *Abstraction-Création* de Arp, Theo van Doesburg e Jean Helion, todos adeptos do neoplasticismo e admiradores do mestre holandês.

Outra mostra dessa atitude consciente em face de sua nova fase é o pedido que faz o escultor aos visitantes de sua exposição para não prestarem atenção em seus retratos de arame, dizendo que a galeria insistiu em exibi-los<sup>144</sup>. Contudo, por mais certeza que pudesse ter nessa fase transitória aguda, a experiência com a austeridade mondriânica logo teria um fim inusitado. Numa de suas visitas ao ateliê de Mondrian, Calder, em seu afã pelo dinamismo, indagou (e o fez em voz alta) como seria divertido se aqueles painéis coloridos pudessem se mover. “O mestre holandês horrorizou-se, naturalmente, com a idéia. Mas essa venceu, pela própria lei que define o movimento como inseparável do repouso. Uma vez criados os estáveis, era forçoso que se seguissem os móveis”<sup>145</sup>. Porém, ao contrário do que se pensa, muito embora o móvel tenha surgido alguns meses após as primeiras esculturas que vieram a ser chamadas de estáveis, a escultura móvel teve seu batismo anteriormente ao seu irmão de natureza oposta. Duchamp, ao visitar o ateliê de Calder em Paris, topou com pequenos experimentos movidos a manivela que haviam saído dos princípios técnicos de seu *Aquário* e nomeou com o termo francês *mobile*. Calder, em sua autobiografia conta a passagem: “Eu perguntei a ele que tipo de nome eu deveria dar àquelas coisas e ele sem titubear disse “*Mobile*”<sup>146</sup>. Jean Arp, semanas depois, durante a supracitada exposição, foi quem batizou seus *volumes, vetores e densidades* com o nome de *stables*.

A ideia do movimento vinha a Calder, como aos demais escultores de vanguarda de sua geração, de diversas fontes e problemáticas. Como já citado de passagem em alguns excertos anteriores, a arte moderna, depois das experiências com a pesquisa da luz, com os impressionistas e as da cor com os expressionistas, desdobra-se numa preocupação cada vez maior para com o movimento. O cubismo, “por meio de uma arquitetura mental, apresenta o objeto em todas suas facetas. Mas a resolução do problema assim posto se transforma numa

<sup>144</sup> “Não prestem atenção nos retratos, a galeria insistiu para que eu os incluísse.” Tradução livre de: “Pay no attention to the portraits, the gallery insisted that I include them.” In: SWEENEY. Op. Cit., p. 27

<sup>145</sup> PEDROSA. Op. cit., p. 60.

<sup>146</sup> Tradução livre de: “I asked him what sort of a name I could give these things and he at once produced ‘Mobile’”. In: CALDER, Alexander. *Autobiography with pictures*. New York: Pantheon Books, p. 127.

tentativa de alcançar o movimento”<sup>147</sup>. O futurismo é por si uma ode ao deslocamento espacial, todos os estudos plásticos futuristas, sejam escultóricos, sejam pictóricos, tinham como ponto de partida a questão do movimento. No âmbito da abstração, Paul Klee também foi um pintor que se preocupou muito com a questão do movimento, inclusive, como bom professor que era, se preocupou em teorizar também essa questão. Pegue-se, por exemplo, a questão do movimento entre claro e escuro, que Klee aborda por meio do movimento pendular. O deslocamento de ida e volta do pêndulo seria um “(...) símbolo de mediação entre a estática, e a dinâmica. Entre a gravidade (força concêntrica) e a volta centrífuga (força excêntrica), entre a imobilidade e o movimento. O pêndulo é símbolo da unidade de tempo”<sup>148</sup>.

Os escultores abstracionistas, sobretudo ligados ao construtivismo, desde muito cedo, como Vladimir Tatlin e seu *Monumento à Terceira Internacional*, de 1919, sempre estiveram numa busca incessante pelo movimento. Artistas como Gabo, Pevsner, Bill, Bense, Arp (em menor escala), mesmo os mais desligados de correntes estéticas definidas em *ismos*, como Henry Moore e Constantin Brancusi se detiveram por muito tempo sobre a questão de uma possibilidade de deslocamento para a forma artística, da projeção de formas, numa interferência tríade, ao mesmo tempo plástica, espacial e temporal. Mais tarde, um dos artistas que mais buscou essa unicidade, Antoine Pevsner, em uma conversa com outro perseguidor do dinamismo estético na escultura, Jean Tinguely, famoso por suas enormes obras com engrenagens e suas “máquinas de fazer nada”, confessa que o movimento em arte não era possível de ser atingido sem que se ferisse a autonomia da obra, tendo que adicionar a ela mecanismos e motores, elementos estranhos ao todo plástico da obra. Declarou Tinguely.

Antoine Pevsner, um dos artistas que – juntamente com Gabo – assinou o Manifesto do Construtivismo Russo, me disse quando eu o conheci com Daniel Spoerri, que o movimento (em arte) não existia, que não podia ser feito, que eles haviam tentado e não houve resultado; então eu ri muito, porque eu senti que ele tinha um profundo anseio por movimento, como tinha uma geração inteira de artistas, e de que de fora deles todos, o único a conquistar o problema foi Calder<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> PEDROSA, Mário. “Panorama da Pintura Moderna.” In: ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 165. (Vide nota 36.)

<sup>148</sup> Tradução livre de: KLEE, Paul. Esbozo de una teoría del colores. In: KLEE, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, pp. 68-69 (nota). “(...) símbolo de mediación entre la estática, y la dinámica, entre la gravedad (fuerza concéntrica) e vuelvo cntrífugo (fuerza excéntrica), entre la inmovilidad y el movimiento. (...) El péndulo es símbolo de la unidad del tiempo.”

<sup>149</sup> Tradução Livre de: Antoine Pevsner, one of the artists – along with Gabo – who signed the Russian Constructivist manifesto, told me when I met him with Daniel Spoerri, that motion [in art] didn’t exist, that it couldn’t be done, that they had tried everything to no avail; so I laughed a lot, because I felt that he had a deep longing for motion, as did an entire generation of artists, and that out of all of them, the only one to conquer the problem was Alexander Calder. In: (Apud)

Tinguely tece aqui um julgamento muito fino sobre a problemática, no momento em que diz “que de fora de todos eles o único a conquistar o problema foi Calder.” E só o fez, justamente porque fez de fora. Calder veio, em todos os sentidos possíveis, “de fora”. Para esse caso já se falou aqui o suficiente, desde sua formação como engenheiro, sua atuação como humorista, o apelo e os caminhos pelo lúdico, pela subversão dos materiais e conhecimentos utilitários tão caros à lógica estrutural de seu país e de seus compatriotas, além da sua grande afinidade com a pintura, sendo, em verdade, um escultor.

Contudo, depois de sua experiência com Mondrian, o pensamento de Calder se lançava numa aventura muito mais complexa, a partir desse momento, ele já não estava mais de fora, tanto que sua primeira experiência concreta é com um conjunto de formas muito próximas ao do construtivismo austero daquela mesma geração e que falava Tinguely.

Calder, então, com catálogo escrito por Léger, com Paris aguardando novos trabalhos, com críticos de arte à espera de novidades, contatos com todos os principais artistas do contexto, de Picasso a Mondrian, até nomes menos conhecidos, entra em definitivo para o meio da arte. A decepção de alguns frente à austeridade de seus volumes, vetores e densidades se deu pela espera de algo inusitado, algo “de fora”, que beirasse o exótico, talvez se possa dizer o riso, (por vezes fácil) de seu circo, mostra o quanto Calder já estava inserido nesse âmbito das artes plásticas.

Gostassem ou não dessa primeira experiência espacial cromática de Calder, o seu prestígio dentro do meio artístico nesse contexto deixa claro que ele era, então, um artista plástico. O que ainda vinha de fora (daí a conquista do problema) era sua concepção de movimento, essa sempre veio de fora, e do melhor lugar que poderia vir: da engenharia. O artista Calder não conquistou o problema, ele revestiu a conquista do engenheiro Calder de beleza plástica e com os elementos lúdicos, surreais, da solução bem humorada que sempre deteve, tendo uma feliz possibilidade de escolher pintar tudo com as cores puras de Piet Mondrian. Como há de ponderar muito felizmente Carlos Drummond de Andrade, quando das grandes exposições individuais de Calder no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1948: “o pintor

que há em Calder, como o escultor que há nele, se demitem em proveito de um terceiro artista que não pode existir, porque disporia de outro aparelhamento que não o humano”<sup>150</sup>.

Esse aparelhamento era, em verdade, um conhecimento acumulado, pois não vinha de sua formação de engenheiro, mas de toda sua vida, de sua infância embalada pelos delírios maquínicos, vinha do fato de ser um norte-americano nascido na *era Ford*, é desse conhecimento acumulado que vêm as concepções desse terceiro Calder, que não era pintor, nem escultor, nem engenheiro. É essa somatória que vai estruturar um conjunto de concepções aptas a refletir a mais complexa teoria artística de seu tempo e uma gama de saberes incorporados que o possibilitou dar origem a uma sucessão de novos procederes e conjuntos (conceitos) estéticos. Esses conjuntos só estavam à espera de um desenho, de um grafismo mais sutil e belo do que aquele emaranhado de arames e foi, então, Miró quem o ensinou. Tamanha verdade essa que depois de tal aprendizado a obra de Calder passou a se parecer com telas de Miró a se moverem ao vento. Nesse ínterim, o móbile surge não como um resultado estético isolado, como se deu com as cores e técnicas de Vicent van Gogh, por exemplo, mas antes como um resultado contextual, social, que envolvia saberes externos ao da arte, experiências materiais, intelectuais e contextuais “de fora”. Daí a resistência de muitos de aceitá-lo como arte<sup>151</sup>.

Todavia, Calder ainda estava um tanto quanto distante da resolução desse problema. Quando teve a ideia de mover as cores de Mondrian, os motores e manivelas continuaram vir em seu auxílio. Os primeiros móveis feitos entre 1930 e 32 dão, assim, origem a movimentos sucessivos, repetitivos e coordenados, como praticamente todas as obras daquela geração de escultores que tentou implantar o movimento em suas concepções. 1931 também é o ano em que Calder faz aquelas ilustrações para uma edição das fábulas de Esopo, o grafismo aqui já repetia no papel o traço que outrora fazia com o arame.

“Nas suas construções movidas a motor, era a cor que desempenhava um papel crucial”<sup>152</sup>. O que interessava ao escultor era a realização do desejo que tivera no ateliê de Mondrian. Os estáveis da fase dos *volumes*, *vetores* e *densidades* foram o primeiro passo: o de mostrar os elementos geométricos cromáticos do pintor holandês em três dimensões. Como

<sup>150</sup> ANDRADE, Calos D. de. “Ver e Contar Exposições”. *Políticas e Letras*, Rio de Janeiro, 1948.

<sup>151</sup> Em 1960 Ferreira Gullar escreveu um texto na ocasião de outras duas grandes exposições de Calder, uma no Rio, em fins de 59 e outra em São Paulo no início de 60. Gullar abre o texto com seguinte colocação: “Conheço pessoas do meio cultural que, até hoje, não opinam sobre a obra de Alexander Calder sem certa reserva. (...) E se agente insiste em discutir o problema, terminam por dar a chave de sua reserva: ‘O que Calder faz é bonito, mas não é escultura. Parece brinquedo, coisa de criança’”. GULLAR, Ferreira. “Calder e alquimia do peso.” In: SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 224.

<sup>152</sup> TESHUVA, Jacob Baal. *Calder*. Lisboa: Paisagem, 2007, p. 21.

o “natural era que se seguissem os móveis”, a experiência tanto geométrica, quanto cromática, não havia contemplado a quarta dimensão, ou seja, o tempo, uma escultura que pudesse influir em quatro dimensões simultaneamente: o comprimento, a altura, a profundidade, e agora, o tempo. Sem contar, que há o estímulo visual do movimento, que sempre interferirá nos ânimos.

Tais soluções já foram empregadas por Moholy-Nagy, Naum Gabo, mesmo Tatlin, mais de dez anos antes. Todavia, essa interferência no espaço por meio do movimento não era da obra, mas de um artifício externo a essa, alheio a sua natureza e que deixava de existir toda vez que se desligava um motor, ou se parava de mover uma manivela. O problema do movimento em arte, que vinha da esfinge moderna, aparecia aos escultores como um enigma que eles tinham que solucionar para não ser devorados pelo contemporâneo em que viviam, um enigma de uma esfinge que devorou todos eles, posto que ainda permanecia insolúvel.

Segundo Sweeney, o que solucionou o problema mental de Calder para com o alcance do movimento livre em arte foram os sinos de vento chineses.<sup>153</sup> Pedrosa já defende que isso lhe foi um apelo natural, que fora o resultado de um anseio por movimento que acompanhava Calder desde a infância<sup>154</sup>. Baal-Teshuva afirma que já havia nos móveis motorizados um movimento natural que contrastavam com as austeras formas e cores.<sup>155</sup> Dos três, veremos que o brasileiro é o que estava mais correto. De fato, Calder confessa que os sinos chineses (hoje comumente conhecidos como “mensageiros do vento”) o trouxeram a idéia do movimento livre. Frente aquele padrão repetitivo de seus móveis mecânicos “um movimento livre e natural seria mais desejável em muitos sentidos, o que seria sacrificado em padrões formais, seria recompensado em variedade rítmica. A imprevisibilidade de movimento daria certa sensação de vida”<sup>156</sup>. Aqui Sweeney confirma o pensamento de Pedrosa, pois tudo isso vem a Calder como resultado da pesquisa do desdobramento natural de seus anseios que o levaram a ser engenheiro mecânico, a querer fazer bonecos de circo com movimentos reais, a querer fazer saltar e girar os impassíveis painéis mondriânicos, ou seja, do repensar constante dos resultados dinâmicos de sua obra. A solução não foi encontrada nos sinos chineses, como propõe Sweeney, o artefato oriental lhe servia antes de exemplo, de fonte de observação. Calder então questiona: “Os sinos eólicos chineses foram feitos para aprazer o ouvido com seu tilintar com o sopro do vento. Porque o vento não poderia ser usado para aprazer o olho

<sup>153</sup> SWEENEY, Op. cit., p. 35.

<sup>154</sup> PEDROSA, Op. cit. p. 60.

<sup>155</sup> TESHUVA, Op. cit. p. 21.

<sup>156</sup> Tradução livre de: “A free natural movement would be more desirable in many ways. What might be sacrificed in formal patterns would be made up for in rhythms variety.” In: SWEENEY. Op. cit. p. 35.

com o ritmo dançante de formas esculturais?”<sup>157</sup> Ao indagar-se dessa forma, o escultor já estava se preparando para desenvolver um procedimento técnico para alcançar essa premissa.

Assim, o problema a ser resolvido nesse primeiro instante, dependia muito mais do Calder engenheiro do que do Calder artista, pois os cálculos e experiências primárias para se chegar ao equilíbrio homogêneo e plástico são de uma complicação sem precedentes. Calder passou praticamente todo o ano de 1932 em busca de soluções. Nesse meio tempo continuou a produzir móveis motorizados (mesmo alguns anos depois de ter concebido os móveis eólicos, o escultor ainda experimentava com motores).

Em novembro de 1932 Calder terminava seu primeiro móvel de movimento livre, o *Calderberry Brush*, em arame de ferro, placas de alumínio cortadas em círculos em diferentes diâmetros e três esferas de madeira, também em tamanhos diferentes, ligados por hastes independentes e sustentados por uma pirâmide também em arame. A esfera maior de madeira fazia o contrapeso de todo o conjunto oposto, feito pelas plaquetas em círculo de alumínio pintadas em vermelho, presas umas às outras em arames finos dobrados em “L” tendo mais duas esferas de madeira em cada ponta da seção. Esse conjunto é preso à haste de arame mais grosso que tem a esfera mais pesada na outra extremidade. O toque ou lufada de ar fazia as plaquetas de alumínio se agitar e as esferas menores alterarem suas posições, modificando assim o centro gravitacional da barra maior, provocando sua descida e oscilações laterais imprevisíveis. A única força que precisaria agir sobre o *Calderberry Brush* era o entorno, o acaso, a atmosfera e, assim, Calder conseguira dar à obra o



Imagem 7: Alexander Calder. *Calderberry Brush*. Diversos materiais, 1932.

movimento como parte de sua natureza constitutiva. Essa peculiar geringonça ainda sem muita aparência de obra de arte, uma armação de arames e peças diversas, respondia a uma busca histórica no campo da escultura. E viera “de fora” de uma mistura inusitada de cálculos físicos, engenharia mecânica, circo, artesanato em arame e cores primárias. Não veio de “sinos do vento”. A pesquisa veio ter resultado com o norte-americano pelo simples fato de

<sup>157</sup> Tradução livre de: “Chinese wind bells were made to please the ear with their tinkling tunes by a gust of air. Why should the wind not be enlisted to please the eye with rhythmically swinging sculptural forms.” In: SWEENEY. Op. cit. p. 35.

que “(...) para Calder, a arte não é profissão, nem tampouco uma paixão ou mania. É simplesmente a maneira natural de viver”<sup>158</sup>.

Foi dessa maneira que lhe veio a ideia do circo em miniatura, igualmente lhe veio a ideia de mover os painéis de Mondrian, e assim lhe veio a ideia dos móveis eólicos. O olhar de Calder para seu mundo contemporâneo tornava seus resultados plásticos partes de sua própria natureza. A matemática austera usada pelos construtivistas em suas intervenções espaciais era a mesma utilizada por eles na tentativa de dotá-las de mobilidade. Calder também se rodeou de cálculos, mas para não dar origem a construções rigorosas, mas para criar uma obra que fazia parte de sua natureza, de sua experiência humana no mundo. O móvel é um resultado que se concretizara na pesquisa de Calder sendo um coletivo de todos os fatores vivenciados por ele até aquele momento, e já se lançava como quase todas as criações antecessoras de seu criador, (também como o próprio Calder), como algo despretensiosamente *sui generis*.

Talvez seja Ferreira Gullar que tenha dado o conceito mais certo sobre o móvel eólico. Em sua facilidade de lançar mão de conceitos precisos às criações inovadoras dos artistas plásticos modernos (é dele, por exemplo, o conceito e teoria do Não-Objeto, dado inicialmente ao *Bicho* de Clark), Gullar chama a arte de Calder, de “Alquimia do Peso”, no texto referido de 1960<sup>159</sup>. Pode-se dizer que, dentre tudo que foi dito mundo afora a partir desse momento que Calder dá a seus móveis o movimento livre, o conceito de Gullar seja o mais sintético e sensato. O peso se junta com elementos inusitados do acaso deixando de ser elemento físico para se tornar parte constitutiva primordial da obra de arte, sofrendo assim uma transformação (alquímica) em seus princípios e usos. “A continuidade do tempo e espaço se explicita: um se verte no outro e se recupera nele”<sup>160</sup>, tudo isso por meio da distribuição do peso e da livre dinâmica dessa distribuição no cosmos.

O próximo passo, esse sim, coube ao artista Calder, que foi revestir sua nova obra-criatura de beleza, harmonia visual, que o desajeitado *Calderberry Brush* carecia um pouco. Assim, o engenheiro entregou a fórmula ao artista para que eles pudessem se unir em um só, que no caso pode-se considerar aquele terceiro Calder apontado por Drummond. As concepções seguintes até meados da década de 30 têm ainda um caráter um tanto inacabado

<sup>158</sup> PEDROSA, Op. cit., p. 62

<sup>159</sup> GULLAR, Ferreira. “Calder e alquimia do peso.” In: SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 224-227.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 226. (Voltaremos a esse excerto e às questões mais profundas da estética de Calder no excerto seguinte desse capítulo).

quando comparadas as que seguem a partir de 1936. Se a plástica dos estábiles vinha de Mondrian, a dos móveis passou a vir de Miró. Calder já havia posto as formas e as cores de Mondrian para se moverem, e isso lhe foi fácil, sem muita complexidade, pois tratavam-se de formas geométricas austeras, exatas. Mas e quanto aos grafismos e elementos orgânicos abstratos de Juan Miró? Como seria estar no meio de uma tela tridimensional do catalão?

Os móveis já possuíam naturalmente o elemento gráfico, comum às criações em arame que Calder sempre fez, mas seu desenho retilíneo ainda se distanciava do traço dócil de Miró, assim como as formas sempre circulares ou esferóides não se aproximavam dos elementos orgânicos do pintor. Esses foram exatamente os componentes buscados por Calder para dar “acabamento” à sua criação.

A amizade com Miró já vinha desde outrora, mas, como se demonstrou há pouco, Calder ainda não compreendia muito bem a arte do pintor. Pode-se dizer que isso se dava de uma forma geral para com a abstração. Mondrian o introduziu a essa experiência e para alguém com o despojamento de Calder isso é de fato um tanto estranho, pois Miró seria mesmo o pintor mais indicado para essa tarefa, sendo surreal, lúdico, cheio de vida e movimento em suas construções pictóricas. Contudo, uma vez absorvida a mensagem plástica mondriânica, a de Miró viria para arrimar o auge da obra de Calder. Assim, “a fase vetorial foi apenas uma transição, enquanto se preparava para conciliar o purismo com a vida. Miró foi o veículo dessa conciliação”<sup>161</sup>.

A dinâmica presente na pintura do catalão não é a mesma da de Mondrian. Isso parece lógico, mas a apreensão da dinamicidade na pintura exige muito do observador. A dinâmica do Futurismo é mais evidente, clara a quem olha uma tela de Giacomino Balla, mas a de Mondrian é uma dinâmica que vem da distribuição espacial dos elementos. O balanço segmentado de elementos retilíneos em cores primárias, branco e preto dá o dinamismo de Mondrian, e isso é difícil de ser captado, pois a impressão primeira que se tem é a de estática total, da estagnação e extinção do movimento. Em Miró se dá o oposto. O fenômeno dinâmico em sua arte se dá na dança de seus elementos, de suas linhas. Miró cria uma cosmogonia própria e uma tela é um universo, um organismo que pulula, vibra. Daí que quando Calder dá a seus móveis eólicos o resultado formal dos “micróbios e bacilos mirovianos”<sup>162</sup> ao mesmo tempo empresta a vida que já tinham para torná-la palpável no mundo material e fazê-las

---

<sup>161</sup> PEDROSA, Op. cit. p. 61.

<sup>162</sup> Idem, Ibidem, p. 62.

dançarem livremente no cosmos. Calder dá ao cosmos a cosmogonia de Miró e dá à cosmogonia de Miró o cosmos.

Para que se possa vislumbrar isso, lancemos mãos de um exercício perigoso, mas que aqui se mostra eficaz. Coloquemos lado a lado uma pintura de Miró com um móbile de Calder para uma comparação de seus aspectos formais.



Imagem 8: Alexander Calder. *MóBILE sem título*. Arame e chapas de aço, 1939.



Imagem 9: Juan Miró: *Maternidade*. Óleo s/t, sem data.

O móbile inaugura a aceitação de Calder como um construtivo, como um escultor de vanguarda. “É uma arte, a sua, que está a serviço ativo da imaginação. Se esta não sopra sobre seus móveis, estáveis, suas constelações, a obra não se ilumina, não se palpita de vida, permanece quieta, parada, dormindo o sono indecifrável das coisas inanimadas e sem

nexo”<sup>163</sup>. Esse é seu aspecto construtivo que a partir desse momento passa a ser adotado por muitos outros artistas pelo mundo afora, a questão da participação do observador num segundo desdobramento formal da obra, um segundo instante plástico dessa. “Os seus objetos, pelo seu próprio caráter preciso, formal, mas indefinível em termos convencionais, são um convite insistente e, por vezes, para certos observadores, irritante, ao trabalho, à cooperação da imaginação formal”<sup>164</sup>. Por meio desse caráter, juntamente com o movimento livre, Calder originava o caminho de pesquisa da interatividade da obra de arte, ou o fim da passividade do observador frente à obra, um aspecto que dará baliza para inúmeras criações que surgirão sob o nome dado a conjuntos inusitados que talvez por preguiça mental sejam todos chamados de “instalação”. O elemento da participação do público na obra será algo que jamais se dissociou da produção artística de vanguarda desse contexto em diante. Duchamp já havia originado experiências que já flertavam com o conceito “interativo”, mas a obra calderiana passa a ter em seu temperamento a premissa da participação, tirando o observador da passividade de uma vez por todas.

Diferentes dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-me-toque que caracteriza àqueles. Na sua exposição no Museu de Arte Moderna em Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los, mexer, bulir e até empurrá-los com o pé<sup>165</sup>.

Pedrosa, no excerto acima, se refere à exposição em que conheceu tanto a arte quanto a pessoa de Calder. O assombro e admiração frente à obra de Calder foram tamanhos que forçaram o crítico a procurar o artista em seu ateliê. Esse feliz acontecimento iria afetar a vida dos dois, pois ali tinha início uma amizade longa e que teve muitos desdobramentos para a crítica às artes plásticas do Brasil. É sobre esse desenvolvimento histórico que iremos discutir no próximo capítulo. Por hora, basta-nos tentar vislumbrar o impacto da obra de Calder no grande público, que pode pela primeira vez observar sua arte na exposição organizada por Sweeney no MoMA. Quando da exibição, em fins de 1943, até meados de 44, Calder já havia revestido seus móveis de uma complexidade formal muito maior do que apresentava até fins da década anterior. Os aprendizados que teve com Miró trouxeram-lhe um grande resultado numa linguagem estética que dotaram os móveis e estáveis de incrível personalidade. A apreensão de formas orgânicas passou a contar com um processo técnico para virem à tona e não havia quem, ao conhecer uma obra de Calder, não passasse daí por

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 62-63.

diante a reconhecê-la instantaneamente. A mostra do MoMA foi a grande oportunidade para Calder mostrar esse apogeu de seu trabalho a um público muito maior.

Mas não se pode deixar de discorrer sobre um acontecimento de muita relevância para carreira de Calder ocorrido em 1937. Nesse ano Calder retornou a Paris para visitar amigos e mostrar suas evoluções em torno das formas móveis que vinha desenvolvendo desde seu retorno aos EUA, em 33. Nesse tempo pôde experimentar alguma evolução, embora, como é também Sweeney que reconhece as criações do escultor ainda carecem de acabamento<sup>166</sup>. As peças, sobretudo os estábiles, tiveram suas proporções elevadas e trouxeram consigo o começo da experiência com obras de grandes proporções que em breve tomariam tamanhos ainda maiores, chegando aos estábiles gigantescos de vinte, trinta metros de altura. Quando desse retorno à Europa, Paris estava se preparando para mais uma Feira Internacional, (as grandes feiras vitrines dos feitos industriais, tecnológicos, culturais que desde o século anterior mobilizavam grande parte do mundo ocidental). Calder foi visitar seu amigo e mestre Juan Miró no pavilhão espanhol da feira. O pintor sugeriu a Calder que colocasse no pavilhão uma obra e apresentou o norte-americano aos arquitetos responsáveis pelo pavilhão, Luis Lacasa e José Sert, que aprovaram a ideia. O mercúrio das fontes de Almadén seria um dos assuntos principais do pavilhão, assunto técnico-econômico e também político, uma vez que vinha da região da Espanha que mais se rebelou contra a ditadura de Franco.

Sert, que já havia visto alguns trabalhos de Calder, lhe sugeriu então que fizesse algo inspirado nas minas de Almadén, pois haveria uma unicidade maior entre os trabalhos dos artistas que ali expunham (Miró e Picasso) e o restante da exposição. O que Sert não contava é que Calder iria não só se inspirar nas fontes de mercúrio do sudoeste da Espanha, mas faria uma fonte de mercúrio. *The Mercury Fountain* foi uma das mais expressivas realizações de Calder em toda sua obra. Sobre ela, o escritor e jornalista André Beucler escreveu, numa revista editada sobre a Feira:

No campo das expressões plásticas, a Espanha realizou uma obra prima: a Fonte de Mercúrio. A exploração de mercúrio de Almadén é uma importante indústria para a Espanha. Haveria muitas maneiras de tornar esse tema tedioso. Eles poderiam ter explicado a natureza desse metal, suas

---

<sup>166</sup> “(...) agora o novo trabalho de Calder em peças de maior escala depois de seu retorno aos EUA requeria um grande cuidado técnico. Isso em nenhuma maneira conflitou com a manutenção de uma falta de acabamento.” Tradução livre de: “(...) now Calder’s new work at a larger pieces after his return to United States required a greater technical care. This in no way conflicted with his maintenance of a lack of ‘finish’, (...)” In: SWEENEY. Op. cit., p. 40.

propriedades, (...) mas por meio de artistas os espanhóis se concentraram em uma só questão: a beleza do mercúrio em sua fluidez<sup>167</sup>.

A característica maior de Calder, relacionada ao respeito pelas leis do material que trabalha – característica tão elogiada por Pedrosa – não poderia ter um vértice mais alto. Calder encantou os organizadores e visitantes com um móbile que usava três tipos de metal: arame de latão, ferro e mercúrio. Além de ser a primeira vez na história da arte que alguém usava mercúrio numa obra plástica, Calder soube trabalhar a única coisa que esse material poderia lhe dar, ou seja, a fluidez. A *Mercury Fountain* bombeava mercúrio de um reservatório circular para uma bandeja de ferro que, por sua vez, conduzia o metal de volta ao reservatório numa leve queda até a base do móbile que, então, era empurrada pelo fluxo do mercúrio e movia a haste que segurava um círculo vermelho em ferro em uma das extremidades e na outra o nome da cidade de Almadén grafado em arame, no bom estilo calderiano. O movimento desse móbile era dado, assim, pelo fluxo do mercúrio das minas espanholas. Desse modo, o assunto central do pavilhão era também o motor do móbile.

“Nesta obra o engenheiro e o artista se fundiam numa harmonia perfeita. A funcionalidade evidente da obra se enquadrava admiravelmente no jogo puramente plástico de seus movimentos e de seus planos”<sup>168</sup>. O ambiente era o mais profícuo possível para uma realização dessa espécie. As feiras internacionais, também conhecidas como Exposições Universais sempre traziam à tona as capacidades da engenharia moderna. Nessas feiras foram inauguradas grandes obras hoje patrimônios inestimáveis como a torre de Gustave Eiffel, inaugurada em 1889. Desde suas primeiras edições essas grandes feiras compunham um ambiente propício para engenheiros flertarem com a arte e vice-versa. A realização de Calder ainda não resguardava a monumentalidade das construções de engenharia da *art nouveau* que passaram povoar praças e jardins – como se dará com seus grandiosos estábiles no futuro – mas já pode, como reforça Pedrosa, “povoar essas praças e esses jardins de coisas nunca vistas, de sugestões de mundos e bichos desconhecidos, de fábulas novas, de sonhos, de imaginações e silêncios revificantes... quase mistura, para dar realce e beleza, às atividades industriais da vida moderna”<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> BEUCLER, André. *apud* SWEENEY. Op. cit., p. 42. Tradução livre de: “In this field of plastic expression, Spain has realized a masterpiece: the mercury fountain. The exploration of mercury of Almadén is an important industry for Spain. There would have many ways to make this theme tedious. They could have explained the nature of this metal, its proprieties, (...) but though artists, the Spaniard concentrated on one thing only: on the beauty of the mercury in its fluidity.”

<sup>168</sup> PEDROSA. Op. cit. p. 65.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

A escultura já havia se libertado de sua subserviência estatutária à arquitetura desde, seguramente, as experiências de Tatlin, Brancusi e Henry Moore. A pintura antecede à escultura em pelo menos meio século no quesito emancipação. Isso passa a se dar quando começa a explorar (e descobrir) suas próprias leis, desde a captação da luz, pelos impressionistas, o estudo cromático dos expressionistas, o respeito à realidade bidimensional do quadro dos cubistas, tudo confluindo na total emancipação das questões externas do fenômeno pictórico com o abstracionismo. A escultura ainda vai se demorar a passar por esse desdobramento, e parte dele virá do trabalho dos pintores, como pode se observar o trabalho escultórico de Pablo Picasso, por exemplo.



Imagem 10: Alexander Calder. *Fonte de Mercúrio*. Diversos Materiais, 1937.

Há um grande hiato entre a obra de Rodin e dos escultores de vanguarda. Contudo, quando os escultores começam a se desdobrar em pesquisas na busca por uma escultura emancipada e preocupada com suas próprias leis, descobrem a questão espacial. Pedrosa sintetiza bem a questão quando indaga: “qual é o problema número um da escultura moderna, a partir de Moore? E a resposta é modelar, esculpir o espaço e não o volume, a massa”<sup>170</sup>. O espaço passa ser interferido pela escultura, depois que os escultores percebem sua realidade tridimensional como sendo a baliza constitutiva, o alicerce da escultura. A partir dessa descoberta “(...) far-se-á, pela primeira vez, a integração do espaço à massa tornando inerentemente ativo e não apenas uma atmosfera circunscrevente passiva”<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> PEDROSA, Mario. Espaço e Arquitetura. In: AMARAL, Aracy (org.) AMARAL, Aracy. (org.) Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 252.

<sup>171</sup> ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 93.

Quando a técnica de esculpir se volta para abstração percebe que é preciso desenvolver outros procedimentos técnicos além do molde ou da talha, e isso implica também numa revisão material da escultura, posto que mármore, bronze e barro poderiam, por meio dessa nova demanda plástica, dar lugar a outros metais, ao vidro, ao acrílico, ao arame. Este é um tempo em que a escultura já passa a dar origem a formas que destituem a função da estética da estátua e passa a povoar aquelas praças, jardins, estações de trem, pátios de universidades, etc., das sugestões formais/espaciais sugestivas de outro proceder perceptivo. Em grande parte tudo isso se faz por meio de técnicas muito próximas às da indústria, sobretudo o construtivismo russo e seus desdobramentos. A escultura despertou para o espaço e concomitantemente para a sugestão de um novo universo inteiramente virgem. Calder continuou essa trajetória inserindo elementos que fazem a escultura passar para um novo estágio, elementos que a fazem pluridimensional e agora, líquida. É o que levou Léger, que já era nesse tempo um admirador da obra de Calder, a dizer: “Naquele tempo você era o Rei do Arame, mas agora você é o Pai Mercúrio”<sup>172</sup>. Sendo um engenheiro mecânico e expondo sua nova criação numa Feira Internacional, suas qualidades foram imediatamente percebidas, e o sucesso irrestrito de sua *fonte* (em oposição às constantes ressalvas e reservas de olhares às suas obras em exposições anteriores) lhe deu outra perspectiva para seu trabalho daí por diante. Dessa forma, “A *Fonte de Mercúrio* foi o ponto chave na evolução da arte de Calder”<sup>173</sup>.

Talvez pelo respeito à fluidez do mercúrio, talvez pelo apelo que lhe faziam seus animais de circo, ou pelo universo de Miró, ou por tudo isso e ainda algo que nos escape, Calder começava a revestir seus móveis de vida. Isso soa estranho, pois algo que se move por si só já sugere vida, mas o escultor ainda não havia encontrado a forma plástica que procurava. Essa lhe veio aos poucos, no final da década de 1930. Em experimentações diversas para conseguir um resultado orgânico, as chapas de metal passaram a ser cortadas e perfuradas em formas que lembravam folhas, pétalas, penas, ou elementos microscópicos que a descoberta do infinitamente pequeno revelava aos olhares humanos<sup>174</sup>.

A década de 40 se inicia e Calder desenvolve mais e mais possibilidades de instalação para seus móveis. A base, outrora com estruturas vazadas em arame, passou a dar lugar a

<sup>172</sup> Tradução nossa: “Dans le temps tu étais Le Roi du Fil de Fer, mais maintenant tu es Le Père Mercure.” Apud. LÉGER, Fernand. In: CALDER, Alexander. *Autobiography with pictures*. New York: Pantheon Books, p. 159.

<sup>173</sup> Tradução livre de: “The Mercury Fountain was the key point in the evolution of Calder’s art.” In: SWEENEY. Op. Cit. p. 47.

<sup>174</sup> Ver por exemplo: PDEROSA, Mário. “Ciência e Arte: Vasos Comunicantes”. In: AMARAL, Aracy. (org.) *Mundo Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 73-81.

estáveis em chapas de metal, com formas que “(...) nos evocam motivos de remotas eras geológicas ou presságios de coisas ainda por existir (...)”<sup>175</sup>. Outra solução foi pendurá-los no teto em cabos. Sobre esse ‘novo ser estético’ trazido ao mundo por Calder, o historiador da arte Michel Ragon disse: “Um Calder é uma espécie de lustre, que, como qualquer lustre, está suspenso no teto, mas que ao contrário dos outros lustres, não é utilizado como dispositivo de iluminação, mas sim como um poleiro no qual depositamos os nossos sonhos”<sup>176</sup>. É sobretudo nesse aspecto formal em que se aplicam, por exemplo, conceituações como a de Gullar, sobre a alquimia do peso.

O motivo natural dá o aspecto final às concepções de Calder. Elas vão se manter e se desdobrar dessa forma até o final de sua carreira, com sua morte em 1976. Para com seus móveis Calder não deixa de recair num certo maneirismo, mesmo que mude muito as formas, cortes e distribuição de seus elementos, a lógica (enquanto procedimento técnico) dos móveis, após seus aperfeiçoamentos plásticos não irá se alterar muito. O que muda bastante ao longo das décadas é a proporção de suas obras, sobretudo os estáveis. Em fins de 60 e durante a década de 70, praças em Stuttgart, Chicago, Paris, Rotterdam, passaram a contar com obras gigantescas de Calder. Brasília poderia ter ganhado o seu também, Calder chegou a fazer um modelo em escala grande, que hoje se encontra na Suíça. Entretanto, verba para a instalação do grande móvel de três partes (cada uma simbolizando um dos três poderes do governo) não saiu. Em Chicago, no ano de 1974, instalou-se o estável *Flamingo* que tem dezoito metros de altura, *El Sol Rojo*, do mesmo ano, na Cidade do México, tem vinte e sete metros de altura e pesa oito toneladas. Nesse tempo Calder também fez pinturas personalizadas para lançamentos das indústrias automobilística e aeronáutica.

Ainda em 1974, pouco antes de sua morte, Calder expôs novamente na galeria *Maeght*, em Paris, suas novas criações: os *Crags and Critters*. Será a última vez que Pedrosa irá ver seu velho amigo, e aproveita para escrever também (após exatos trinta anos) o último ensaio sobre a obra do velho amigo. *Reviravolta em Calder*, não foi publicado em nenhum veículo da imprensa no Brasil, foi um ensaio escrito e publicado na França, no *Derrière Le Miroir* 212, na mesma cidade da exposição. O texto esperou dois decênios para ser traduzido e publicado no Brasil, no quarto e último volume da coleção de Otília Arantes: *Modernidade cá e lá* e depois foi reeditado, em 2006, em *Calder no Brasil*, de Roberta Saraiva, na ocasião da mais recente exposição da arte de Calder no Brasil.

---

<sup>175</sup> PEDROSA. Op. cit. p. 65

<sup>176</sup> RAGON, Michel. *apud* TESHUVA. Op. Cit. p. 23-24,

Os *Crags* e *Critters* são figuras dançantes que misturam conceitos do móbile com conceitos (sobretudo técnicas) dos estábiles. *Critter* é a gíria norte-americana para “qualquer um”, cidadãos comuns que passam aos milhões despercebidos na massa percebida de uma estação de trens subterrâneos, num grande espetáculo, ou num estádio desportivo lotado. São humanóides em grossas chapas usadas nos grandes estábiles que têm às vezes três pernas, seis braços (quase como a representação indiana milenar do movimento de seus deuses, sempre retratados com uma grande profusão de membros), e que dançam e sorriem torcidos e cortados com destreza impressionante do mecânico-escultor. Calder os faz bailar, dançar freneticamente como se estivessem num quadro de Heitor dos Prazeres (a comparação é de Pedrosa). Essa aproximação com o pintor carioca não é forçosa, posto que em suas visitas ao Brasil, Calder sempre levava lotes e lotes de discos de samba, para embalar as famosas *Samba Parties* em sua casa de Roxbury<sup>177</sup>. Por isso mesmo, como Pedrosa observou, “os *Critters* são filhos perfeitos de Calder, de um Calder que ultrapassou a linha do Equador. Eles foram talhados pelos ritmos de Sandy, que vêm do senso profundo do movimento que marca toda sua obra”<sup>178</sup>.

Nesse momento a arte norte-americana já perdera o vigor efêmero de quando passou a ser dominante, por meio, sobretudo, do grande fluxo migratório de artistas e intelectuais europeus durante a Segunda Guerra. A *pop art* já se havia instalado, assim como o abstracionismo “informal”, ou *tachismo*, vindo direto do expressionismo abstrato de W. de Kooning e Jackson Pollock. Países como Brasil, Argentina e Venezuela exportavam ao mundo novas tendências como a *op art* de Jesus Soto, ou o neoconcretismo de Amílcar de Castro, Abraão Palatnick, Ligia Clark e Hélio Oiticica. Os Estados Unidos viviam os resquícios da contra-cultura que agitou o mundo com o movimento *hippie* contra a Guerra do Vietnã.

Contudo, cabe agora o retrocesso ao nosso recorte. A Europa, dois anos após a feira de 1937, que lançou Calder de forma diferente das exposições anteriores, de maneira que nem mesmo seu circo havia conseguido fazer até então, entrava no conflito bélico mais expressivo do mundo contemporâneo. Foi então que muitos artistas migraram para a pátria de Calder, alguns já consagrados, como parte do corpo docente da Bauhaus, incluindo o próprio Walter Gropius, que fugiam das perseguições cada vez mais severas empreendidas pelo partido nazista. A arte de vanguarda sempre tivera raízes revolucionárias, artistas e escritores de

<sup>177</sup> CALDER, A. Op. cit.

<sup>178</sup> PEDROSA, Mário. “Reviravolta em Calder.” In: ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 283.

vanguarda ligados à esquerda, por vezes filiados a partidos. “Retrospectivamente, podemos perceber melhor que os contemporâneos o desastre cultural que o triunfo Hitler e Stalin se revelou, ou seja, como as artes de vanguarda tinham raízes no solo revolucionário da Europa Central e Oriental”<sup>179</sup>.

Os Estados Unidos se tornaram, de repente, o lar de muitos artistas, escritores, pensadores europeus (o físico Albert Einstein, por exemplo). Além disso, os artistas norte-americanos estavam ganhando cada vez mais notoriedade, o estilo expressionista abstrato ganhava adeptos mundo afora. O país, além de ser acolhedor em termos civis, era também uma terra fértil para novos artistas e ideias, pois assim, estruturava-se igualmente como polo artístico-mundial, completando um ciclo de capitais que fariam da nação a mais importante do mundo do pós-guerra em diante em todos os principais segmentos sociais: política, economia e agora também a cultura. Desse solo fecundo quem mais se beneficiou, sem dúvida, foi Moholy-Nagy. Também professor da Bauhaus de Gropius, Lasló Moholy-Nagy desde décadas anteriores era quem se dedicava com mais afinco à questão que tinha muito apelo e procura no país americano: o *design*. A Bauhaus foi criada justamente com o propósito de levar as evoluções da arte de vanguarda, suas descobertas e resoluções ao cotidiano do homem moderno por meio do design<sup>180</sup>. Assim, a plasticidade das obras seria levada às poltronas, aos cestos de lixo, aos veículos e até às maçanetas de portas, enfim, a todos os objetos que circundavam a vida do homem moderno. “Esses objetos da vida moderna, de uso cotidiano, com sua personalidade formal já encontrada, clara e brilhante, abstrata e confortável, constituem sem dúvida uma das maiores revoluções formais e estéticas da história das civilizações”<sup>181</sup>.

Tanto a arquitetura, quanto os objetos do cotidiano deveriam acompanhar as evoluções estéticas que artistas contemporâneos traziam à tona. Moholy-Nagy sempre foi um artista que experimentou bastante nesse campo. Inclusive criando novas formas e elementos por meio da cinética. Quando foi para os EUA, seu trabalho junto à questão do *design* ganhou força e adeptos. No mesmo ano da exposição de Calder (44), com a Europa já inteiramente flagelada pelos combates, Moholy-Nagy fundou em Chicago (que já era o maior conglomerado

<sup>179</sup> HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)* Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008, p. 187.

<sup>180</sup> GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

<sup>181</sup> PEDROSA, Mário. “A máquina, Calder Léger e outros”. In: ARANTES. Op. Cit. p. 81. O fato de passagens como esta constarem nos textos sobre Calder corrobora em muito para se concordar com Francisco Alambert quando diz que Pedrosa se vale da obra de Calder para “(...) auxiliar a estabelecer sua própria teoria da arte moderna.” ALAMBERT, Francisco. *Milliet-Pedrosa: aproximações rumo à ação socializadora da arte*. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet - 100 anos: trajetória, crítica e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 141.

industrial do mundo) o *Institute of Desing*, do qual fala na obra com título bastante sugestivo para nosso presente estudo de *Vision in Motion* (Visão em Movimento).

Enquanto a Europa trazia, via Paris, toda sua carga histórica das vanguardas, os EUA recebiam os artistas e fomentavam a arte estrangeira como se fosse sua, como seu *Jazz* transmitido a longas distâncias pelo rádio - o celeiro dos delírios tecnológicos que agitavam as grandes cidades -, do Cinema e sua explosiva indústria californiana sediada no distrito de Los Angeles que logo passou a ser sinônimo de produção industrial cinematográfica e que constituiria e venderia ao mundo a identidade cultural dos EUA: Hollywood. Nesse ambiente, Nova York iria em breve se consagrar como a nova capital mundial das artes. Era de lá que, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, saíam as principais tendências, os novos artistas e ideias. De lá, Pollock, Calder, Warhol, e outros que vieram de fora como Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, de Koonig, Franz Kline, lançaram suas ideias ao mundo, apresentaram novos olhares, formas e técnicas. Embora coloquemos neste bojo artistas muito distintos, não faremos agora a comparação de suas obras e concepções, apenas sublinharemos nomes que foram pioneiros no contexto em que os EUA se tronaram o grande celeiro plástico do mundo, trazendo consigo também (como é da natureza de sua cultura) um mercado de arte muito mais voraz, competitivo e agressivo.

Nesse ensejo, Calder expunha numa grande mostra, no museu de arte moderna mais importante do mundo, que servia de modelo a todos os museus de arte moderna que estavam se estruturando pelo mundo (inclusive os do Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e o do Rio de Janeiro). Ainda que o escultor já estivesse totalmente ciente de sua arte, completado as fases mais importantes de suas pesquisas, o certame foi o símbolo de seu sucesso como artista plástico, como seria no caso de qualquer outro. Nesse contexto conhece os brasileiros que se entusiasmaram com sua obra: Mário Pedrosa e Henrique Mindlin. Esse foi o primeiro contato que o Brasil teve com um artista e o meio do novo polo artístico do mundo. Dos desdobramentos históricos desses encontros, como já apontado, trataremos no último capítulo. Por hora, ainda nos resta contemplar outras facetas da obra de Calder que ainda não foram devidamente observadas.

## II. A máquina-arte do espaço-tempo ou a escultura de quatro dimensões: quando o cosmos se torna cosmológico e cosmogônico.

Nesse ponto do texto partiremos para uma análise das complexidades estéticas da escultura móvel desenvolvida por Alexander Calder ao longo das décadas de 1930 e 1940 e reproduzida de diversas formas e proporções até o final de sua vida, em meados de 1970.

Nessa década, em 74, Pedrosa escreveu aquele supracitado último ensaio sobre o escultor. Em *Reviravolta em Calder*, o crítico, já então com setenta e quatro anos, fala sobre Calder, dois anos mais velho, com a propriedade de um crítico sofisticado e maduro protagonista de um dos momentos mais importantes na história cultural de seu país, principal crítico e teórico do abstracionismo e da Arquitetura Nova, além de ter passado pela experiência institucional com o MAM-SP e a X Bienal e, por fim, com o *Museo de la Solidaridad* no Chile. Tudo isso tendo como ponto de partida visível a experiência com escultor de cata-ventos, Alexander Calder. Pedrosa era alguém que acompanhava a obra do escultor sob o posto de crítico e amigo, há exatos trinta anos, com um cuidado que não teve com nenhum outro artista.

No encontro de 1974, Pedrosa e Calder estão já em suas velhices, ambos já estabeleceram suas obras e suas vidas e, para Pedrosa, abordar questões como a da complexidade estética da obra de Calder lhe aparece como uma cena mais panorâmica, de mais fácil contemplação do que quando o fez pela primeira vez, em 1944. Naquela primeira ocasião, pôs-se a observar os móveis de Calder por horas a fio no MoMA de Nova York, afim de refletir sobre seus enredamentos espaço-temporais, sobre as propriedades teóricas intrínsecas a esse novo ente artístico surreal e abstrato de quatro dimensões. Assim, é interessante observar essa experiência na maturidade, pois pela primeira vez o crítico (dessa vez do lugar de amigo) sente-se confortável em trazer a opinião e o ponto de vista do próprio Calder sobre essas complexidades. Pedrosa, nesse texto, escreveu que para Calder “nada é complicado, ele deixa a transcendência para seus intérpretes e críticos. Para ele tudo é simples”<sup>182</sup>. Essa impressão de Calder para com sua obra é tão interessante quanto é transparente, uma vez que as relações de seu criador para com ela, como já lembrava Pedrosa anteriormente, vêm da vida, de algo natural que brota do entorno, por meio da mente de engenheiro, das mãos hábeis de mecânico e do profundo respeito pelas propriedades do

---

<sup>182</sup> Ibidem, p. 278.

material. Quanto às interpretações e transcendências dos críticos, o lugar de pioneiro é reservado justamente a Pedrosa.

A obra de Calder vem a partir de evoluções que não são acidentais, mas são naturais, como se o móbile estivesse em contato com as funções circenses na Paris de meados de 1920 e só precisasse da experiência junto à abstração para ser mecanicamente desenvolvido. Da mesma forma que Calder torcia arames e trabalhava o equilíbrio das partes de seus audaciosos trapezistas ou de seus cavaleiros saltadores, torcia arames e agregava chapas metálicas das quais ia retirando pedaços ao redor, ou fazia buracos para chegarem ao peso exato do equilíbrio necessário.

Contudo, nessa naturalidade que vem de algo empírico do próprio trabalho contínuo, Calder dá origem a uma nova experiência estética: o móbile. Esse novo tipo plástico é considerado “escultura” por uma convenção que vem talvez do trato de materiais de três dimensões, ou de algo que tenha superfície fora do plano de duas dimensões do quadro, da intervenção tridimensional da matéria sobre o espaço. Com o móbile é a primeira vez que isso tudo é posto em cheque. A massa nunca foi interessante para Calder. Apesar de seu respeito à massa, quando da experiência com a madeira, por exemplo, a escultura calderiana sempre se fez gráfica, volátil, mesmo quando confeccionava seus pesados estábiles o elemento orgânico trazia um apelo etéreo de intervenção espacial além da massa.

A mobilidade, por sua vez, foi conseguida por meio do grafismo tridimensional do arame, material exaustivamente estudado por Calder. Era uma interferência espacial que acontecia por meio do próprio espaço e não da massa, pois a porção material do móbile é mínima. O resultado foi tão *sui generis* que mesmo escultores de gerações posteriores a Calder, animados com a questão do dinamismo em arte, tentavam dar mobilidade às suas obras recorrendo a soluções empregadas pelos construtivistas de primeira época. É o caso de Nikolas Shöffer, W. Link, Abraão Palatnick, dentre tantos outros que recorrem a mecanismos, motores, muito mais próximos aos recursos utilizados por Moholy-Nagy, Gabo, Tatlin e o próprio Calder, quando ainda se valia de motores, polias e correias. A técnica empregada para se fazer um móbile dá origem apenas a ele mesmo, ou seja, por mais que seja considerado uma escultura, o móbile faz-se uma *antiescultura*<sup>183</sup>, pois além de ser uma nova forma que não passou por nenhum processo por assim dizer escultórico, é algo que tem a mobilidade

<sup>183</sup> Podemos evocar um frase de Salvador Dali, para ponderarmos sobre a origem de uma *antiescultura*. Quando inquirido sobre a impressão que tinha dos móveis de Calder, Dali ironizou dizendo que “o mínimo que pode se pedir a uma peça de escultura é que não se mexa.” APUD: DALI, Salvador. In: ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

como premissa inicial e natural. Como Harold Rosenberg irá teorizar, o *móBILE* se caracteriza como nenhum produto artístico anterior, um “objeto ansioso”<sup>184</sup>. Ao contrário da sugestão do movimento, da sugestão da intervenção espacial por meio do movimento motorizado, o *móBILE* é o movimento, ele é essa intervenção em sua natureza primária e como condição de existência. Por isso mesmo, quando questionado sobre a natureza do *móBILE* em seu processo técnico de feitura, Calder – demonstrando aquela simplicidade conceitual apontada por pedrosa – explica: “assim como se pode compor cores, ou formas, assim também se pode compor *móBILES*”<sup>185</sup>. “Para ele, os novos objetos, chamados de *móBILE* por Marcel Duchamp, não passam de ‘formas plásticas em movimento’”<sup>186</sup>.

Segundo Adorno,

O carácter de aparência das obras de arte é imediatamente mediatizado pela sua própria objectividade. Ao fixar-se um texto, uma pintura, uma música, a obra existe realmente e simula simplesmente o devir que ela encerra, o seu conteúdo; mesmo as tensões mais estranhas de um desenvolvimento no tempo estético são tão fictícias quanto elas se encontram de antemão decididas na obra, de uma vez por todas; de facto, o tempo estético é, em certa medida, indiferente ao tempo empírico por ele neutralizado<sup>187</sup>.

O *móBILE* prova ser uma nova experiência artística ao contrariar toda essa idéia sobre o tempo estético, ao passo que nele, tempo estético e tempo empírico não possuem uma orla clara entre si e se misturam dando-lhe a capacidade de influência mútua, pois não lhe haverá nunca um tempo estético dissociado de suas problemáticas com o espaço-tempo real, que funcionam como seu tempo empírico. Por mais que o tempo empírico esteja neutralizado na obra e o tempo estético exista independentemente de sua influência no tempo real, pois trata-se ainda de uma obra de arte, esta interferência tempo-espaço jamais deixará de ser também continuamente empírica, pois é um de seus princípios essenciais e primeiros de existência, componentes tanto de sua confecção (tempo empírico) quanto apreciação (devir – tempo estético) com a notável ressalva desse devir nunca se encerrar e por meio dele outras formas e combinações entre as partes metálicas virem à tona a cada segundo. Sua aparência, dessa vez em concordância com Adorno, sempre será mediatizada pela sua objetividade, que no caso é o movimento livre, elemento este que irá sempre misturar tempo empírico e estético num só soluto artístico.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> CALDER, A. Op. Cit. pp. 70-71.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>187</sup> ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70. 2006, p. 126.

Isso dá ao móbile incrível poder de síntese artística. Walter Zanini, em seu livro *Tendências da Escultura Moderna*, acertadamente coloca que “um lugar distintamente à parte entre os escultores das ‘gerações iniciais’ da arte moderna é reservado a Alexander Calder”<sup>188</sup>. Esse lugar advém justamente da síntese que faz entre todo o trabalho escultórico e grande parte do pictórico vanguardista que o precedeu. O elemento móvel perseguido pelo futurismo e construtivismo, os materiais usados pelos escultores construtivistas e também suas pesquisas de intervenção no espaço, a mofa de Dadá (amadurecida por meio do elemento lúdico), suas relações cromáticas e formais com Mondrian e Miró, bem como o surrealismo exacerbado do último. Essa confluência, além de rara no meio artístico, se deu pelas mãos do engenheiro da Filadélfia do país do utilitarismo que foi, então, por meio dele sempre negado e ultrapassado.

Essa síntese que tanto atraiu Pedrosa fez do crítico o primeiro pensador a publicar fora dos EUA uma série de artigos sobre o escultor e também fez dele o primeiro a pensar as complexidades inerentes à inserção do movimento na obra de arte enquanto elemento de sua natureza. O texto *Tensão e Coesão na Obra de Calder* é o que trata a questão mais profundamente, pois é um texto-relatório da experiência de Pedrosa em face (e em empurrões, toques e sopros) da obra de Calder. Por isso mesmo foi o texto em que se apoiou o crítico para sua conferência sobre Calder em 1948 quando podia, melhor do que ninguém, introduzir essa obra aos brasileiros que iam tocar, empurrar, bulir e soprar com os móveis expostos no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro e no MASP, em São Paulo. Nesse texto, Pedrosa diferencia os aspectos móveis e estáticos da arte calderiana a partir dos princípios de tensão e coesão, ao que resume dessa forma: “nos móveis a ritmo livre, a coesão, o que a dá é o movimento mesmo. Em seus grandes estáveis, porém, sente-se a presença de duas forças hostis, em face uma da outra – a tensão e o espaço circundante”<sup>189</sup>.

A introdução desse texto foi rapidamente trabalhada no capítulo anterior, em que a Torre Eiffel pintada por Delaunay iniciava outra etapa na percepção estética dos homens, proclamando a indústria como produtora também de beleza, de forma estética. Nesse ponto se iniciam as pesquisas mais audaciosas em torno de novas formas escultóricas que rapidamente passaram a revelar aos olhos de mulheres e homens, crianças e idosos, outras possibilidades de se compreender o fenômeno visual tridimensional. Pelas mãos de Constantin Brancusi, Henri Moore, Vladimir Tatlin, Rodchenko, Lev Bruni, Barbara Hepworth, Umberto Boccioni, Laurens, Archipenko, Lipchitz, Naum Gabo, Vantongerloo

<sup>188</sup> ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 271.

<sup>189</sup> PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 75.

Antoine Pevsner, Jean Arp, Max Bill, independentemente de suas filiações a correntes estéticas ou grupos, sejam construtivistas, futuristas, sem filiações declaradas, passaram a surgir novas formas, novas concepções de espaço e de intervenções plásticas desse e que renovaram a concepção de escultura.

Os russos se destacaram dentro do que foi chamado *Construtivismo* sendo a maior fonte de pesquisa escultórica de vanguarda do início do século XX.

A Rochenko deve-se a introdução do termo ‘arte não objetiva’ para definir um conceito de abstração”<sup>190</sup>. “Kasimir Medunetsky que, a exemplo de Tatlin e Rochenko, se moveria também na linha utilitarista do ‘laboratório de arte’ e Lev Bruni são outros artistas da primeira vaga do construtivismo a demonstrar desenvoltura e energia na idéia de aplicação de ‘materiais verdadeiros’ na aliança da forma com espaço”<sup>191</sup>.

Até quando a intervenção do espaço passou a ser perscrutada por meio da inserção do movimento, foram ainda os construtivistas que deram início (sobretudo com Tatlin) às pesquisas e originaram muitas questões sobre as quais se debruçaram inúmeros escultores em busca do dinamismo plástico em suas construções. A geração posterior, de Gabo e Pevsner foi a que tomou o problema para si, eles tornaram a questão do dinamismo em escultura o enigma da esfinge.

Calder era um mais dessa geração, mas foi sua trajetória multiplamente alheia ao universo estrito da arte que lhe proporcionou liberdade e visão para trazer à tona o conceito *móbile*. “Pondo de lado as crônicas preocupações de volume, de modelagem, de superfície, só guardou da velha arte acadêmica, e nisso revela um traço característico de modernismo, o interesse pelas possibilidades do material”<sup>192</sup>. “Calder virou-se assim para o geométrico e o orgânico, para as figuras matemáticas e as formas naturais, para o maquinismo e os vegetais, para os corpos celestes e os bichos da terra, para a natureza e a ciência, isto é, o universo do homem prolongado pela técnica, a armado de todas as suas atividades”<sup>193</sup>. Então,

(...) com um sopro podemos tanger um móbile, cujos braços ou pétalas ou bolas se agitam e desenham no ar uma sucessão de formas imprevistas que se vão convertendo umas após outras, em vertigem caleidoscópica, de pássaro em flor, de peixe em cometa, de árvore em bicho, e assim por

<sup>190</sup> ZANINI. Walter. Op. cit., p. 209.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> PEDROSA. Mário. Op. cit., p. 69.

<sup>193</sup> Ibidem.

diante.<sup>194</sup> [...] A translação no espaço de suas formas, evocando a derrota dos corpos celestes, empolga e fascina como a música silenciosa das esferas<sup>195</sup>.

Esse sopro, ou esbarrão, corrente de vento que vem de uma janela, toque proposital, são estímulos que vêm do cosmos, do espaço circundante, do acaso. Esses impulsos tiram o móbile e seu repouso fazendo com que suas partes desiguais se movam numa imprevisível e randômica gama de possibilidades formais (*gestalts*), depois retornando aos poucos ao seu estado de equilíbrio gravitacional, quando volta a ser o objeto concebido primeiramente por Calder. Sendo assim, até mesmo seu próprio criador perde o controle sobre as possibilidades formais de sua criação que passa a elevar ao quesito formal o conceito de autonomia da obra de arte.

“Com a captação do movimento livre nas suas construções, Calder lança a ponte ideal suspensão, que vem ligar as artes do espaço às de sucessão do tempo”<sup>196</sup>. Nesse momento, o cosmos se torna cosmológico, porque há uma interferência em sua dinâmica que vem de si mesmo e acaba em si mesmo e, por isso, também se torna cosmogônico, pois por meio dessa intervenção dá origem a uma nova forma, um novo universo mutante e autônomo no espaço-tempo (auto-suficiente em suas variabilidades e possibilidades formais). Nesse quesito o móbile torna o cosmos cosmológico, que por sua vez torna o móbile uma cosmologia cosmogônica. As possibilidades infinitas e imprevisíveis de interferência no espaço e no tempo das diversas combinações de suas partes móveis retiram o móbile de uma uniformidade gravitacional, e essa característica o torna existencialmente relativo no espaço-tempo.

A relação física entre espaço e tempo encontra na figura de Albert Einstein um ponto marcante na evolução de seu pensamento. A *teoria da relatividade* (1904) é um acontecimento significativo na história da ciência e vem quebrar com muitas das concepções newtonianas sobre o espaço-tempo planificado que as ciências tinham sustentado e desenvolvido durante a Ilustração<sup>197</sup>, mesmo com pensadores como Descartes e Leibniz que detinham pontos de vistas muito obstantes, por vezes opostos. A não influência do movimento na linearidade do tempo que é reestruturada no Iluminismo é quebrada pelo referencial dinâmico do deslocamento da Teoria da Relatividade. Esse deslocamento dinamizaria não

<sup>194</sup> Ibidem. p. 71.

<sup>195</sup> Ibidem. p. 79.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> COSTA, Myrce G. da. (1994), “Newton e Leibniz: A questão do Espaço no século XVII”. Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência (Unicamp), 11, 89-96. In: [http://www.sbh.org.br/pdfs/revistas\\_anteriores/1994/11/seminario\\_7.pdf](http://www.sbh.org.br/pdfs/revistas_anteriores/1994/11/seminario_7.pdf). Acesso em 23/05/2010.

somente o espaço, mas também o tempo, por meio da extensão das possibilidades de interferência temporal no espaço, retirando sua representação planificada, substituindo-a por outra em curvas. O pensamento de Einstein resultou num paradigma científico que só foi ganhar contestações sérias no final do século XX e um dos únicos elementos da teoria que é comumente aceito até nossos dias é que o deslocamento influencia na relação do espaço com o tempo.

E Einstein não estava isolado nessa alteração de concepções. A modernidade tecnológica impulsionada pelas revoluções industriais também passou a mudar a compreensão de espaço-tempo do homem moderno. O segmento industrial dos transportes desenvolveu-se numa velocidade espantosa, separando o trem a vapor do avião por apenas cento e dez anos, enquanto a carruagem medieval demorou cerca de oitocentos anos para ganhar elementos como suspensão por molas, freios combinados em todas as rodas e, mesmo assim, continuou mais dois séculos sendo tracionada por animais.

O período do deslocamento de uma viagem transoceânica foi encurtado de meses para horas por meio das ruidosas hélices dos aviões. O automóvel rapidamente se tornou um pré-requisito social das grandes cidades, tal como água encanada, distribuição de energia elétrica e rede de esgotos. Por meio desses incrementos o ser humano pôde experimentar outro estágio de compreensão espacial e temporal. Estes choques da modernidade transformaram definitivamente o pensamento espaço-temporal do homem. Enfim, como bem lembra Sweeney ao iniciar seu pensamento sobre a arte móvel de Calder: “O mundo moderno, era um mundo de movimento”<sup>198</sup>. Cada vez mais os desdobramentos científicos da física se voltaram para o pensamento do dinamismo (com mais ênfase à física quântica, no movimento dos átomos, e à astrofísica, no movimento dos astros) e as evoluções desses ramos da ciência foram extremamente vastas e complexas. A arte moderna igualmente passou a pensar sobre a questão e, como demonstrado acima, os escultores construtivistas foram os que mais se preocuparam com ela. Só não conseguiram porque ainda pensavam como escultores, como modeladores e interventores da superfície. O norte-americano “escultor de cata-ventos” pensou como um modelador do tempo por meio do espaço, isso, desde seu circo, o diferenciou dos demais, pois a obra de “Calder descobre a relação entre o perene e o fortuito,

---

<sup>198</sup> SWEENEY. Op. cit., p. 32 Tradução livre de “The modern world was a world of movement”.

e desvenda o que a imaginação pode dever à mecânica, quando compensa o ritmo padronizado dos objetos movidos à manivela ou motor por ritmos livres”<sup>199</sup>.

Este é o fenômeno ao qual Mário Pedrosa vai chamar de quarta dimensão. É uma colocação muito feliz, pois o móbile é, de fato, uma *antiescultura* de quatro dimensões e que renega a estática em sua natureza interferindo relativamente no entorno espaço-temporal por meio da mobilidade livre e independente de suas partes, sendo a representação material mais próxima da dinâmica curvilínea do espaço-tempo teorizada por Albert Einstein. Um composto de arames e chapas (que eram também feitos com vidros, madeira, cortiça...) que é distribuído em hastes (ou galhos) que fazem contrapeso umas às outras e que se mantêm num equilíbrio volátil a qualquer estímulo do entorno para se desdobrar em outras formas sempre obedecendo às ordens da lei da gravidade buscando retornar em seu equilíbrio original. Tal processo ocorre através do tempo e interferindo de diferentes modos no espaço. O móbile faz-se, assim, como a única obra de arte em três dimensões capaz de interferir no tempo, uma vez que o cinema é projetado em uma tela de duas dimensões, e a música não as possui, mesmo quando se fala em comprimento das ondas. Pedrosa foi o primeiro crítico a escrever sobre a obra de Calder agregando essas complexidades que passaram de uma vez por todas a fazer parte de suas interpretações mais profundas.

Tal profundidade de pensamento advém justamente daquela reeducação na sensibilidade. Lembremos aqui que o conceito de sensibilidade fora retirado de Kant, e ao retomá-lo ter-se-á que “a capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*. Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece *intuições*”<sup>200</sup>. É uma experiência subjetiva, mas também imbuída de intelectualidade, pois ela irá imantar e aumentar as intuições. A reforma da sensibilidade dada pelo objeto (obra) vai afetar diretamente a intuição, que é, por sua vez, o meio por onde essa reforma da sensibilidade irá se efetivar enquanto uma experiência onde há profundidade, ou seja, há condicionamento de destinos.

A intuição está diretamente ligada e afetada pelo tempo e pelo espaço. Coloque-se ainda as ideias kantianas para demonstrar essa relação. Kant coloca que “o espaço não é senão a forma de todos os fenômenos dos sentidos externos, isto é, a condição subjetiva da sensibilidade unicamente sob a qual nos é possível intuição externa”<sup>201</sup>. E “o tempo é uma

---

<sup>199</sup> PEDROSA. Op. cit., p. 73.

<sup>200</sup> KANT, Op. cit., p. 71.

<sup>201</sup> Idem, Ibidem, p. 75.

representação necessária subjacente a todas intuições”<sup>202</sup>. Um objeto que interfere nesses lócus objetivos (espacialidade) e subjetivos (temporalidade), onde se dão as sensibilidades e intuições, seria o objeto mais propício a atingi-las. O móbile, em sua fusão espaço-tempo, traz consigo a percepção física dessa interferência espaço-temporal e que há de ser inerente às alterações que tal intervenção causa nas intuições por meio da impressão sensível. Uma percepção está necessariamente imbricada à outra. Não é à toa que foi apropriado pela indústria de brinquedos e se tornou o primeiro objeto de estímulo sensorial de milhões de recém-nascidos pelo mundo.

Assim, se o texto anterior *Calder Escultor de Cata-ventos* é uma introdução à trajetória artística de Calder, no qual Pedrosa apresenta ao público um panorama do conjunto da obra do norte-americano, esse texto, *Tensão e Coesão na Obra de Calder*, é onde ele relata a experimentação (e experiência) de todas essas possibilidades físicas e metafísicas dessa obra. Deste texto, as impressões da “pessoa estética” de Pedrosa podem ser retiradas em estado virgem, sem mediadores, diferentemente do que aconteceu antes, quando o brasileiro se apoiou no estudo do crítico Sweeney, que embora tenha feito a maior retrospectiva histórica sobre Calder até então, não se preocupou em aprofundar as análises e retirar toda complexidade inerente à arte calderiana. Para Sweeney, sem deméritos ao grande crítico estadunidense, Calder é um escultor. Já Pedrosa, ao indagar e repensar toda essa coletânea de elementos *sui generis* presentes em Calder, “que desrespeitou gêneros e modos tanto na escultura como na pintura, que alia o purismo mais inequívoco à poesia quase subjetiva do surrealismo, que desprezou, enfim, os materiais convencionais de ambas as artes”<sup>203</sup> traz à tona, então, a dúvida: “Que é ele? Um pintor? Um escultor?”<sup>204</sup> ao que responde: “É um artista-mecânico, um construtor-criador, desinteressado, um engenheiro de arte; calculista e planejador do não-imediato e da fantasia”<sup>205</sup>.

De fato, essa é a melhor transliteração da figura de Calder enquanto de seu exercício profissional junto ao campo das artes plásticas. Nos primeiros anos de esculturas em arame, caricaturas e bonecos circenses, seu pai, esse sim, escultor convicto, lhe falara que “falta-lhe o senso do tato (...)”<sup>206</sup>. Ao senso do tato estavam presos todos os escultores, fossem eles acadêmicos da estatuária de praça (como seu pai e avô), fossem os mais austeros construtivistas, como Gabo, Max Bill, Arp, fossem os mais experimentadores e ousados como

<sup>202</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>203</sup> PEDROSA, Op. cit. p. 78-79.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 79

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> PEDROSA, Mário. “Calder Escultor de Cata-ventos” In: ARANTES. Op. cit. p. 56.

Moholy-Nagy, todos pensavam como escultores, mesmo quando da busca histórica por movimento. Por isso mesmo, o problema só pôde ser resolvido por um “artista-mecânico”, que era também, “engenheiro de arte”, até aí se aproximando a muitos dos construtivistas escultores, dos quais só se distancia definitivamente quando se torna “planejador do não-imediato e da fantasia.” Ou seja, é fator acaso (relativo), advindo do sempre não-mediato, e que possibilitou um novo conceito que pôde, finalmente, atingir o ápice da pesquisa histórica empreendida pelos artistas em torno da questão do movimento.

O automatismo dos móveis de vento não é subjetivo, já se vê, não é psíquico; mas vem de um abandono total à aventura externa da natureza, ou do impulso inicial do observador. Passa-se aqui ainda alguma coisa como um fenômeno musical que depende de vários fatores externos, objetivos e subjetivos, para que se possam desenvolver no tempo as suas magníficas e inexploradas sonoridades. Não só na introdução do fator tempo, como na necessidade de contar com o fator acaso (disposição subjetiva ou acidental natural externo, ventos ou calmarias, equilíbrio estático ou tensão de dramática vitalidade) esta arte atinge o estado puro da música por que tanto almejam os puristas transcendentalistas do não-objetivo e da abstração criadora.<sup>207</sup>

O fator do acaso na arte moderna em suas vertentes e estilos é pensado também por Peter Bürger em sua obra *Teoria da Vanguarda*. O pensador de Bremen escreveu a obra em 1974 e desde então ela foi referência para o estudo das vanguardas históricas (sobretudo as literárias). Leitor atento de W. Adorno, Bürger é conhecido estudioso do Surrealismo, tendo uma publicação antecedente a esta em questão sobre tal vertente estética. É sob esse aspecto que ele começa a analisar o fenômeno do *acaso*. Para Bürger, “o ideológico da interpretação surrealista do acaso não repousa na tentativa de dominar o extraordinário, mas na tendência a querer reconhecer, no acaso, algo como um sentimento objetivamente dado”<sup>208</sup>. É muito antes nesse aspecto, do que apenas na influência de Miró, que reside o surrealismo da obra móvel de Calder: a consequência da transformação do acaso num “sentimento objetivamente dado”, tornando a atmosfera agente ativa da objetividade desse sentimento (daí dizer que móvel é uma nova experiência estética).

Bürger, todavia, quando vai falar do acaso nas artes plásticas aborda a pintura e coloca um contrerrâneo e contemporâneo de Calder como precursor. Para o autor, Jackson Pollock com sua *action painting* foi o pioneiro da utilização do acaso como fonte plástica. O pensamento de Bürger é correto, pois quando Pollock lança seus jatos de tinta sobre a tela deitada, “a realidade não é mais reproduzida e interpretada; renuncia-se inteiramente a

<sup>207</sup> PEDROSA. Op. cit. p. 79.

<sup>208</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008, pp. 134-135.

conformação intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, em medida considerável, entrega ao acaso o ato da conformação pictórica”<sup>209</sup>. Embora ambos norte-americanos inaugurem novos processos técnicos na pintura e na escultura, a utilização do elemento *acaso* é tão oposta em Calder e Pollock quanto a natureza de suas obras e personalidades. Enquanto o pintor se vale do acaso *a priori*, ou seja, no processo de criação de seus grandes painéis cheios de drama, dor, angústia (como ele próprio), Calder usa cálculos que de acaso não têm nada, pelo contrário, são meticulosamente conseguidos, para dar aos seus móveis o acaso *a posteriori*, ou seja, será um elemento inerente à existência de suas antiesculturais cheias de humor, vida e poder lúdico (como ele próprio). Brügel data a entrada do fenômeno *acaso* na pintura da década de 1950 com Pollock, e está correto, mas não menciona o seu uso na escultura de Calder, quase vinte anos antes.

Há uma natureza oposta nas concepções de vida e obra que detêm os contrários e contemporâneos, protagonistas dicotômicos da arte moderna norte-americana. Ambos, de certo modo, alcançam considerável partícula formal de subversão, ou seja, ambas as obras contêm em seus procedimentos de realização um elemento subversivo dos processos técnicos estabelecidos, mas só um escapa da dor e consegue trazer, naqueles tempos de dor, uma obra socialmente subversiva. Seja por meio da alegria, da imaginação em movimento de formas oníricas, seja pelo despertar do entendimento artístico mais maduro da civilização da máquina, como veremos a seguir.

### **III. As implicações sócio-históricas do vento: um novo elemento estético na história social da arte.**

O móvel, como já se disse, vem a ser um novo modelo na diversidade estética do universo artístico. Seria mais do que apenas mais uma possibilidade formal, mas também formas que exigiam o desenvolvimento de outra postura apreciativa, além do mais importante: ser uma nova fonte técnica com todas as aberturas de possibilidades que isso encerra. Tal como foi com a pintura a óleo, dos irmãos van Eyck ao fim do Medievo, ou como as técnicas de modelagem de Rodin, ou o desenvolvimento do concreto armado para a arquitetura moderna, a arte de Calder, via de regra, inaugurava novos proceders técnicos para o universo

---

<sup>209</sup> Idem, *Ibidem*, p. 137.

plástico. Ou seja, uma nova técnica posta em serviço da arte, mediatizada por meio da tecnologia e pensamento tecnológico (no caso, do alto posto da engenharia, que desde o século anterior gerava as mais diversas e complexas técnicas para mundo moderno). É um método filho de seu momento histórico, de um presente imediato.

Tomemos ainda o pensamento de Peter Bürger, que ao falar do estado histórico de processos técnicos da arte, coloca que:

A disponibilidade dos procedimentos artísticos de épocas passadas, surgida com movimentos de vanguarda (considere-se, por exemplo, a técnica clássica [dos velhos mestres] de certos quadros de Magritte), torna praticamente impossível determinar um estado histórico dos procedimentos artísticos<sup>210</sup>.

A arte de Calder não sofre dessa indiferença temporal, muito pelo contrário, ela é uma vitrine da arte seu tempo, uma síntese das vanguardas encarnada sob uma forma inusitada, com materiais e técnicas de usos industriais, do seio da sociedade mais consumista e utilitária do mundo, contemporaneamente à exportação mais incisiva dessas suas lógicas consumistas de vida. Assim como Pollock, Calder inaugura novos procedimentos técnicos artísticos e as consequências sociais disso para a arte são consideráveis. Como tem sido o proceder metodológico desse capítulo, vamos nos balizar no terceiro e último texto escrito por Pedrosa nos anos 40 sobre a arte calderiana que trata sobre essas questões ligadas às importâncias sócio-históricas da respectiva obra para também abordarmos o assunto.

Calder, como tantos outros artistas modernos, recorre ao trabalho artesanal, usa dos instrumentos da indústria moderna. Dá-lhes, contudo, de saída, fins em aparência inconseqüentes. Empresta, assim, à mecânica uma gratuidade que ela não tem, nem é de sua natureza. Com isso, ele supera a própria civilização utilitária, da qual provém<sup>211</sup>.

Para um anti-imperialista ex-secretário da Internacional Trotskista, esse era um fator da obra de Calder que logo lhe chamaria a atenção. As novas formas criadas por Calder partiam todas (desde o circo da década de 20) de objetos e materiais industriais dos mais utilitaristas possíveis, como o arame, por exemplo. Além disso, o conhecimento do técnico de engenharia “(...) que, logo se perdeu seduzido pelas belezas fugidias do abstracionismo, estava condenado a ser o violador mais terrível da mecânica funcional”<sup>212</sup>. Desse modo, “sua

<sup>210</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>211</sup> PEDROSA, Mário. “A máquina, Calder Léger e outros”. In: ARANTES. Op. cit., p. 81-82.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 82.

arte não tem inibição em recorrer aos princípios da engenharia e do desenho industrial. Surrupia sem a maior cerimônia, não só os materiais, mas até os instrumentos e processos da mecânica para exprimir-se”<sup>213</sup>.

Esses fatores combinados fazem com que Calder não supere apenas uma lógica mecânica, mas a máquina em si, mesmo quando o escultor incide num maneirismo técnico com os móveis, a partir de meados da década de 50, quando as antiesculturais já detinham uma forma básica e um proceder técnico concretizados. A maquinaria já havia invadido todos os fazeres do homem, não só os técnicos específicos do mundo moderno, da engenharia mecânica, civil, ou arquitetura, a tecelagem, mas até os mais simplórios, como um camponês frente ao trator arado, um açougueiro, ou marceneiro com serras mecanizadas próprias aos seus afazeres. Todos trabalhadores passaram a conviver com as máquinas, assim como hoje existe um programa de computador para tudo quanto se faça na divisão social do trabalho especializado. Não demorou um século desde os primeiros teares a vapor ao povoamento dos chãos de fábricas de toda sorte de máquinas com suas incompreensíveis estruturas, engrenagens, polias, correias, painéis eletrônicos, seus ruidosos e impiedosos funcionamentos. Elas são as responsáveis diretas do surgimento e exploração do trabalhador proletário, uma vez que quem as detém, detém os meios de produção.

A experiência intelectual filosófica desmontou e superou a máquina quase um século antes da experiência intelectual estética o fazer. Toda a geração dos primeiros construtivistas russos, tendo em vista seu lugar privilegiado dentro da revolução operária, já iniciara essa desmontagem e seria injusto dizer que não conseguiram. Contudo, o aspecto de máquina jamais abandonou a maior parte de suas criações. Pegue-se Tatlin, por exemplo, incumbido de erguer monumento à Internacional de Lenin. Sua torre giratória é fruto do suprematismo e se apresenta austeramente mecanicista. Calder e os artistas influenciados por ele trouxeram um aspecto definitivamente negativo à mecânica. “nas suas mãos a máquina volatiliza-se, ganhando em virtualidades que transcendem as contingências funcionais, deixando por isso de ser máquina”<sup>214</sup>.

Esse fato ganha ainda mais relevância histórica quando acontece no país mais fortemente industrializado do globo, que fôra a primeira colônia do Novo Mundo a se industrializar e criar tanto um mercado interno gigantesco quanto um conglomerado industrial de grandes proporções já no século XIX. “Depois de 1865 os Estados Unidos se

---

<sup>213</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>214</sup> Ibidem, p. 85.

transformaram de nação agrícola em nação industrial”<sup>215</sup>. Logo criaram condições de escoamento das produções industriais e agrícolas unificando seu imenso território por ferrovias e rodovias e, “em 1898 a sorte estava lançada. Os Estados Unidos juntaram-se às outras nações caçadoras de colônias. Iriam se tornar um grande império mundial”<sup>216</sup>.

O espantoso desenvolvimento das duas primeiras décadas do século XX criou nos EUA um gigantesco mercado consumidor e produtor de grandes e pequenas máquinas. A indústria de bens duráveis atingia uma complexidade inédita, uma vez que “a produção *per capita* cresceu porque cada homem dispunha de mais equipamentos e também pela reiteração de simples operações que facilitava sua execução”<sup>217</sup>. W. Adams se refere a métodos de produção, como o implantando por F. Taylor nas linhas de montagem dos carros Ford da linha T, dentro das grandes fábricas de Henry Ford, em 1914. O “taylorismo” como ficou conhecido, foi responsável pela lógica mais alienante do processo de produção até então, e foi adotado por indústrias de todos os segmentos aumentando muito o ritmo de produção de grandes e pequenos bens (e conseqüentemente, aumentando o lastro social e técnico dessa alienação dos processos de produção: a máquina tornava-se cada vez mais um incognoscível ente da civilização moderna). Com o aumento da produção e o baixo custo desta no preço final do produto, a máquina adentrava a vida das pessoas também em seus lares. “(...) os instrumentos elétricos portáteis, furadeiras, estampadoras automáticas eram correntes na indústria americana de bens de consumo”<sup>218</sup>. Assim, liquidificadores, batedeiras, enceradeiras, instrumentos elétricos de manufaturas diversas do lar passavam a fazer parte da vida cotidiana do americano, mesmo daquele que não era operário industrial, a máquina invadia os lares e a vida para nunca mais sair dela. Esse quadro contribuiu ainda mais para configurar o indivíduo atônito das grandes cidades num micro-organismo efetivo de uma doença social silenciosa de incompreensão frente toda essa técnica.

As razões dessa doença não jazem na má vontade privada dos indivíduos, mas num desenvolvimento do capitalismo que se caracteriza por uma aceleração ímpar da técnica, agora promovida à racionalidade dominante (o que acarreta a impossibilidade de elaboração tranquila dessas mudanças pelas pessoas comuns) e por um isolamento crescente dos indivíduos no seio da multidão anônima e apressada<sup>219</sup>.

<sup>215</sup> HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do EUA (nós, o povo)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

<sup>216</sup> Idem.

<sup>217</sup> Tradução livre de: “La producción per cápita creció porque cada hombre disponía de más equipos y también porque la reiteración de las sencillas operaciones facilitaba su ejecución.” In: ADAMS, W. P. *Los Estados Unidos de América*. Madrid: Siglo XXI, 1989, p. 264.

<sup>218</sup> Tradução livre de: “(...) los instrumentos eléctricos portátiles y las taladradoras y estampadoras automáticas eran corrientes en la industria americana de bienes de consumo americana.” In: Idem, *Ibidem*, p. 265.

<sup>219</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”. In: ALMEIDA, Jorge de. BADER, Wolfgang. (orgs.) *Pensamento Alemão no século XX*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 153.

Artistas do mundo todo passavam a querer refletir em suas obras essa doença civilizacional e urbana, inerente ao cotidiano moderno e também essa invasão de bugigangas de toda sorte na vida humana. Os *ready made* de Marcel Duchamp são, em grande parte, reposta a isso. A violência encarnada pelos *Dada* é tanto uma revolta iconoclasta contra o conceito de arte, quanto a incompreensão dessa primazia da técnica. A introdução de novos materiais e processos escultóricos industriais pelos construtivistas são também outra faceta dessa reflexão. O desejo estético de sobrepujar a máquina, como nos lembra Giulio Carlo Argan, é social, tem sérias implicações com todos os fenômenos e setores sociais engendrados, e/ou afetados pelo tecnicismo. Há então, uma exigência estética que vem de dentro e de fora do meio da arte e que, de certo modo, exige-lhe a compreensão da máquina, essa exigência é um dos maiores propulsores da busca por funcionalidade da arte nos princípios do século XX.

A função de uma máquina é o trabalho que ela produz, o funcionamento é o movimento coordenado de seus mecanismos. Depois do Expressionismo, a arte não é mais a representação do mundo, e sim, uma ação que se realiza; possui uma função que, evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno. Na época do funcionalismo (de 1910 até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial), diversas correntes pretendem definir a relação entre o funcionamento interno e a sua função social da obra de arte. A exigência de desenvolver a funcionalidade da arte se inclui na tendência geral da sociedade, já totalmente envolvida no ciclo econômico da produção e consumo, em realizar a máxima funcionalidade. Os artistas querem participar na demolição das velhas hierarquias estáticas de classes e no advento de uma sociedade funcional sem casses. Suas pesquisas se incluem no processo rumo a uma ordem democrática da sociedade, na história da luta das forças progressistas contra as forças conservadoras<sup>220</sup>.

Essa fase heróica da arte é que embalava aquela utopia de Mário Pedrosa acerca das reformas sociais engendradas pela arte de vanguarda. Assim como ela passa pela reeducação constante da sensibilidade, ela passa pela compreensão do entorno técnico, necessariamente. Calder se destacou rumo essa apreensão, pois, apesar de seu aparente caráter despretensioso, é um artista que sai de um ponto extremamente privilegiado. Seu berço é também o berço da maior geratriz de toda essa lógica material, e ele, sem temor algum, vai iniciar sua vida profissional no seio de um ofício responsável direto pela configuração técnica da sociedade de seu tempo.

<sup>220</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 301.

Desde o grande enriquecimento nas três primeiras décadas do século XX, até o estabelecimento do seu país como a maior potência econômico-política-mundial, passando pela grande recessão dos anos 30, Calder estava presente como um dos artistas protagonistas dos EUA no momento em que passaram a ser o grande centro estético do mundo. Apesar de sua forte influência cultural europeia, Calder, enquanto artista, fazia parte de tudo isso como um norte-americano. “Isso fez de Calder um representante da arte da América, ou do futuro, noção com que muitos pretendem confundir aquela identidade geográfica”<sup>221</sup>. Além disso, (e eis o maior trunfo) ele não foi um artista que se fez mecânico, como seus antigos e contemporâneos do construtivismo. Ele era um mecânico que se fez artista. Em frente do duende metálico moderno era ele um cético desmistificador. Isso Pedrosa também percebe e deixa claro em seu texto:

Um dos duendes mais temíveis do mundo moderno é a máquina. Muitos dos artistas de hoje ainda não se libertaram dela. Para livrar-se de seu terror ou obsessão, procuram exorcizá-la, como o selvagem diante da incompreensão do mundo exterior. Esses artistas estão ainda para a máquina como para a natureza estavam os pré-históricos, que viviam na ânsia de fixar em temas geométricos alguma coisa de perene, de permanente, na fluidez desconcertante dos fenômenos naturais que lhes apareciam aterrorizantes, caprichosos, incongruentes.

Calder não participa dessa obsessão. Para ele, a máquina não é coisa encantada, mágica, fascinante, embora misteriosamente perigosa nos seus milagres transformadores, nem incompreendida. Perdeu mesmo, para ele, seu poder de fetiche. Não é mais em si mesma, pois, digna de adoração. Ele a conhece por dentro. Cedo aprendeu a desmontá-la<sup>222</sup>.

Destituída do poder de fetiche, a máquina se revela em toda sua natureza, ou seja, um mecanismo desmontável que, embora “misteriosamente perigosa em seus milagres transformadores”, perde o caráter mágico de seus milagres, uma vez desmontada, está desencantada, destituída do *dogma* moderno tecnicista, pois caiu ao *doxa* que a entende e a cria. Calder aparece assim como um “espião infiltrado” por acaso, pois escolheu inicialmente ser engenheiro mecânico, aprendeu a desenhar e a juntar partes para criar esse duende temível do mundo moderno. Seria ele mais um dos muitos configuradores e entendedores desse mito fabril e febril responsável por tantas alterações do mundo material humano e pela velocidade que aconteciam. Quando retornou à arte pelas maneiras mais inusitadas possíveis, Calder usou seus conhecimentos para fazer da máquina um objeto fabulador, *sui generis*, desde sua constituição em uma nova técnica, até o processo de apreciação interativa do ex-observador.

<sup>221</sup> PEDROSA. Op. cit., p. 89.

<sup>222</sup> Idem.

Foi por essa trajetória de vida que conseguiu superar a máquina, pois “cedo aprendeu a desmontá-la,” podendo assim fazê-la assumir outras formas.

Pedrosa, em seu referido texto, compara a postura de Calder frente a outro grande moderno, um pintor amigo, entusiasta e responsável em grande medida pelo início da carreira de Calder como artista: Fernand Léger. Para o crítico, que também tinha por Léger grande admiração, o pintor francês encontrava-se

(...) ainda tão dominado pela máquina que não consegue esquecê-la. (...) Ao distribuir volumes, massas ou mesmo peças que, reunidas, recomporiam a unidade total da máquina, Léger o faz para expô-los, simultaneamente, num só plano. Traça-os sobre a tela ou papel com o fetichismo que lembra o do homem pré-histórico, ao gravar na pedra ou na parede das cavernas seus impulsos e obsessões, transformados em signos exorcizantes da natureza impenetrável<sup>223</sup>.

Léger faria assim uma figuração da máquina como Picasso fez das guitarras espanholas, ou seja, o pintor francês faz uma leitura cubista da máquina e de seu universo figurativo externo. Mesmo quando pinta as engrenagens e tubagens, elementos constitutivos do funcionamento da máquina, não penetra em suas propriedades, ao que é levado, pela pura incompreensão do fenômeno em suas leis intrínsecas, à esse fetichismo apontado por Pedrosa. Em seu livro *Funções da pintura*, Léger faz colocações acerca do universo industrial mecânico que confirmam o pensamento de Mário Pedrosa. Por exemplo, quando declara que: “a máquina bela é o tema belo moderno – ela também é incopiável”<sup>224</sup>. Ou ainda, mais profundamente confessando crer que o ofício do engenheiro utilitarista é o verdadeiro criador da beleza plástica moderna.

Fico estupefato de ver todos aqueles homens, que, por exemplo, organizam aqueles admiráveis painéis de peças de reposição, aqueles espantosos chafarizes de luzes, aquelas máquinas potentes e furiosas, não compreendem, não sentem que são os verdadeiros artistas, que subvertem todos os dados plásticos modernos. Eles ignoram a qualidade plástica que criam, não sabe que criam<sup>225</sup>.

Léger de fato encontrava-se encantado, pasmo, frente à máquina e seus criadores. Seu espanto pueril registrado em passagens como essa é quase decepcionante. Para ele, entende-se, que suas próprias pinturas (sua obra) são subalternas à plasticidade das máquinas, utilitárias, feitas com fins específicos de apropriação de meios de produção e bem

<sup>223</sup> PEDROSA, M. Op. Cit. p. 85.

<sup>224</sup> LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 65.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 67.

diferentes (opostos) da autonomia emancipadora da obra de arte, sobretudo em seu contexto de produção, quando do ideal moderno construtivo que teria a incumbência única de ser, de existir enquanto criação artística, de acrescentar ao mundo dos homens novas percepções plásticas de vida aumentado-lhes as perspectivas, os sonhos, recondicionar-lhe o destino de uma maneira justamente oposta ao condicionamento gerado pela máquina para esses destinos.

Exatamente por isso, Léger não consegue penetrar a máquina e entendê-la, está exatamente como um primitivo frente os inexplicáveis fenômenos naturais. Segundo Argan, “para ele, os objetos simbólico-emblemáticos da civilização moderna são as engrenagens, as tubagens, as máquinas, os operários da fábrica: sua finalidade é decorar, isto é, qualificar figurativamente o ambiente da vida com os símbolos do trabalho da mesma maneira que, antigamente, decorava-se a igreja com símbolos da fé”<sup>226</sup>. Léger foi, com certeza, um pintor que dedicou à máquina grande parte das atenções de sua obra, mas jamais pode ele ir muito além do registro embasbacado do fenômeno.

Como ainda é Argan que demonstra na passagem acima a inserção estética da máquina, pode-se dizer que este é um momento histórico da arte facilmente perceptível. Da precisão construtivista à mofa de *Dada*, todos buscavam, uns mais felizes, outros menos, entender esses processo e levá-los ao plano estético enquanto resultado desse entendimento. Quanto à postura dos dadaístas para com a máquina, Pedrosa também reforça que

(...) o próprio mecanismo iconoclasta de Dadá, ao findar da Primeira Grande Guerra, não conseguiu domesticá-la. Os *enfants terribles* do dadaísmo, Duchamp Picabia, desesperados, quiseram ao menos identificar-se, sorrindo, galhofando, sem solenidade nem patético, ao monstro vitorioso<sup>227</sup>.

Duchamp sempre tentou caçoar da máquina, mas o fez numa postura de revolta que tem a mesma raiz da admiração ignorante de Léger. O polêmico Marcel Duchamp tem sido um dos vanguardistas mais estudados atualmente e mais influentes das gerações contemporâneas que, em muitos casos, mostram a mesma revolta ignorante para com o universo digital, as placas eletrônicas, os monitores de alta resolução. “Com Picabia e Duchamp o humor era negro, de desespero. Quando Dadá surgiu na Europa – como vão longe aqueles tempos! – foi uma explosão. Vinha negar o objeto porque não podia substituí-lo por

---

<sup>226</sup> ARGAN. Op. cit. p. 309.

<sup>227</sup> PEDROSA, Op. cit. p. 88.

outro”<sup>228</sup>. A máquina era negada justamente como um duende, um ente advindo de um mundo paralelo, desconhecido, mítico.

Afinal, mais tarde, verificava André Breton, descobriu-se que a máquina, diferentemente do homem, não podia nem construir-se nem consertar-se, nem aperfeiçoar-se a si mesma ou por si mesma. Ora, quem dispõe do poder de destruir-se tem o de reconstruir-se e aperfeiçoar-se. E, pois, o de criar. O homem sentiu-se, então, de novo aliviado, superior à máquina. E ao humor sombrio, ao humor negro de Dadá sucedia um novo humor na arte moderna. Era, entre outros, o de Calder<sup>229</sup>.

“Calder cresceu com a máquina, e por isso mesmo já a olha de cima”<sup>230</sup>. E por isso mesmo, “vai buscar nela a única coisa que ela não pode dar – a energia criadora”<sup>231</sup>. Isso, desde os tempos do *Cirque Calder*, o possibilitou revestir-se de outro tipo de humor, que não o escárnio que está presente em todo movimento Dada. “O humor de Calder, porém, está acima da explosão, acima igualmente do desespero e do otimismo convencional. Concilia-se com a poesia e faz dela sua companheira nas aventuras extraordinárias do cotidiano”<sup>232</sup>.

Nos móveis a movimento não-motorizado, então, ele se ri da máquina, pois já deixou domada para trás. Não é mais a sua energia contida e controlada que o interessa. É, sim, a apreensão das forças incontroladas do cosmos, movimento irreduzível que alimenta o motor do universo, o eterno fluir das formas no espaço<sup>233</sup>.

A conquista da quarta dimensão na escultura também é o sobrepujar completo da influência e reflexo da máquina na arte. O mais interessante é que um duende morre por outro, colorido, igualmente mágico e incompreensível aos olhos leigos. O móvel só desmistificou a máquina para os entendidos, ou seja, trasladou a compreensão de um campo a outro do saber específico. Aos olhos dos homens, eram eles (os móveis) duendes<sup>234</sup>, só que desta vez, duendes fabricantes de possibilidades oníricas e restauradores de uma unidade espacial gratuita perdida no decorrer das evoluções tecnológicas utilitaristas.

<sup>228</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 88-89.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>233</sup> Idem, lb. p. 88.

<sup>234</sup> Para julgar essa recepção apóia-se aqui no relato de incompreensão de alguns visitantes que registraram suas impressões no caderno de visitas das exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo de 1948. Voltaremos mais incisivamente nelas no próximo capítulo.

A importância histórica da arte de Calder brota desse entendimento plástico que ele dá de uma maneira muito simples à máquina. “(...) acha graça no bicho apavorante e fascinador do começo do século. Segurando-o pela brida, bate com alegria irônica e cordial na garupa do monstro e convida os homens à mesma libertação”<sup>235</sup>; Ele não tenta explicar a máquina, não deseja fazer o homem moderno deixar de ser o indivíduo no seio da multidão anônima e apressada. Apenas reveste a máquina de uma plasticidade gratuita e surreal para que esses mesmos homens possam contemplá-la fora de sua natureza evidentemente utilitarista, protagonista desse mundo técnico hermético e, por isso, incompreensível. Calder nada mais é do que filho legítimo de seu tempo e de sua nacionalidade, que revestiu de poesia e cores uma profunda compreensão das leis da engenharia tirando-as do campo utilitário e colocando-as a serviço da fabulação, da sensibilidade.

Os EUA, tal qual o Brasil, também são “condenados ao moderno”, contudo, em sua lógica social e estrutura cultural os EUA condenaram o mundo ao contemporâneo e Calder foi seu último (pode-se dizer o único) artista construtivo de grande envergadura, mesmo quando seus contemporâneos, também de renome internacional, fossem J. Pollock, com seus gritos pintados, ou Andy Warholl e sua cultura *pop*. Calder foi o único artista plástico norte-americano que manteve em sua obra os ideais construtivos das vanguardas europeias do começo do século XX.

Por fim, dentro de toda diversidade de possíveis interpretações que sua obra oferece a uma mente e olhares atentos, como é o caso de Pedrosa, Calder vai ser amplamente pensado por este crítico justamente por essa característica construtiva, do ideal reformador, ao qual Pedrosa compreendia ainda em 1944 ao conhecer tal obra. Calder fez a ponte que completou o caminho entre a atividade política e a atividade cultural profissional de Pedrosa. Foi o escultor que o fez compreender o ideal construtivo da abstração e a partir daí, repensar a questão da autonomia da arte. Seus textos sobre Calder iniciam o programa que lança em prol da abstração, continuado com debates e textos como *Panorama da Pintura Moderna*. Quando da edição destes ensaios didáticos as artes brasileiras estavam apenas começando a absorver a abstração, sobretudo, via Bienal do MAM-SP, sendo que esse ideal construtivo da autonomia da arte já estava se dissolvendo nos mercados e *marchands* nos grandes centros estéticos do exterior e se esvaindo no tachismo, na *action painting*, nos usos desenfreados dos *Ready Mades* dentre outras vertentes menores e mais locais. Pedrosa, desde meados da década anterior, tentava ser o “arauto das vanguardas” num cosmopolitismo intelectual que já trazia

---

<sup>235</sup> Ibidem.

de sua atividade cultural e política duas décadas antes. Seus parceiros críticos de maior destaque, Mário de Andrade e Sérgio Milliet, não deram conta de compreender a abstração, mormente por não serem internacionalistas do modo que era Pedrosa, sempre emparelhado com o pensamento dos grandes nomes da filosofia e crítica cultural de seu tempo.

Os brasileiros não ultrapassam o modernismo nacional, seus temas, motes técnicos e ideais. Mesmo assim, quando já findo o ideal construtivo da arte autônoma fora do Brasil, Pedrosa e um grupo de jovens artistas conseguiram fazê-lo semear em nosso país, por meio de uma semente que vem germinando desde seu encontro com Calder. Foi um período em que se viveu no Brasil um grande movimento construtivo, envolvendo todos os setores da arte, artistas, arquitetos, críticos, músicos e instituições. Uma época em que a arte moderna nacional pode se emancipar dos preceitos que trazia de Paris que se pautava desde seu surgimento, para dar origem a um movimento artístico muito expressivo, tido como a melhor música de seu tempo, a melhor arquitetura de seu tempo e hoje, ganhando reconhecimento internacional como uma das melhores produções plásticas de seu tempo. É a respeito desse desdobramento histórico em nossas artes que irá se discutir no próximo capítulo.

### 3. O diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder como determinante histórica do projeto construtivo brasileiro.

O Brasil sempre foi um país marcado por carências diversas que são supridas por meio de relações internacionais, na maior parte das vezes, de dependência: econômica, tecnológica etc. Isso é evidente na maioria das nações que passaram pela experiência de serem colonizadas por uma potência marítima europeia, e que durante essa experiência foram estruturadas enquanto suporte econômico de suas respectivas metrópoles do Velho Mundo.

Todavia, no âmbito cultural o fenômeno não se repetiu como uma fatalidade para algumas dessas nações-colônias, tal como se passou com a política e a economia. Com países como o México, por exemplo, se deu um fenômeno extremamente diverso, pois ao chegarem à costa do país, os colonizadores espanhóis se depararam com uma estrutura urbana e cultural avançada, ou seja, uma estrutura típica de uma estratificação social complexa. Povos indígenas como os encontrados no Brasil, ou nos Estados Unidos, por exemplo, não dispunham nem de uma pequena porcentagem de todo aquele enredamento cultural ou composições sociais.

Isso leva Pedrosa mais uma vez a se apoiar nas ideias de Worringer para ponderar que nações como o Brasil são “civilizações oásis”, uma “colônia sobre base artificial” e, por isso, estamos “condenados ao moderno”<sup>236</sup>. Essa condenação sempre irá nos forçar a buscar nossos referenciais culturais no que há de mais atual nas potências marítimas colonizadoras e, mesmo depois de independentes, continuar a se apoiar em potências mundiais para suporte econômico, político e cultural. Foi assim desde o florescer do Barroco de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Mesmo quando o Brasil se tornou sede do império português recorreu-se à França para trazer arquitetos, pintores, escultores incumbidos de estruturar uma academia de belas artes em nossas terras. Após esse fenômeno, sendo que Paris já havia se firmado como o maior centro estético do mundo, a França passou a ser, de forma incontestável, nosso referencial literário e artístico. Só nos tornamos modernos por meio dessa influência, assim

---

<sup>236</sup> O estudo de Worringer é sobre o Egito antigo e defende que o Egito não tinha cultura, apenas uma civilização, pois foi um povo surgido artificialmente aos comandos teocráticos dos faraós. O historiador da arte alemão compara então essa situação com os povos do Novo Mundo, cuja cultura autóctone não era suficientemente estruturada para se impor à cultura europeia, que por sua vez, passaria a se impor como cultura legítima ao longo da história cultural dessas respectivas nações. Ver em PEDROSA, Mário. “Reflexões em Torno da Nova Capital”. In: AMARAL, Aracy. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. Também ARANTES, Otília. Prefácio à Obra. **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004.

como só nos mantivemos modernos por meio dela até, seguramente, o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a balança do mundo das artes pende para Nova York.

À Europa, então, se deve nossa estruturação total como nação, e ao contrário do México, cujo “muralismo moderno” resguarda em seu *modus operandi* e *opus operatum* raízes de seus ancestrais astecas. Nossa parcela de nacionalismo quando da redescoberta do Brasil pelos antropófagos modernos era de assunto, de tema, indo no máximo à inspiração do suporte cromático, nunca mais além. E até mesmo esse olhar era externo, posto que foram em grande medida as próprias vanguardas históricas e suas pesquisas que apontaram essas novas direções temáticas. “A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas”<sup>237</sup>. O conceito plástico e técnico sempre veio do além-mar. Dessa maneira, “o casal Tarsila – Oswald de Andrade em Paris entraria em contato, por intermédio de Blaise Cendrars, com todo um meio sócio-cultural expressivo dos anos 20. Assim, freqüentariam o ateliê de Tarsila o casal Jeanne-Fernand Léger, Érik Satie, Vollard, Divoire, (...)”<sup>238</sup>.

O mesmo pitoresco poeta francês Cendrars<sup>239</sup> teria também papel decisivo na vinda do arquiteto franco-suíço Le Corbusier para o Brasil, em 29, sendo esse um grande evento para a arquitetura austera e purista que se iniciava por aqui. Foi um episódio propulsor da geração heroica da arquitetura nacional com as figuras de Lúcio Costa, Afonso Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, dentre outros. “As teorias de Le Corbusier eram então, para estes jovens jacobinos, purismo arquitetônico, segundo a expressão mesma de Lúcio Costa, o ‘livro sagrado da arquitetura moderna brasileira’”<sup>240</sup>. Do mesmo modo, as ideias que geraram o modernismo em pintura também vieram de estrangeiros, como Segall, por exemplo. “Lasar Segall (1891-1957) ocupa posição peculiar no meio modernista de São Paulo (...) pertence ao grupo dos expressionistas alemães da Sezession. Conviveu ativamente com o meio artístico de Berlin e Dresden (...)”<sup>241</sup>. Segundo

<sup>237</sup> PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna”. In: ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 144.

<sup>238</sup> AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, pp. 34-35.

<sup>239</sup> Poeta cujas relações com o Brasil são tão expressivas que ganharam uma obra escrita por A. Amaral e outra bem mais extensa (seiscentas páginas) de Alexandre Eulálio. Ver: AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Ed. 34, 1997. Também: EULALIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

<sup>240</sup> PEDROSA, Mário. “Arquitetura Moderna no Brasil”. In: AMARAL, Aracy. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 256-257.

<sup>241</sup> AMARAL. Op. Cit. p. 31.

Pedrosa, “Lasar Segall foi o primeiro da grande geração que introduziu a pintura moderna no Brasil a partir de sua apresentação em São Paulo, em 1913”<sup>242</sup>.

Outro pintor, “Rêgo Monteiro (1889-1970), desde sua firmação como artista, passou longas temporadas em Paris (...)”<sup>243</sup>. Além deles, “um pequeno grupo de escritores e artistas plásticos de São Paulo, e um gravador do Rio de Janeiro, Oswaldo Goeldi, se formaram na Suíça, de onde regressaram com sólida bagagem intelectual, atualizados em relação ao que se passava na Europa no campo das ideias”<sup>244</sup>.

E assim se desenvolveu o modernismo brasileiro em suas diferentes fases: numa estreita ligação formativa com os centros estéticos europeus, notadamente Paris e Suíça. Um dos raros casos foi Mário de Andrade, que nunca deixou o Brasil e foi um dos protagonistas, como escritor e como organizador da cultura, do movimento modernista. Porém, via de regra, o fato de ser intelectual, artista, escritor ou poeta no Brasil até praticamente meados do século XX, obrigava uma imersão cultural fora do país para selar aquela condição de dependência apontada por Pedrosa.

Paris era o epicentro cultural do mundo já desde o século anterior<sup>245</sup>, e para lá migravam e imigravam artistas de todas as partes do ocidente, inclusive da própria Europa, ao exemplo do espanhol Pablo Picasso e do italiano Amadeo Modigliani. Os postulados da transição para a modernidade que vinham desta Paris, presentes antes nas figuras de Anita Malfatti, Victor Brecheret e Lasar Segall, do que propriamente nas figuras de proa da Semana de Arte Moderna de 1922, ou do Movimento Antropofágico que se seguiu. Esse artistas plásticos iniciaram suas pesquisas em torno de estéticas vanguardistas (notadamente o Expressionismo) e trouxeram um novo estado de espírito ao plano cultural nacional. Foi esse estado de espírito (do qual fala Mário de Andrade) que condicionou a jovem burguesia intelectual paulistana no desejo de romper com os vetustos cânones neoclássicos (obsoletos de nascença, como praticamente todos os movimentos artísticos antecédidos pelo termo ‘neo’). O melhor percentual retirado desses eventos iniciais e da Semana de 1922 foi o início da necessidade de profissionalização do meio artístico enquanto um campo de pesquisa em torno de novas possibilidades estéticas e novos meios de expressão nas artes (música, poesia, literatura, pintura, escultura, etc.) Uma pesquisa que deveria se expandir (e criar) novos ramos

<sup>242</sup> PEDROSA, Mário. “Lasar Segall”. In: ARANTES, Otília. Op. Cit., p. 191.

<sup>243</sup> AMARAL. Op. Cit. p. 31.

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> Ver: BENJAMIN, Walter. (1984) “Paris Capital do Século XIX”. Espaço e Debate 11 (III): 5-13.

da intelectualidade nacional e que não poderia se estagnar, sob pena de morte se o fizesse<sup>246</sup>. Essa mensagem foi rapidamente entendida pelos artistas promovendo um segundo momento do modernismo desdobrado numa pesquisa coletiva sobre nossas origens, elementos formativos culturais e que desembocou no nacionalismo refletido pouco mais tarde no compromisso social e responsabilidade política do artista.

Assim, podemos dividir as etapas do estabelecimento das vanguardas históricas no Brasil em três etapas mais ou menos definidas. A primeira tem um momento claro de localização cronológica, que é justamente a Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Seu arrimo material (*grosso modo*) vem do café, dos burgueses do Higienópolis e seus efeitos culturais se desdobram país afora de inúmeras formas, seja com os gravuristas gaúchos, seja com pintores vindos do meio rural, como é o caso de Candido Portinari, ou com imigrantes, ao exemplo de Alfredo Volpi. Esse momento de ruptura tem um caráter primordialmente conceitual de oposição, pode-se dizer espiritual, lembrando então a passagem de Mário de Andrade:

O modernismo não era uma estética nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário, que, se a nós atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética, e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo<sup>247</sup>.

A esta etapa da modernidade brasileira se segue outra que toma a verve social como prioritária. Como demonstra Mário Pedrosa, às vésperas e imediatamente após a Revolução de 1930, “a polêmica não era mais artística, mas declaradamente política”<sup>248</sup>. Essa geração, da qual vamos falar adiante, é a de pintores e gravadores que se opuseram ferrenhamente ao abstracionismo, pois defendiam a tradição artística nacionalista de cunho social que configuraram ao longo do estabelecimento do modernismo como linguagem plástica do Brasil. Suas ideias se alinhavam com as do Pedrosa da conferência de 1933 sobre Kolwittz, mas excomungavam o Pedrosa que retornou dos EUA, atualizado, organizador da cultura e “arauto das vanguardas”.

<sup>246</sup> Coloque-se, para sublinhar, a ideia de que, “não obstante o despreparo teórico do nosso intelectual, numa época em que o estudo das Letras era no Brasil uma opção sujeita ao autodidatismo, a vanguarda de 22 conseguiu algo muito importante: institucionalizar a pesquisa estética como um dever indeclinável do escritor.” In: FAUSTO, Boris (dir.) **História Geral da civilização brasileira**. Tomo III O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1939-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, pp. 515-516.

<sup>247</sup> Apud: Mário de Andrade. In: PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna.” In: ARANTES. Op. Cit. pp. 135, 136.

<sup>248</sup> PEDROSA, Mário. “Entre a Semana e as Bienais.” In: AMARAL, Aracy. **Mundo Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Para essa arte socialmente comprometida, o grande momento se deu na evolução de Portinari da tela para o muro, no mesmo instante em que no México Rivera atingia seu apogeu artístico também por meio da pintura mural. O pintor brodosquiano tronou-se porta voz dessa geração nacionalista de artistas e sua estética (sobretudo após os murais na biblioteca de Washington) era tida enquanto cume da pintura nacional. É época também da fundação dos grupos SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e do CAM, (Clube dos Artistas Modernos) onde em 1933 aconteceu a comentada conferência de Pedrosa sobre a exposição da gravurista Kolwittz.

Todavia, a característica plástica primordial desse período não perpassa tanto a pintura ou escultura. A Arquitetura Nova faz dessa época um marco de seu florescimento numa incrível sucessão de fatos que promoveram uma das melhores e mais inovadoras arquiteturas do século XX. O respaldo material dessa vez é oficial; vem do Estado (Novo), que adotou as novas concepções arquitetônicas como símbolo de sua própria modernidade. Se o primeiro momento é primordialmente conceitual, esse segundo é majoritariamente técnico (tecnológico). A arquitetura nacional absorve a teoria mais radical de purismo arquitetônico advinda das ideias de Le Corbuseir, da Bauhaus de Walter Gropius, de van de Velde, Mies van der Rohe e soma às pesquisas inéditas em torno do concreto armado<sup>249</sup>. Além dessa nova tecnologia desenvolvida para o uso do concreto, também houve uma grande experimentação material, “(vidro, alumínio, etc., como se brincou com eles)”<sup>250</sup>. O período que se estende entre o final da década de 1920 e meados de 1940 é marcado por essa evolução astronômica da arquitetura nacional, com realizações como o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, ou o complexo da Pampulha, encomendado por Juscelino Kubitschek, mesmo político que uma década depois encomendaria a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer uma cidade inteira no meio do planalto central, destinada a ser a nova Capital do País.

Nesse instante, o Brasil já adotara o modernismo como arte nacional, seja em pintura, escultura ou arquitetura. Como coloca Antônio Cândido, o modernismo já havia entrado na rotina mental do país<sup>251</sup>. Mas isso, somado ao fechamento natural de períodos de ditadura, tornava a arte e os artistas brasileiros muito isolados do contexto mundial.

<sup>249</sup> “Provavelmente sua maior contribuição foi o uso sistemático do concreto, provando ser esse tão durável, elástico, maleável quanto o ferro, e tão versátil a ser capaz de atender a todas as especulações da imaginação plástica de Oscar Niemeyer.” Idem, Ibidem p. 270 (nota)

<sup>250</sup> Idem.

<sup>251</sup> CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**, vol. III: Modernismo. São Paulo: Difel, 1968.

O certo é que, premidos pela situação social e política ou fechados num provincianismo auto-suficiente (provavelmente as duas coisas juntas), avançávamos na década de 40 ainda muito voltados sobre nós mesmos e muito presos aos motivos nacionais, obrigatórios durante o auge do modernismo, como há de se recordar<sup>252</sup>.

É justamente sobre esse provincianismo que vai se desdobrar, ou mesmo “se debater”, o terceiro momento do estabelecimento da modernidade artística no Brasil. É um período em que se destaca fortemente um caráter institucional com suporte do capital privado. É a fase dos museus de arte e de seus respectivos mecenas, o Museu de Arte de São Paulo de Assis Chateaubriand, o Museu de Arte Moderna de Francisco Matarazzo Sobrinho, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Bittencourt. Todos surgindo em menos de dois anos, entre 1947 e 49. É deste período que iremos nos ocupar nesse capítulo, uma vez que foi o contexto no qual os diálogos entre Pedrosa e Calder renderam seus frutos históricos no Brasil, o tempo em que o figurativismo de cunho social cedeu ao abstracionismo geométrico dos concretistas e às criações construtivas do neoconcretismo por meio do respaldo institucional desses Museus de Arte de suas mostras.

Nesse interregno polêmico entre figurativismo e abstracionismo houve intensas e importantes aparições e participações de artistas, críticos e intelectuais europeus, ao exemplo do francês Leon Dégand, junto ao MAM de São Paulo, do italiano Pietro Maria Bardi com o MASP, do suíço Max Bill como uma das maiores influências dos concretistas paulistas.

Todavia, esse é o mesmo contexto em que nessas grandes capitais estéticas da Europa se dava uma mudança definitiva, na qual (devido, sobretudo, ao avanço militar do terceiro Reich e ao holocausto) Paris perdia sua primazia estética para Nova York. Dessa forma, o contato de Pedrosa e o arquiteto Henrique Mindlin com Alexander Calder foi a primeira relação internacional que os brasileiros tiveram com um artista desse novo centro plástico mundial. Mindlin já tentava trazer uma exposição de Calder ao Brasil desde 1945, logo após de conhecê-lo durante a mesma exposição em Nova York em que Pedrosa se tornou amigo do escultor<sup>253</sup>. Três anos depois, o arquiteto brasileiro conseguiu fazer o Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo, se interessarem pela mostra. As duas exposições aconteceram nesse mesmo ano (1948) e foram apresentadas por conferências proferidas por Pedrosa. “Esta exposição teve também uma evidente significação histórica: era a primeira vez que se apresentava no Brasil, no plano das artes plásticas, um grande artista

<sup>252</sup> ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Ed. Scritta, 1991, p. 42.

<sup>253</sup> SARAIVA, Roberta. **Calder no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

norte-americano”<sup>254</sup>. O papel dessa relação envolve desde as ideias de Pedrosa expressas em sua crítica, em sua postura ou nas influências que exerceu junto aos jovens cariocas do grupo neoconcreto, até essa ligação direta com a obra de um artista – talvez o único representante construtivo de renome internacional – desse novo epicentro estético do mundo. É um fato comparável à presença de nomes como Picasso e Léger como respectiva influência de Portinari e Tarsila do Amaral.

Contudo, esse contato com Nova York se dava numa maneira muito mais horizontal. Ora, a Europa sempre foi o centro estético do mundo. Até mesmo os produtos artísticos anteriores à bela forma européia (grega), como a arte egípcia, asteca, celta, só vieram ser esteticamente legitimados por essa cultura artística, erudita e burguesa com as vanguardas históricas, no crepúsculo do século XIX. Assim, o cetro artístico apenas ia sendo passado às diferentes localidades da Europa, de Florença para os países ibéricos do Barroco<sup>255</sup>, então para a França de David, até essa se tornar, juntamente com Berlim e Dessau, os centros propulsores das ideias mais vanguardistas nas artes visuais e arquitetura. Nova York, por sua vez, por mais que detivesse o maior centro econômico do globo, fazia parte de mais uma dessas nações do Novo Mundo “condenadas ao moderno” e não detinha nenhuma memória artística como a Europa que trazia uma tradição de mais de dois milênios de produção e pensamento estético.

É certo que o movimento imigratório de intelectuais, escritores, artistas, críticos, estetas e arquitetos europeus de origem judia e/ou de orientações políticas, religiosas, sexuais, etc. que contrariavam as teorias de Hitler sobre “o purismo da raça ariana” impulsionaram rapidamente os EUA como um centro estético. Um mercado de arte muito expressivo (e voraz) se formou em Nova York que já detinha capital econômico e político suficiente para um massivo investimento em capital cultural. Assim, “a arte dos Estados Unidos atinge ao mesmo tempo uma posição de autonomia e de hegemonia<sup>256</sup>”. Esse novo centro vinha, assim como ocorrera com o povo brasileiro, de um passado artístico e cultural trazido pelos europeus colonizadores – muito embora respeite-se as distintas formas em que se deu a

<sup>254</sup> PEDROSA, Mário. “Às Vésperas da Bienal”. In: AMARAL, A. Op. Cit., 282.

<sup>255</sup> Que, por sua vez, foi uma fase muito mais expansiva da arte, sem centros tão definidos como o caso da Renascença, com movimentos expressivos ligados às coroas católicas também da Itália, França e ligados às burguesias mercantis nos países baixos, Alemanha, Grã-Bretanha. HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

<sup>256</sup> ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 507.

colonização ao norte desse país – e “implantado” como algo artificial e que deveria ser como o cristianismo, um estabelecimento social legítimo para o Novo Mundo<sup>257</sup>.

Exatamente no momento em que esse jovem país, sem o glorioso passado artístico da Europa, praticamente toda devastada pela Segunda Guerra e pelo holocausto Nazista, conquistou o lugar de liderança como centro estético, Pedrosa inicia sua amizade com Calder. Por meio dela e dos textos que publica no Brasil, ainda em tempos de Guerra, inicia também uma relação artística direta com Nova York, amadurecendo da melhor maneira possível o contato cultural que já trava entre os dois países por meio de seu posto na União Panamericana. Lembrando que suas novas relações se davam com um artista *sui generis*, ao mesmo tempo que saído do seio das bugigangas e do conhecimento que a cultura norte-americana tinha de mais característico e prezado, também era subversivo destas mesmas lógicas por meio da catálise sintética dos princípios construtivos da arte europeia de vanguarda, fazendo de sua obra uma vitrine estética desses novos tempos e das novas possibilidades plásticas num contexto de agudas transformações sociais<sup>258</sup>.

Considerando-se Calder isoladamente de Pedrosa, as exposições de 1948 no Rio e em São Paulo, e depois a grande sala Calder na II Bienal de 1953, tornaram a obra do norte-americano em um referencial de possibilidades materiais e da relação entre arte e invenção<sup>259</sup>. Contudo, são às transformações causadas pela obra calderiana na baliza teórica de Pedrosa que se devem mais importâncias no início do estabelecimento de discussão sobre o abstracionismo e, sobretudo, no surgimento de grupos de discussão e produção de arte abstrata, com destaque para a experiência realizada no Rio de Janeiro a partir de meados da década de 1950. Assim, após analisarmos os impactos da obra de Calder no pensamento crítico de Pedrosa e também a própria obra de Calder, é o momento de pesarmos sobre o

<sup>257</sup> Quem também pontua essa horizontalidade (que é contextual) nas relações artísticas Nova York – mundo é Giulio C. Argan. Segundo ele: “Após a Segunda Guerra, a Europa deixa de ser o centro da cultura artística moderna. O novo centro, naturalmente também mercantil, é Nova York. Em torno dele, formam-se outros centros; já não há um núcleo e uma periferia, faz-se arte moderna no Japão, na América Latina, mesmo que os pontos de referencia continuem a ser Nova York e, secundariamente, Paris.” Idem.

<sup>259</sup> A arte de Calder causou muita polêmica em todos os lugares por onde passou, sobretudo, no contexto de suas primeiras aparições em galerias e museus, pois se expunha aquelas formas inusitadas em espaços legitimadores da arte. Como lembra Pedrosa, “a mostra dele no Rio exibia um grande artista, *sui generis*, que, pela própria maneira jovial e original com que se apresentava em pessoa e na obra, parecia a muitos espíritos da Europa e daqui também, e dos mais avisados, como não se enquadrando na concepção que tinham de escultura.” In: PEDROSA, Op. Cit., p. 282. Essa ressalva de enquadramento nos cânones da arte perseguiu Calder (que pessoalmente nunca registrou qualquer ressentimento sobre isso) durante muitos anos. Pegue-se a título de exemplo a mencionada abertura do texto de Ferreira Gullar, *Calder, Alquimia do Peso*, escrito em 1960, depois do estabelecimento de formas muito mais ousadas e controversas aos ditames canônicos das artes. Gullar depõe dessa forma: “Conheço pessoas de nosso meio cultural que, até hoje, não opinam sobre a obra de Alexander Calder sem certa reserva. Não lhe concedem a mesma reverência que guardam para as obras de um Brancusi, de um Moore e mesmo diante de artistas infinitamente inferiores a esses dois mestres modernos. E se agente insiste em discutir o problema, terminam por dar a chave de sua reserva: ‘O que Calder faz é bonito, mas não é escultura. Parece brinquedo, coisa de criança.’” GULLAR, Ferreira. “Calder e a Alquimia do Peso”. In: SARAIVA, Roberta. **Calder no Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 224.

desdobramento histórico em nossas artes, considerando esse diálogo entre a obra do crítico brasileiro e do escultor norte-americano e esse contato com o novo centro estético do mundo dentro do terceiro momento da modernidade artística brasileira: o das instituições museológicas e seus grandes certames.

## I – Calder no contexto da batalha do Figurativismo

Otília Arantes coloca a fase em que Pedrosa retornou ao Brasil, na qual o crítico havia se convencido das qualidades estéticas e sociais do Abstracionismo, como “batalha da abstração”<sup>260</sup>. Esse conceito mostra-se tanto quanto correto quando o caso é a observação isolada da figura de Pedrosa no contexto, e em algumas ocasiões também isoladas, como no caso da discussão sobre arte abstrata que teve com Quirino Campofiorito, em 1951. Todavia, tal há de se demonstra a seguir, Pedrosa não toma tanto uma postura de batalha nesse contexto, mas antes, de organizador da cultura, buscando ferramentas teóricas interpretativas, e acima de tudo, argumentos para um programa de compreensão democrática da abstração em arte por meio dos jornais em que escreve. Se há uma postura de batalha em Pedrosa, esta se dá contra o Realismo Socialista, este também em guerra fervorosa contra o abstracionismo e o dado cosmopolita.

De fato, o crítico toma para si, como ele mesmo confessa, a tarefa de “arauto das vanguardas” e se coloca em posição de luta pelo ideal de atualização de nossas artes, mas essa luta é muito mais fundamentada do que a verborragia beligerante na qual se colocam críticos e artistas do *zdanovismo* tupi, veiculada por publicações como as revistas *Fundamentos* e *Horizontes*. Todos viam a arte abstrata como uma ameaça à tradição modernista e não como uma possibilidade de agregação para a continuidade de mais uma etapa da arte nacional, fenômeno que o próprio contexto já ia demonstrando aos poucos ser um destino próximo. Por isso, embora seu pioneirismo individual, traduzido por uma postura quixotesca às avessas, Pedrosa foi auxiliado em grande parte pelo próprio contexto, período em que era em verdade a arte figurativa que se punha em batalha pela sobrevivência frente à informação plástica cosmopolita que já dava brechas mais sólidas de aparição desde os Salões de Maio, no fim da década de 1930. Tomemos daqui por diante, então – com a devida reverência – uma apropriação adversa do conceito de Otília Arantes para podermos melhor vislumbrar um

---

<sup>260</sup> Ver: ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa**: Itinerário Crítico. São Paulo: Scritta, 1991. E também o prefácio à obra ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 2000.

enredo em que se inseriu a luta de Pedrosa, mostrando que quem travava essa celeuma não era ele, mas grande parcela dos artistas e críticos adeptos do figurativismo. Há de se notar que essa batalha do figurativismo se deu com muito mais intensidade e adesão do que a abstracionista que, por seu turno, passa ser uma imposição contextual da arte mundial a partir dos fins da década de 1940, por mais que houvesse problemas estruturais cá e lá resultando em resistência à sua produção e apreciação.

A arte internacional de que falavam os artistas e críticos da abstração, desde o começo do século – da qual Pedrosa foi o primeiro a falar sistematicamente na opinião pública brasileira –, estava finalmente acontecendo por todo o mundo (como mostrou Argan acima) e não havia nada que os ardentes defensores da arte nacionalista pudessem fazer frente ao dado internacional, posto que era ele quem serviria às novas gerações enquanto diferencial de seu próprio suporte de afirmação. Mas, como é de direito, esses artistas e críticos partidários de uma arte nacionalista, alinhada às dores do povo e às causas do trabalhador (mesmo quando isso implicava se alinhar a Stalin e sua ditadura cultural), colocaram-se em ferrenha batalha para se proteger e defender suas concepções plásticas que as fortes instituições museológicas criadas nesse tempo não mais se interessavam em defender.

Quando Pedrosa retornou ao Brasil, Getúlio Vargas estava a meio ano de ser deposto. A deposição aconteceu em 29 de outubro de 1945 e não se deu somente pela oposição da UDN (União Democrática Nacional), mas também por maioria de seus coligados e partidários do PSD (Partido Social Democrático). Isolado, o chefe do Estado Novo, após oito anos de ditadura, deixou a capital Rio de Janeiro e voltou para seu Estado natal, o Rio Grande do Sul. José Linhares, então Presidente do Supremo Tribunal Federal assumiu o posto presidencial da República até as eleições de dezembro do mesmo ano, que elegeram Eurico Gaspar Dutra. Nesse período de abertura democrática são criadas instituições como o BNDE e a Petrobrás. O capital industrial privado sofre novo crescimento expressivo e é dele que veio o novo influxo institucional da cultura. Essa reabertura promoveu também a volta do PCB à legalidade, assim como são fundados e reativados jornais de esquerda. Dentre eles, Pedrosa fundou o *Vanguarda Socialista*. Passava-se igualmente a outro estágio no fluxo de informações internacionais no plano da cultura, na maioria vezes de choque entre a práxis artística nacional.

Como mencionado, o que caracterizava as artes plásticas nesse tempo era o nacionalismo sempre imbuído da missão social do retrato dos desvalidos e oprimidos.

Pintores como Cândido Portinari, ou Di Cavalcanti, Segall e Tarsila davam as bases do proceder artístico, sobretudo no quesito temático. A informação cosmopolita da “arte mundial” era por esses mestres e seus muitos seguidores e admiradores (e também por quem não os seguia e/ou admirava), em geral repudiada, sem muito diálogo ou vontade de compreensão. Havia uma tradição artística nacional saída do modernismo paulistano de primeira época que havia se instalado, ao longo da década de 1930 e até meados da seguinte em várias outras localidades do país, como no sul, com os gravuristas Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves. Esses artistas, espalhados por todo o Brasil, em seus diferentes procederes técnicos, reforçavam que “uma forma possível de comunicação com o mundo exterior através da arte é uma das preocupações principais do momento”<sup>261</sup>.

Contudo, muito embora a reabertura tenha provocado um influxo mais expressivo na correspondência com ideias estrangeiras, já haviam se apresentado no Brasil importantes nomes de correntes estéticas das vanguardas, as quais seriam repudiadas publicamente na década seguinte. Foi o caso da vinda de obras de Delaunay, Dufy, Brancusi, Juan Gris, Lipchitz, Picasso, dentre outros que puderam ser vistos pela primeira vez “ao vivo” em nosso país na 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), em 1933. É o mesmo ano da exposição de Kollwitz em outro agrupamento artístico, bem mais socialmente comprometido, o CAM, na referida ocasião em que Mário Pedrosa lançava-se como crítico de arte. Cabe lembrar também, que desses artistas presentes na mostra da SPAM a qual “pode-se dizer, sem exagero, ter sido a mais importante mostra de arte moderna até então realizada em toda América do Sul”<sup>262</sup>, Pablo Picasso foi quem mais marcou no sentido de influência em pintores e escultores. Portinari é um grande exemplo do desdobramento dessa inspiração que o mestre catalão causou nos artistas da segunda geração de modernistas. Contudo, Delaunay, Gris, Lipchitz, Brancusi já trabalhavam no abstrato, faziam fortes e severas restrições e distorções ao objeto.

Outro momento, já no auge do Estado Novo,<sup>263</sup> em que há considerável entrada de ideias plásticas mais radicais no Brasil são os Salões de Maio, promovidos por aquele outro agrupamento, o CAM do polêmico arquiteto e pintor Flávio de Carvalho, e idealizados por Quirino da Silva. O primeiro salão acontecia no fatídico ano em que se instalou a ditadura

<sup>261</sup> AMARAL, Aracy. **Arte Para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 231.

<sup>262</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 56.

<sup>263</sup> Edgard Carone divide a ditadura do Estado Novo em três partes: a Consolidação (1937-1941), a Desagregação (1942 – fevereiro de 1945) e o período Democrático (fevereiro a outubro de 1945). Ver: CARONE, Edgard. **A Terceira República**. In: FAUSTO, B. & CARDOSO, F. H. (orgs.) **Corpo e Alma do Brasil**. São Paulo: Difel, 1982.

varguista e nas palavras de Carvalho já estavam plantados os ideais que Pedrosa defenderia uma década depois em sua defesa da abstração. Segundo Flávio de Carvalho:

O 1º Salão de Maio não será uma mensagem solitária no panorama da vida cultural brasileira: pretende continuar, sempre como uma pura demonstração da firmeza de convicções que anima a corrente de artistas aqui reunida. Tenciona coligar, em cada ano, mais abundante e melhor selecionada, a produção dos pintores e escultores que são capazes de rasgar novos horizontes à expressão plástica, absorvendo e reproduzindo o sentido da história da arte de nosso tempo, nos seus progressos técnicos e no seu conteúdo sentimental, ideológico e poético<sup>264</sup>.

Estão aí ideais e posturas que só se formariam mais nitidamente nas concepções de Pedrosa sete anos depois, a partir de seu contato com Calder, em 1944. Como continua Paulo Mendes de Almeida: “O programa, portanto, era belo. A realização, justiça seja feita, não lhe ficou atrás”<sup>265</sup>. Todavia, nesse primeiro Salão, realizado no Esplanada Hotel em 25 de maio de 1937, expuseram somente artistas nacionais. De modernistas da Semana, Tarsila, Di Cavalcanti, Reboló e veteranos anteriores à Semana, como Brecheret, Segall e Malfatti, aos artistas que estavam estruturando esse segundo momento do modernismo, como o próprio Flávio de Carvalho, Portinari, Lívio Abramo e Cícero Dias. Também importantes nesse evento foram os debates e mesas-redondas em torno de temáticas de arte e cultura na modernidade.

No 2º Salão, no mesmo hotel em junho de 1938, abriu-se uma exposição muito mais extensa do que a primeira, contando com muitos artistas nacionais e também com internacionais, com obras dos abstracionistas e surrealistas ingleses ligados a Herbert Read, o grande Ben Nicholson, Geoffrey Graham e Roland Penrose. Do México vinham Lopoldo Mendez, com uma grande série de gravuras e o pintor Díaz de León. A representação nacional fazia-se novamente dos grandes figurões do modernismo e de pintores e escultores que não participaram diretamente da Semana, mas entraram imediatamente na voga ideológica lançada por ela, ao exemplo de Volpi e Portinari.

O CAM de Carvalho saído de uma dissidência da SPAM, ia aos poucos se sagrando como um agrupamento mais atuante do que essa, lembrando que na sede do Club no prédio da Rua Lessa, na Santa Ifigênia, já havia acontecido a exposição de Kollwitz, conferências de Pedrosa, do mexicano Siqueiros (conferência essa bastante concorrida), Caio

<sup>264</sup> CARVALHO, F. *Apud*. In: ALMEIDA, P. Op. Cit., pp. 87-88.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 88.

Prado Júnior, Jorge Amado, exposições de cartazes da URSS e eventos festivos de cultura popular brasileira.

Tais conferências se faziam sem formalismo, da maneira mais simples, em tom de conversa. E eram seguidas de debates, alguns memoráveis, como verificado por ocasião da palestra do Prof. A. C. Pacheco e Silva, sobre arte moderna e arte dos loucos (...) <sup>266</sup>.

“Em pouco tempo, o CAM tornou-se um ponto obrigatório de encontro para quantos, na cidade, achavam-se de qualquer forma ligados às manifestações artísticas e intelectuais <sup>267</sup>”. Assim, em 1939, dava-se o terceiro e último Salão de Maio. Desacordos e desavenças internas entre Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz e Quirino da Silva trouxeram ao fim o Salão, como trariam ao fim o Club. A representação nacional não se alterou muito, mantendo os grandes nomes, outros menores, mas ligados ao movimento artístico e intelectual pós-revolução de 1930. Mas, a representação internacional foi muito expressiva, em quantidade e também em qualidade. Dessa vez na Galeria Itá, expunham Josef Albers, já então experimentando sua fase de maturidade junto ao corpo docente da Bauhaus do qual fazia parte. O italiano Alberto Magnelli, também conhecido abstracionista. E, com uma discreta aparição, Alexander Calder.

O escultor norte-americano compareceu com três *gauches* e um pequeno móbile, no momento em que Calder desenvolvia uma melhor forma de acabá-los, de dá-los beleza plástica. O nome de Calder, nesse ínterim, já estava se dissociando do humor, para entrar definitivamente no meio das artes plásticas, basta lembrar que já se contavam dois anos de sua *Fonte de Mercúrio*, no pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris. É provável que Flávio de Carvalho tenha tido contato com a obra de Calder em suas idas a Paris, em 1934 e depois em 37. Foi numa dessas visitas que conheceu Herbert Read e André Breton, intermediadores diretos da vinda expressiva de artistas ingleses para o II Salão de Maio <sup>268</sup>. Assim, se punham novamente frente ao público (ainda que infinitas vezes mais restritos e específicos do que ao que comparecerá às Bienais) pintores e escultores abstratos e inovadores, em conformidade com as suas pesquisas mais audaciosas, como é o caso de Magnelli e Calder. Esse fato não passaria incólume diante da opinião pública.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>267</sup> Idem.

<sup>268</sup> “Flávio de Carvalho era homem viajado e bem afinado com as vanguardas européias: fora responsável pela vinda dos ingleses em 1938 e foi muito provavelmente por sua ingerência que as obras de Calder vieram dar em São Paulo. É possível que tenha ouvido falar do artista americano em sua turnê européia de 1934, quando conheceu André Breton e Herbert Read, ou ainda em novembro de 1937, quando foi a Paris para o II Congresso de Estética e Ciência da Arte. Não é impossível, aliás, que os dois tenham se encontrado nesse ano em que também se realizava em Paris a Exposição Internacional (...)” SARAVIA, Roberta. Op. Cit., p. 18.

A seguir, mostra-se um artigo anônimo, mas reproduzido na íntegra para que se possa experimentar a fermentação de algumas ideias originadas pelo evento:

#### Os Estrangeiros no Salão de Maio

O mérito do Salão de Maio é que ele prova o fecundo tumulto de ideais que se entrecrocavam a respeito da conceituação dos valores cujos trabalhos ali estão expostos. Não se trata de uma simples galeria de arte burguesa, bem arrumadinha, destinada a distrair o transeunte despreocupado ou o cidadão farto da vida e falto de ideias. No salão amplo do edifício Itá não existem exemplares da arte acadêmica. Isto é, não existem produtos do artesanato fácil que foi substituído vantajosamente com o advento da fotografia. O que o III Salão de Maio mostra aos nossos olhos, principalmente aos moços desta geração de ponte de ligação entre os que ficaram para lá de 1914 e os que surgiram da fermentação tremenda da hecatombe imperialista, é uma visão dramática da vida atual. Nós sentimos a força expressional da arte, e as modernas tendências vão-se plasmando em que pese o sorriso inútil e negativista dos retrógrados e dos que ainda estão na fase anacrônica dos passadismos lendários. Os artistas nacionais que emprestaram a sua colaboração ao movimento que o III Salão de Maio representa, esses já são mais ou menos conhecidos. São valores que são compreendidos. Resta lembrar, por alto embora, a contribuição estrangeira, que é valiosíssima. Ela reflete de maneira persuasiva, a inquietude da época e dos novos rumos da arte de nossos dias. Um dos artistas mais curiosos que se apresentam na mostra da Rua Barão de Itapetininga, é, sem dúvida, o genial Alexander Calder, um dos maiores arquitetos yankees e que se notabilizou, nos EUA, por ter sido criador da chamada “escultora móvel” – inovação que provocou verdadeira revolução no marasmo da crítica de arte acostumada a “gostar” apenas, e não a “compreender”. Calder, a princípio, não foi compreendido. Recebeu um tremendo bombardeio de quase todos os críticos. Foi chamado de maluco, de cabotino, de isto e mais aquilo. Afinal venceu. Hoje ninguém nos EUA teria coragem de chamá-lo de maluco. Trata-se de um dos valores mais fortes da atual geração de artistas inovadores que caminham à frente e por isso mesmo às vezes fogem à compreensão rotineira do homem da rua e dos estagnados. É autor do célebre Bailado de Águas, que está fazendo retumbante sucesso na Exposição Internacional de Nova York. EM 1937, Alexander Calder foi chamado a colaborar na Exposição-Feira de Paris. Alcançou extraordinário sucesso a sua curiosíssima Fonte de Mercúrio, criação arrojada e digna do espírito da nossa época.

O clichê com que lustramos essa pequena nota representa um dos trabalhos de Calder, expostos no III Salão de Maio. Muita gente postada diante dessa obra de arte, depois de algum tempo de reflexão, comentará ironicamente: “Bem, mas isso não é pintura...”.

Exatamente. Não é mesmo pintura. Trata-se de uma importantíssima pesquisa plástica para a fixação, na tela, espontaneamente, de estados de consciência, de momentos psicológicos, de tendências mentais e de recalques. Pode ser chamado de “psicologia gráfica”, do que quiser. Menos de pintura, do que não há dúvida é que a contribuição do arquiteto americano é das mais notáveis e concorre de maneira expressiva para o êxito que está coroando a mostra de arte moderna deste ano em São Paulo<sup>269</sup>.

O autor do artigo se equivoca ao atribuir a Calder a profissão de arquiteto, pois sabemos que o escultor era formado em Engenharia Mecânica, contudo, o texto publicado no *Diário da Manhã* em oito de julho de 1939, mostra que havia lampejos da aceitação, não somente da obra de Calder, mas de todo um novo plano construtivo da arte moderna já antes

<sup>269</sup> In: SARAIVA, R. Op. Cit., pp. 22-23.

mesmo de entrar na década de 1940. Havia já, mesmo que ínfimas, uma discussão em torno de formas mais ousadas de arte moderna e uma vontade de compreensão desse fenômeno. A abstração, certamente, já ganhava contexto de discussão, pois ganhava divulgação, seja por meio de apoio, como nosso escritor anônimo acima, seja por meio de oposição, como é o caso da maioria esmagadora dos artistas consolidados ou a caminho da consolidação.

O arquiteto e pensador da arte Jacob Ruchti dava outra prova deste ensejo quando escreveu o texto *Construtivismo*, publicado em 1941, na revista *Clima*. Ruchti fazia parte da “comissão de aceitação de obras” do III Salão de Maio, junto com Carvalho, Segall, Gomide e Brecheret e seu texto mostra não só uma defesa à abstração, como uma introdução teórica ao tema de fina síntese e eficácia. O texto é ao mesmo tempo didático e crítico. É educativo no momento em que Ruchti pondera que a arte abstrata “é antes de tudo uma nova concepção geral das coisas, originada da vida contemporânea.”<sup>270</sup> E que essa “(...) nova concepção revelou uma lei universal segundo a qual os elementos da arte visual, tais como, linhas, cores, formas, possuem sua própria força de expressão independente de qualquer associação com os aspectos da natureza (...)”<sup>271</sup>.

Após esse momento explicativo, o arquiteto parte para uma rápida demonstração de alguns possíveis efeitos dessas novas lógicas da arte na sensibilidade humana. Ruchti alcança nesse ponto um entendimento muito próximo ao de Pedrosa após suas transformações frente à obra calderiana, no tocante à reforma das sensibilidades possibilitadas pelos arranjos possíveis desses elementos das artes visuais, ao passo que, para o arquiteto “(...) tais elementos não são escolhidos como convenções mas ligam-se imediatamente e organicamente às emoções humanas”<sup>272</sup>. O mesmo texto já aponta e critica a carência estrutural e intelectual que ia fazer resistência à abstração nos próximos dez anos, pois como Ruchti coloca: “por parte do público, a preocupação com o assunto da obra (seja literário, poético, filosófico etc.) restringe, e às vezes impede completamente, a libertação da sensibilidade necessária para assimilar uma obra de arte não-figurativa”<sup>273</sup>.

Essas palavras, além da notável clarividência, foram lançadas numa revista editada pelo grupo homônimo, o grupo *Clima*. Esse conjunto fora composto por companheiros da Faculdade de Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, por jovens apelidados por Oswald de Andrade de “os chato-boys”. Eram chato-boys por terem como proposição inicial

<sup>270</sup> RUCHTI, Jacob. “Construtivismo”. (1941). *Clima* 4. In: SARAIVA, R. Op. Cit., p. 24.

<sup>271</sup> Idem.

<sup>272</sup> Idem.

<sup>273</sup> Idem.

de seu grupo a profissionalização da crítica cultural no Brasil. Para tanto, haviam de colocarem-se cada um em suas respectivas especialidades, para tentar retirar esse segmento tão essencial à cultura do diletantismo afrancesado, ou do escândalo dos *enfants terribles*. O grupo foi formado por Paulo Emílio Salles Gomes junto ao cinema, Lourival Gomes Machado nas artes plásticas, Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza, na literatura, Décio de Almeida Prado no teatro e Ruy Coelho que alternava seus domínios e ficou encarregado da edição da revista. Assim, dava-se início a outra etapa do entendimento cultural no Brasil, muito mais profissional e comprometida dessa vez, sendo não somente feita de críticos, mas também de intelectuais organizadores da cultura<sup>274</sup>.

Faz-se esse breve desvio do tema central para tentar demonstrar que já havia um fomento muito grande em torno da informação cosmopolita e universal trazida pela abstração, mesmo dentro da ditadura de Vargas, enquanto Pedrosa se estabelecia nos EUA, no *Boletim da União Panamericana*, às vésperas de retomar sua atividade com a crítica de arte escrevendo sobre os murais de Portinari.

Numa cidade com influxo de culturas e com o crescimento urbano em seu auge (em número e caos) a informação cosmopolita já se impunha com certa dose de vontade própria. Havia um sentimento cosmopolita generalizado, ainda que incipiente, sobretudo nas elites culturais. Era natural que se começasse uma discussão em torno das formas artísticas que nem sequer eram produzidas por artistas nacionais, uma vez que a incompreensão geral causava um ciclo que impedia formação de mercados e grupos produtivos de arte abstrata. Do mesmo modo, era também normal que essa discussão incorresse no fato de que não havia museus de arte aptos a representar os artistas modernos no Brasil que então tinham que se juntar em Sociedades, Clubes, Famílias, Grupos, e Sindicatos para conseguirem expor seus trabalhos ao público interessado (talvez esse mais carente ainda de instituições).

A década de 1940 começava, assim, mostrando realizações que revestiam o meio artístico e cultural de maior sentimento de “seriedade profissional”, tanto por parte de artistas e intelectuais, como por parte das pessoas comuns, que embora não freqüentassem galerias de arte, não podiam tapar os olhos frente os feitos de última geração da Arquitetura Nova ainda em botão. Esse sentimento-conhecimento da modernidade perpassava um número muito

---

<sup>274</sup> A título de exemplo, pode se citar Paulo E. S. Gomes e seu papel junto ao cineclube fundado por ele em 1940, ou mesmo Lourival G. Machado e sua atuação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948. Para mais informações sobre esse grupo ver: COELHO, Ruy. **Tempo de Clima**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Também: Heloísa. **Destinos Mistos: os críticos do grupo clima (1940-1968)**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1998.

maior e mais socialmente diverso de viventes do que aquele lançado pela alta classe paulistana pelos modernistas de 1922.

Apesar de haver, logicamente, outros muitos acontecimentos importantes, como o artigo de Mário de Andrade sobre a Família Artística Paulista, editado no *Estado de São Paulo*, em 1942, exposições como a retrospectiva de Segall no Rio, a exposição anti-Eixo, com muitos artistas brasileiros, ambas em 1943, no mesmo ano em que saiu o primeiro longa-metragem da Atlântida, *Moleque Tião*. Em 1944 a FEB é enviada à Guerra, dentre os soldados estava o gravador gaúcho Carlos Scliar (o que vai provocar um compressível acirramento de sua postura intolerante para com o Abstracionismo em favor de uma arte engajada). Todavia, se for se colocar metodicamente todos os acontecimentos artísticos e contextuais, mesmo que somente os mais relevantes, o texto irá se perder narrando sem necessidade fatos que já foram escritos, pensados e descritos por inúmeros autores.

Saltemos então para os anos de 1947, 48 e 49, que juntos com os de 1951 e 53, da primeira Bienal e da gigantesca II Bienal, sejam talvez os de maior importância para esse trabalho dentro de todo o recorte temporal que aqui se fez. Em 1947, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), então sob o auspicioso comando de Pietro M. Bardi, já realizava suas exposições didáticas, seus cursos e trazia outro patamar à democratização do entendimento da arte.

O MASP era um espaço de diálogo entre o passado e o presente nas artes, de convívio entre a pintura, a escultura, a gravura e outras técnicas artísticas. E, ao mesmo tempo, era um espaço difusor de conhecimento a todas as idades: crianças, jovens, adultos, e de concentração de intelectuais brasileiros e estrangeiros. A proposta da Exposição Didática é o espelho deste contexto, do momento de difusão do conhecimento de artes, na busca de formação de um centro vivo de cultura<sup>275</sup>.

Essas exposições, segundo o próprio Bardi, eram para que os visitantes do Museu pudessem apreciar as obras – conseguidas com os conhecimentos do crítico italiano e os capitais de Chateaubriand – como peças isoladas, mas dentro dos contextos em que elas foram realizadas, enquadrando o acervo do museu num roteiro educativo de história e história da arte<sup>276</sup>. Isso, por si só, já acarretava uma ocasião muito propícia para a ampliação do debate sobre arte (uma vez que só se debate o que se conhece). É justo dizer, então, que desde sua

<sup>275</sup> POLITANO, Stela. **Exposição Didática e Vitrine das Formas**: A didática do Museu de Arte de São Paulo. Campinas: UNICAMP Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. Dissertação (Mestrado em História da Arte). pp. 37-38.

<sup>276</sup> Idem.

abertura, em 1947, o MASP realizava um importante papel institucional para com o ambiente intelectual e artístico de São Paulo.

Num outro ponto da cidade, pouco mais de um ano depois, se dava a inauguração de outra instituição para as artes, dessa vez, arregimentada em torno de muitos artistas, arquitetos, intelectuais e do capitão da indústria Francisco Sobrinho Matarazzo, que faria às vezes de mecenas, tal como fazia o imperador da mídia brasileiro que era Assis Chateaubriand. Nesse caso, o acervo e gosto pessoal de Matarazzo permitiu-lhe diferenciar a nomenclatura de seu museu acrescentando-lhe a partícula “moderna”, o que viria a fundar uma iniciativa voltada para a exposição e discussão da arte de vanguarda.

Mas, enquanto eram efetuadas as discussões entre os muitos arquitetos, artistas e intelectuais em torno da fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (também no Rio de Janeiro se discutia o mesmo assunto) ocorreram dois eventos que têm para nós particular importância: as exposições de Calder no Ministério da Educação no Rio e no MASP em São Paulo. Como mencionado há pouco, o arquiteto Henrique Mindlin, que se tornou outro grande amigo brasileiro de Alexander Calder, articulava uma exposição retrospectiva do escultor desde fins de 1945 e, três anos depois, conseguira notável respaldo e adesão institucional para sua intenta. Desde a modesta aparição no último Salão de Maio, Calder, de uma maneira ou de outra, sempre se manteve presente – horas mais, horas menos – no meio artístico paulistano e também carioca. Fora citado em revistas como *Clima* e *O Cruzeiro* (em artigo de Fernando Sabino)<sup>277</sup>. Os textos de Mário Pedrosa, de 1944, que tiveram notável repercussão e, como se mostrou, traziam um entendimento ainda inédito dentro e fora do Brasil acerca da obra do escultor. Assim, o nome de Calder estava ganhando notoriedade, mesmo que no campo específico da arte.

Em início de 1948, Mindlin conseguiu que as duas instituições se interessassem pela iniciativa. O Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, recém abrigado no mais audacioso projeto da Arquitetura Nova até então, o edifício sitiado na Rua da Imprensa, projetado por Lúcio Costa, Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy. A outra, em São Paulo, o MASP de Bardi. Após certa confusão com o transporte das obras de Calder que fugiam não só dos padrões da arte em si, mas também dos padrões de logística e procedimento de instalação

---

<sup>277</sup> Ver: SARAIVA, R. Op. Cit., pp. 59-62.

de obras de arte, em 16 de setembro de 1948, abria-se ao público a exposição no Rio de Janeiro<sup>278</sup>, em 6 de outubro, a de São Paulo.

O comportamento do público perante aquelas iniciativas plásticas *sui generis* foi como se esperava ser: de choque. Na abertura da exposição, Calder pôde interagir com figurões da cultura e política brasileira. Carlos Drummond de Andrade, Portinari<sup>279</sup>, Oswaldo Goeldi, Cassiano Ricardo, Tônia Carreiro, Gustavo Capanema, além do embaixador dos EUA. Dava-se o início da entrada definitiva do escultor de cata-ventos no plano brasileiro das ideias e também o lançava como representante pioneiro da arte abstrata a se expor nessa magnitude no contexto do debate da abstração (e da batalha do figurativismo). E se a obra de Calder se alicerçou mais em pintores e pinturas do que escultores e esculturas, seu reconhecimento, no Brasil, dava-se fora de todas essas categorias. Nem pintores, nem escultores (leia-se aqui, os nomes mais consagrados) mostraram uma adesão muito expressiva à obra de Calder. Tal adesão vinha dos arquitetos.

Pode-se afirmar, após modesta dose de reflexão, que se tratava de um fenômeno previsível. Ora, a obra de Calder mostrava-se muito mais para a interação tanto ideológica, quanto puramente formal com essa arquitetura inovadora que se fazia no Brasil, do que com qualquer iniciativa que havia na pintura e na escultura. Então, além de Henrique Mindlin, os entusiastas brasileiros da arte de Calder eram Jacob Ruchti, Miguel Forte, Oscar Niemeyer, e Rino Levy (esses últimos adquiriram móveis por intermédio de Mindlin antes mesmo das exposições de 1948)<sup>280</sup>. Com a exceção de Pedrosa, eram os arquitetos brasileiros os grandes entusiastas dessa obra, fascinados com a interação das formas calderianas com o purismo arquitetônico dos vãos livres, balanços, espaços etéreos, que eram inerentes às suas concepções. Existem muitas correspondências formais entre os prédios flutuantes da arquitetura moderna brasileira, suspensos pelos pilotis e entre as esculturas flutuantes de Calder, suspensas por cabos metálicos. Há de se recordar que se fazia, então, a transição entre o período da hegemonia arquitetônica no encabeçamento da arte moderna nacional, para o período das instituições museológicas. A opinião desses arquitetos perante novas possibilidades plásticas e estéticas era, no mínimo, revestida de uma compreensão de

<sup>278</sup> Nesse tempo, como citado, o Museu de Arte Moderna do Rio também começava a ganhar corpo e sair do projeto e desde então se firmou uma ligação muito interessante entre ele e os artistas cariocas com Calder, da qual vamos tratar mais adiante com muita atenção.

<sup>279</sup> Aqui cabe um apêndice em torno da “apreciação” do pintor brasileiro à obra de Calder. Num depoimento, Moreira Alves lembra que: “Outra birra [de Portinari] era o Calder. Então, quando o Calder começou a pintar, o Portinari deblaterava: ‘Débil mental’. Esculhambava o Calder. Fala assim dos móveis: ‘É escultor e fica fazendo brinquedinho, e ganha dinheiro porque tem uns idiotas que comprem isso para pendurar na parede’. (...) Achava uma porcaria, uma empulhação.” Apud. ALVES, M. M. In: Idem, *Ibidem*, p. 73.

<sup>280</sup> Idem.

modernidade muito maior, de horizontes cosmopolitas mais expandidos do que, propriamente, as opiniões de escultores e pintores e mesmo de críticos consagrados, preocupados ainda com a questão social na arte.

As exposições mostraram ao público uma arte-invenção, possibilidades muito além da plástica tradicional e como é de imaginar, isso causou espanto em muitos observadores, tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo. O caderno de visitantes exibia comentários como: “Ótimo, para enfeitar o manicômio” ou ainda “O artista, se não saiu, deve entrar... no hospício!”, “Biruta”, com um pouco mais de profundidade, alguns ponderavam que “Esta exposição é a prova máxima da decadência do espírito artístico dos homens”<sup>281</sup>.

Todavia, as mostras também provocaram grandes transformações na opinião, sobretudo da crítica, tanto para com a abstração, quanto para essas novas lógicas plásticas da arte (possibilidades materiais). Houve, numa interessante contemplação instantânea das querências de Pedrosa, uma considerável parcela de “reeducação da sensibilidade” por parte da crítica. Podemos citar exemplos para dar a dimensão desse fenômeno. O primeiro caso é com um poeta mineiro que, como tantos outros poetas e romancistas, por vezes emprestava seus conhecimentos e julgamentos estéticos à causa da crítica de artes plásticas. Carlos Drummond de Andrade havia confessado alguns anos antes que arte abstrata era “mentalmente egoísta”<sup>282</sup> e com ele concordavam outros grandes escritores críticos de arte, tais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade. Drummond, entretanto, frente às obras de Calder no prédio do Ministério, reconhece certo valor da arte abstrata para com a sensibilidade humana, por meio da percepção do elemento lúdico da obra calderiana. Segundo escreveu o poeta:

Partindo da abstração e suas especulações estéticas, ele [Calder] procura chegar a uma modalidade de expressão artística, emancipada do plano liso da pintura e do jogo de volumes da escultura, embora tirando a cada uma dessas artes elementos que lhes são substanciais. (...) o móbile seduz precisamente pelo seu lado involuntário: o lado infantil. As formas leves e mais que leves, aladas, que Calder organiza e solta no ar, constituídas de substâncias vulgares, de salvados do nosso mundo cotidiano, tampinhas, arames, cacos, essas formas que se aproximam do brinquedo, alvoroçam o nosso sentido lúdico e fazem crer por instantes que vivemos numa terra mais afável, onde os adultos podem deixar de ser adultos para darem pasto aos remanescentes da sua infância<sup>283</sup>.

<sup>281</sup> In: Ibidem, p. 70. O livro de visitas usado nas exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo registra muitos comentários semelhantes a esses, assim como elogios à obra. É um interessante documento sobre a recepção da obra de Calder nessas grades mostras, contudo, ele se encontra no arquivo da *Calder Foundation*, em Nova York, e o que pôde ser acessado consta no livro de Roberta Saraiva e de comentários feitos em textos como o de Sérgio Milliet, que se abordará logo a seguir.

<sup>282</sup> Ver: AMARAL, A. Op. Cit., p. 68.

<sup>283</sup> ANDRADE, C. D. de. Ver e contar exposições. **Política e Letras**, Rio de Janeiro, 30/09/1948.

Drummond não só reconhecia aqui as novas possibilidades da arte abstrata, como mostrava uma análise bastante madura e concisa da obra calderiana. Era mais um crítico da cultura que se abrigava às sombras das folhas metálicas de Calder para restabelecer uma visão mais ampla para com a abstração. O poeta passou também por uma “reforma na sensibilidade” de sua “pessoa estética” frente às despretensiosas formas de Calder.

Outro crítico que se mostrou aberto à compreensão da obra de Calder, foi Sérgio Milliet (esse muito mais ligado às artes plásticas e à crítica do que o Drummond). Milliet igualmente não alcançou a abstração na totalidade de sua obra crítica. Dessa primeira geração de críticos (e, em grande parte da próxima), esse fato foi no Brasil uma exclusividade de Mário Pedrosa. No entanto, isso não impediu que ele sofresse, percebesse e refletisse sobre essa experiência diferenciada que se tem frente à obra de Calder. Durante a exposição no MASP, Milliet escreveu para o *Estado de São Paulo*, texto intitulado *Calder no Museu de Arte*, e nele apontou que Calder “operou sem dúvida a maior das revelações plásticas de que se tem memória”<sup>284</sup>. Essa ênfase na realização calderiana, que vem sobretudo do fato de o escultor ter conseguido alcançar o movimento livre na arte, colocou Milliet frente uma experiência estética totalmente nova, diante de uma nova *Gestalt*. Dela, o grande crítico conseguiu realizar o único trabalho que tal obra pede ao observador, seja leigo ou experiente: que é se desvestir de preconceitos e de ideias pré-concebidas em torno da arte, para que encare aqueles novos entes estéticos como tais. Assim, Milliet alcançou grande sensibilidade e humildade maior ainda quando escreveu:

Explicar um móbile é tão difícil quanto explicar uma flor, a erva do prado, ou a constelação do Cruzeiro do Sul. Nada disso se explica: tudo isso é, e é porque é, como é sem que se possa dizer nem por quê, nem para quê. E tudo isso é sem intenção de reproduzir o que quer que seja, copiar ou imitar alguma coisa anterior ou presente. Tudo isso aconteceu. Pois um móbile também acontece<sup>285</sup>.

Sem saber – crê-se – Milliet ponderou sobre os móveis da mesma maneira que ponderou seu próprio criador<sup>286</sup>, e de maneira ainda mais profunda. Ele mostrou ter atendido aquele apelo único e básico que faz a obra de Calder que é justamente encará-la como uma nova realização, sem deixar de captar suas raízes na arte abstrata. Ao fim do texto, há uma passagem de rara clarividência nesse contexto do começo da discussão sobre a abstração no Brasil. Milliet terminou seu texto dessa maneira:

<sup>284</sup> MILLIET, S. Calder no Museu de Arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06/10/1948.

<sup>285</sup> Idem.

<sup>286</sup> Ver Capítulo 2 desta dissertação, p. 36.

Pois só se compreende realmente a arte, na sua essência, nos seus princípios eternos, na sua razão de ser, quando se esquece de fazer diferença, quando se assume na apreciação de ambos os objetos a mesma atitude de inocência receptiva. Então, somente então, a gente sente uma figura de Boticelli como obra de arte, nas suas linhas, nos seus volumes, nas suas cores, nos seus ritmos. E não na sua anedota. E só então se pode sentir um Calder, um Braque. E compreendê-los. E respeitá-los. E verificar que entre um quadro de Tintoretto e um do abstracionista Kandinsky há menos diferença do que entre a paisagem de um medíocre acadêmico e uma tela de Corot<sup>287</sup>.

Há massiva dose de compreensão do fenômeno da abstração nas palavras de Milliet. Mesmo que incipiente e instintivo, o que há na verdade é o desejo de compreensão que vem de uma nova experiência, a qual abriu caminhos para que pudesse se despertar um novo prisma. Aqui sublinha-se o uso do verbo “sentir”. Sentir, no texto do crítico, vem antes de “compreender” e “respeitar”, atestando ser a reeducação das sensibilidades uma experiência formativa inaugural. Milliet, logicamente, já havia tido muitos contatos com a arte abstrata, todavia, conseguiu olhar e sentir a obra de Calder talvez com a mesma felicidade que teve Pedrosa. A mais visível diferença que separa os dois grandes críticos (talvez possa se dizer os dois maiores críticos brasileiros) é que Pedrosa, além do pensamento estético, carregava como um apêndice de sua existência a postura de intelectual organizador da cultura, natural de quem migra do campo da política para o da cultura. Assim, a militância há de estar nas vísceras, em tudo que se faz, tudo que se pense, ou não será. Isso fez com que Pedrosa tornasse a inserção da abstração no Brasil um elemento político-cultural, mais do que estético-cultural, primordial para a atualização mental do Brasil, daí seu fervor em defesa dessa corrente artística.

Calder, em sua habitual despreensão, trazia nas mostras de sua obra não somente discussão e polêmica, mas aquelas tão caras reformas e transformações já explanadas nesse trabalho. Sua arte construtiva mudou definitivamente os rumos do pensamento estético de críticos e artistas num momento crucial em que se formavam os principais museus de arte do país. Outra amostra da importância desses eventos para o entendimento da arte abstrata no Brasil, é que no texto em que Pietro M. Bardi anunciava no *Diário de São Paulo* a exposição de Calder no Museu, prometia também a sequência de uma de suas Exposições Didáticas dedicadas exclusivamente ao abstracionismo<sup>288</sup>.

Como forma introdutória desses acontecimentos, além do entusiasmo dos arquitetos, a arte de Calder contou com a crucial apresentação de sua obra realizada por Mário Pedrosa, já

<sup>287</sup> MILLIET, S. Op. Cit.

<sup>288</sup> “(...) o Museu de Arte convidou o mais expressivo dos representantes dessa tendência abstracionista. Alexander Calder, cuja exposição servirá para oferecer ao público um tema novo de discussão, tanto mais que tomaremos a iniciativa de realizar, depois dessa mostra, a exposição didática e panorâmica do Abstracionismo, (...)” BARDI, P. M. Calder e os móveis em próxima exposição. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 26/09/1948.

quatro anos antes, com os dois textos (*Calder escultor de cata-ventos* e *Tensão e coesão na obra de Calder*) editados no *Correio da Manhã*. No contexto dessas exposições de 1948, o outro artigo escrito junto aos dois primeiros, *A máquina, Calder, Léger e outros* saiu estampado no Rio de Janeiro, em *Política e Letras* e em São Paulo no *Diário de São Paulo*<sup>289</sup>. Houve também, tanto no ministério, quanto nas dependências do museu na Rua Sete de Abril, as conferências de Pedrosa sobre a obra de seu amigo escultor. Foram conferências de mesmo conteúdo e título (*Calder e a Música de Ritmos Visuais*) baseadas no texto *Tensão e coesão na obra de Calder*, no qual Pedrosa deu mais atenções aos elementos estéticos da arte móvel. Afora essas referências, o público pôde contar com o catálogo da exposição que continha um pequeno intróito e histórico do artista adaptado de um texto de Mindlin escrito em 1945 e também com texto que Sartre escrevera dois anos antes para o catálogo de uma exposição de Calder em Paris<sup>290</sup>.

Havia esse clima de efervescência e novidade no meio das artes, notadamente predominante por conta do fomento institucional que fez surgirem os três principais museus de arte do Brasil em três anos. Por conta das apresentações feitas neles, as exposições de Calder entram obrigatoriamente no contexto, modificando muito o quadro cultural, apresentando uma faceta desconhecida da arte construtiva abstrata justamente nesse bojo de acontecimentos que traziam, para o bem ou para o mal, essa informação cosmopolita de diversas maneiras e por meio de escolas diferentes de várias partes do mundo. Há de se dedicar um espaço especialmente para esse “(re)condicionamento” de tendências que a arte de Calder trouxe aos artistas brasileiros, mas por hora, conserva-se a questão do debate gerado pelas exposições de arte abstrata no Brasil.

Cabe também registrar que em São Paulo Calder esteve junto de personagens que fariam parte do grupo “Ruptura” de Waldemar Cordeiro, de Charoux e Sacilotto, grupo ao qual, já nesse ano, se referia como “abstracionistas paulistas” e, incentivando-os a conhecer e a se aprofundarem ainda no abstracionismo, lhes deixou uma carta:

Abstracionistas Paulistas!

Terei prazer em ser seu padrinho, ou pelo menos, um deles. Vão em frente! A abstração é um domínio muito extenso. É tudo que não seja representação. É algo

<sup>289</sup> Nota-se que foram os mesmos jornais que publicaram os textos de Drummond e de Bardi sobre a vinda e exposição de Calder no Brasil.

<sup>290</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Os Móveis de Calder*. Catálogo da exposição *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*, Galeria Louis-Carré, 16/11/1946.

assim como a navegação de um barco que abandona a costa perdendo vista da terra. O capitão tem que saber muito mais, não importa quanto ele conhecesse a costa.

Mas vão em frente e façam-no bem.

A. Calder<sup>291</sup>.

O mais interessante que se possa observar a partir dessa carta é que ela traz um entendimento diferenciado do adiantamento que São Paulo tinha em relação ao Rio de Janeiro nessa época na produção e estudo do abstracionismo. É curioso perceber que num breve futuro os artistas cariocas tomariam as concepções calderianas muito mais como “madrinhas” do que os paulistas (e seria esse um dos principais diferenciais qualitativos de suas inusitadas formas). Mas nesse contexto de inícios de discussão a carta acima mostra nitidamente que em São Paulo os artistas abstracionistas já estavam se organizando e suas pesquisas tomando corpo.

Dessa forma, ainda nesse ano de 1948 podem-se citar, sem delongas, mais dois acontecimentos de grande importância para a tal discussão cada vez maior, em adesão e em fervor por parte dos defensores da arte representativa, ou figurativa, naturalista, etc. Uma delas é a exposição do pintor pernambucano Cícero Dias que acabava de retornar de uma viagem de três anos a Paris, de onde trazia de seus contatos com os abstracionistas europeus que lá permaneceram ou voltaram depois da Segunda Guerra, uma experimentação bastante original, sobretudo no tocante cromático. Sobre esse período de sua carreira, Pedrosa escreveu, em 1952 que, “O ano de 1948 foi boa fase para o pintor. (...) Ele nos deu então uma das obras mais representativas pela concepção e pelo rigor estrutural da pintura moderna brasileira”<sup>292</sup>. O pintor então fazia as vezes de “Delaunay tupiniquim” numa transição entre o figurativo e o abstrato, como elementos de ambas possibilidades plásticas, distorcendo o objeto numa combinação cromático-abstrata de figuração e abstração.

Outro acontecimento de extrema relevância foi a vinda do crítico argentino Romero Brest ao Brasil para uma série de palestras, quase todas sobre arte abstrata e construtivismo. A Argentina estava muito mais adiantada que nós em termos da compreensão da arte abstrata. Desde 1944 a revista *Arturo*, em sua única edição, lançava balizas do grupo *Asociación Arte Concreto-Invenición*, formalmente instituído em 1945 e que no ano seguinte lançava sua primeira exposição. Formado por iniciativa do grande Tomas Maldonado, o grupo contava com a expressiva adesão de mais quinze jovens artistas, dentre eles, Ennio Iommi, Lidy Prati,

<sup>291</sup> In: SARAIVA, R. Op. Cit., p. 158.

<sup>292</sup> PEDROSA, Mário. “Cícero Dias ou a Transição Abstracionista”. In: ARANTES, Otilia (org.) **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 235.

Alfredo Hlito, Oscar Nuñez e Alfredo Lozza. Esta nova geração iniciou suas pesquisas em torno do mais ferrenho abstracionismo geométrico, “Influenciados por De Stijl e a Bauhaus (e mais especificamente pelas teorias de Van Deosburg e Max Bill) (...) Materialistas dialéticos todos eles, se opõem também à precariedade do realismo socialista, seguindo o espiritualismo dos pioneiros da abstração europeia (Kandinsky, Mondrian, Malevich)”<sup>293</sup>.

O que mais destaca essa diferença entre a absorção da informação estética cosmopolita de nossos vizinhos, além dos seis anos que separam os manifestos e as exposições dos grupos *Arte Concreto-Invenición* e do grupo Ruptura era, sobretudo, a adesão de artistas. Enquanto o manifesto portenho contava com dezesseis assinaturas, o brasileiro contava com sete. Sendo que nosso modernismo de 22 tinha um caráter muito mais explosivo, revolucionário e, pode-se dizer também, cosmopolita do que havia na mesma época na Argentina<sup>294</sup>. Não houve, em Buenos Aires, contudo, a estagnação em torno do modernismo nacionalista de cunho social que se deu tão fortemente no Brasil e que gerou, inclusive, setores aliados àquele Realismo Socialista, ao *zdanovismo*. A vinda de Romero Brest, autêntico e competente representante teórico dessa geração revolucionária argentina também foi, assim, um fator de peso para a questão cultural e a discussão sobre arte abstrata nesse fatídico ano de 1948.

Mas, por mais fatídico que fosse esse ano para a questão tópica aqui, foi no ano seguinte que houve a grande exasperação no debate, foi o ano em que pintores, críticos e intelectuais diversos passaram a se digladiar publicamente na imprensa, situação que chegaria às vias de fato, com socos, cadeiradas, injúrias, pontapés, no contexto da abertura da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. E foi justamente essa instituição museológica que nasceu sob o signo dessa polêmica, tomando-a para si já em sua inauguração.

Há de se reforçar que o MAM iniciava suas atividades em torno de um ambiente de controvérsia que nunca se afastou da instituição, indo desta sua primeira exposição até seu fechamento com a doação do acervo à Universidade de São Paulo (USP) que, então, formou seu Museu de Arte Contemporânea. A primeira exposição abriu o museu com o debate em torno da arte abstrata. A postura que já se punha Pedrosa deliberadamente desde que retornara dos EUA, e que agora ganhava aliados institucionais. O MAM inaugurava-se trazendo mais

<sup>293</sup> Tradução livre de: “Influidos por De Stijl y la Bauhaus (y más específicamente por las teorías de Van Deosburg y Max Bill) (...) Materialistas dialéticos todos ellos, se oponen también a la precariedad del realismo socialista, así como al espiritualismo de los pioneros de la abstracción europea (Kandinsky, Mondrian, Malevich).” FORN, Juan. “El Dilema del Marco Irregular”. In: Vários Autores. **Pintura Argentina**. Abstracción 1. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2002, p. 9.

<sup>294</sup> Ver: ALCALÁ, May Lorenzo. & SCHWARTZ, Jorge. (orgs.) **Vanguardas Argentinas**: anos 20. Trad. Maria A. K. de Almeida. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1992.

uma vez de fora do país um protagonista para o acontecimento. Esse era o belga Léon Dégand, crítico de arte dotado de profunda compreensão e predileção pelo Abstracionismo e que foi encarregado pela direção do Museu de Matarazzo quando de sua inauguração, cargo que transferiu, em meados do ano seguinte (1950), ao crítico e professor Lourival Gomes Machado.

A exposição organizada por Dégand trazia já em seu título a polêmica: *Do Figurativismo ao Abstracionismo* e chegava ao público em nove de março de 1949, praticamente um ano depois das reuniões e atas da abertura do museu terem início. A exposição inaugurava o museu no signo da batalha, posto que o título era em si a maior polêmica artística da época. A instituição, cogitada por Matarazzo desde 1944<sup>295</sup>, trazia uma valiosa coleção de pintores da vanguarda europeia. Eram quadros, em sua maioria, partes da coleção particular do grande industrial: obras de Kandinsky, Miró, Magnelli, Chagall, Léger (esse já velho conhecido dos brasileiros), Picasso, Dufy, De Pisis, Morandi, Manassier (já mostrando resultados maduros de suas pesquisas com a abstração), apresentados ao lado de pintores nacionais da velha guarda modernista e expressionista, como Anita Malfatti, Lasar Segall e Di Cavalcanti, o que pôde ter servido para acirrar ainda mais os ânimos da querela.

Como demonstramos antes, tanto o abstracionismo quanto alguns desses nomes estrangeiros supracitados já tiveram importantes aparições no cenário cultural da metrópole paulista, mas com o MAM isso tomava outro estatuto, a corrente concreta nunca havia sido representada por uma instituição museológica, posto que de nome se dizia “moderna”, ao que poderia significar que o museu tinha para si arte moderna e abstrata enquanto sinônimos. Mesmo estando a figurativa representada também dentre os estrangeiros, como em Morandi, de Pisis e ainda Chagall, os ânimos dos artistas e críticos nacionais não se refrearam, passaram a levantar claramente o estandarte e o brasão de sua arte em franca batalha contra a abstração.

A exposição de Dégand, como sublinha Aracy Amaral, “abre um novo tempo na vida intelectual e artística de São Paulo e do País”<sup>296</sup>. E esse tempo é notadamente marcado pela exposição, discussão e produção de arte abstrata. Pode-se delimitar o decênio que vai de 1949 até 1959 como o decênio da abstração no País, tempo em que se iniciaram, se cristalizaram e amadureceram as produções de arte abstrata, primeiramente com o concretismo em São

<sup>295</sup> “Quirino da Silva, em nota publicada a 20 de abril de 1946, nos dá notícia de que Francisco Matarazzo Sobrinho cogitara dois anos antes de criar um museu de arte moderna em São Paulo, com a doação de sua galeria particular, considerada das mais completas em pintores vanguardistas (...)” ALMEIDA, P. Op. Cit., p. 214.

<sup>296</sup> AMARAL, A. Op. Cit., p. 238.

Paulo, num segundo momento, com o Grupo Neoconcreto, no Rio de Janeiro. Quando a década de 1960 se iniciou, já se vivia certo apogeu da qualidade artística abstrata nacional, alcançada por meio das pesquisas feitas a partir dessa década extremamente marcante para as artes brasileiras. O Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugura essa década, nem tanto pela exposição em si, mas pelo seu papel fundamental na inserção de arte abstrata no Brasil por meio de suas Bienais.

Como se não bastasse a polêmica materializada nas pinturas expostas, ao fim da exposição houve um debate organizado pelo próprio Dégand e por seu sucessor, Lourival G. Machado. Estavam presentes literatos ligados à crítica de artes, como José Geraldo Vieira, Luiz Martins, Geraldo Ferraz, os jornalistas Ibiapaba Martins e Quirino da Silva, além de artistas, como Roland Corbusier e Oswald de Andrade Filho, ambos os mais acalorados durante o debate<sup>297</sup>. “Mas o correto é dizer que nenhum manifestou entusiasmo, ou se propôs a estimular a nova tendência abstracionista no meio local, como faria no Rio de Janeiro, com decisão, Mário Pedrosa (...)”<sup>298</sup>. Nesse instante, quem se levantou declaradamente contra a arte abstrata não foram os críticos, esses, como vimos acima em Milliet e Drummond, mostravam vontade de entendê-la. Eram os artistas que iam à mídia escrita defender o realismo, pois estavam defendendo também os seus e a primazia das tradições estético-intelectuais implantadas por eles ao longo de duas décadas e meia de conquistas reconhecidas, inclusive, por essas mesmas nações que agora exportavam o novo modo plástico, como se pôde observar com a experiência de Portinari no EUA.

Esse mesmo pintor, com a notável autoridade que tinha, escreveu para a revista *Joaquim*, texto com o sugestivo título *A todos os Joaquins do Brasil*, no qual conclamava “Uma arte mais legível. Uma arte que o povo possa compreender. Isso não quer dizer uma volta e nem uma arte acadêmica, Mas uma arte para o povo e não para meia dúzia de viciados e nem para os *snobs*”<sup>299</sup>. Requeria a representação expressiva da realidade como a única maneira possível de fazer com que as pessoas, letradas ou não, pudessem sentir algo “nominável”, ou seja, alegria, tristeza, compaixão, esperança etc., ao que Spinoza chama de “afetos”<sup>300</sup>. Os argumentos do pintor levam-no a reclamar o monopólio do sentir humano para a arte figurativa. “(...) a sensibilidade coletiva se desenvolve ao contato com o povo. Daí

<sup>297</sup> Idem, *Ibidem*, p. 245.

<sup>298</sup> Idem.

<sup>299</sup> PORTINARI, C. *Apud* In: Idem, *Ibidem*, p. 241.

<sup>300</sup> Aos sentimentos/comportamentos como amor, ódio, esperança, alegria, tristeza, desespero, satisfação, audácia etc. Spinoza, em sua *Ética*, denomina de afetos. Ver. SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Mais especificamente a terceira parte: “A origem e a natureza dos afetos”, pp. 95-153.

haver muito mais tragédia no ‘Fuzilamento de 3 de maio de 1808’ de Goya, do que em toda a obra de Kandinsky”<sup>301</sup>. Dessa forma, a sensibilidade artística dos abstracionistas, mesmo no caso dos grandes mestres e precursores, uma vez que toda a obra de Kandinsky foi tomada como exemplo, não poderia ser ela também coletiva, talvez nem mesmo chegasse a ser uma sensibilidade.

Outro artista que logo se colocou em severa defesa do realismo foi Di Cavalcanti, também, como Portinari, gozando de grandes autoridades. O pintor carioca já desde o ano anterior, 1948, frente o visível crescimento da discussão e aparições de peso em torno da corrente abstrata (Calder e Brest, por exemplo), já escrevia na revista *Fundamentos*, texto intitulado *Abstracionismo e Realismo*, no qual qualificava a primeira tendência de “anarquismo modernista”. Para Di Cavalcanti,

A verdadeira obra de arte é uma síntese. O complexo da totalidade das coisas vive nela idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade, a única realidade que o homem (o artista) conhece totalmente porque foi seu criador. Daí por que uma obra de arte que vive só idealmente, não existe, é, aí sim, uma abstração<sup>302</sup>.

Podemos ver por esses dois exemplos que parecem nos bastar que aqueles beligerantes eram, justamente, os defensores do figurativismo. Haviam percebido que o abstracionismo era um dado contextual mundial, não se podia ignorá-lo, mas ainda o tratavam como um dragão a ser derrotado antes que pudesse (ou viesse) ser compreendido. Os países da América Latina toda, deste período em diante, passaram a ter artistas aderindo à produção de arte abstrata, até mesmo os mais dotados de tradições pictóricas de caráter social, como o México de Rivera e Siqueros. Tais informações não cessariam de vir, pois o alargamento das possibilidades apresentadas por elas era do sumo interesse das novas gerações.

Um exemplo cabal disso é a reviravolta que causou a exposição de Max Bill na produção de arte em São Paulo. O mestre construtivista suíço veio expor no Brasil em 1950, no ano seguinte ao da abertura do MAM de São Paulo. Bill, um austero construtivista, mudaria com sua arte a maneira da nova geração paulistana entender o fenômeno estético. Essa geração passaria daí em diante a estruturar o Concretismo, a primeira escola abstrata brasileira que em seu surgimento teve Waldemar Cordeiro como protagonista. Segundo Pedrosa, as exposições de Calder e Bill seriam dos mais importantes acontecimentos artísticos

<sup>301</sup> MARTINS, Ibiapaba. “O Abstracionismo já foi superado – declara Cândido Portinari.” *Artes Plásticas*, São Paulo, (3): 1-6, jan. fev. 1949. In: Idem.

<sup>302</sup> Apud. DI CAVALCANTI, E. In: AMARAL, A. Op. Cit.

“entre a Semana e as Bienais”<sup>303</sup>. Tal fato faz interessante recuperar aqui a observação que Aracy Amaral tece aproximando o dogmatismo paulistano ao da arte de Bill; e a contrapartida do trato etéreo e atmosférico dos materiais com o neoconcretismo carioca ao da arte de Calder<sup>304</sup>. De fato, a obra de Max Bill iria atingir em cheio as concepções dos futuros nomes do concretismo: Lothar Charoux, Cordeiro, Sacilotto, Féjer, dentre outros. Todavia – o que é central em nosso pensamento – essa arte etérea, inventiva, poética dos cariocas, se deu muito mais pela presença de Pedrosa, do que propriamente de Calder. A importância de Calder para o neoconcretismo está mais na apreensão de sua obra por Pedrosa, do que pela apreensão de sua obra pelos neoconcretos.

A batalha do figurativismo continua e atravessa o início da segunda metade do século XX. Em 1951 se dava o cume dessa peleja, com uma mostra que iria mudar definitivamente o quadro institucional das artes e também os rumos de produção e acesso à abstração. Nesse ano iniciavam as Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

No campo específico da arte, a Bienal poderia ser vista então como um processo de substituição de importação cultural. Seu êxito futuro deveria tornar o Brasil autônomo, independente, capaz de, pela absorção do modelo (...) superar a “dependência” criativa desses mesmos modelo e criar aqui, e para cá, a “arte moderna brasileira”<sup>305</sup>.

E pode-se dizer que depois de muita polêmica, conseguiu lograr relativo sucesso nessa intent. Em parte devido ao fato de ter sido por meio dela, sem dúvidas, que surgiu em nossas terras uma arte moderna realmente nacional, ou seja, sem ligações de dependência com o estrangeiro, com o Concretismo e, sobretudo, com o Neoconcretismo. Mas não livrou o Brasil dos *marchands* internacionais que depois passariam a vir a cada dois anos para cá mostrar o que se “vendia” lá fora, e não o que se “fazia”. Isso degingolou a intenção de continuidade por uma arte moderna brasileira que ao mesmo tempo fosse internacional, para dar lugar a uma arte internacional direcionada a um mercado brasileiro e visse versa.

O grande ponto polêmico desse novo empreendimento do mecenas Matarazzo era que ele ia a público com o mais uma relação cultural de aproximação internacional com os EUA. Muito embora a grande influência do Inter-American Affaris Office de Roosevelt e Rockefeller tenha se desvanecido com o fim da Segunda Guerra e do Estado Novo, o MAM continuava estreitamente ligado ao MoMA de Nova York, lembrando que até parte do acervo

<sup>303</sup> Ver: PEDROSA, Mário. “Às Vésperas da Bienal”. In: AMARAL, A. (org.) Op. Cit.

<sup>304</sup> AMARAL, A. Op. Cit.

<sup>305</sup> ALAMABERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era no Museu à era dos Curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 28.

do museu paulistano havia sido doada pelo magnata Rockefeller<sup>306</sup>, fato que já suscitava algum murmurinho de insatisfação aqui e ali, mas a Bienal fora realmente a confirmação desse elo e estopim de uma discussão fervorosa, pois passava-se no plano da cultura brasileira uma Guerra entre os desenvolvimentistas desejosos de produzir e expor arte abstrata (corrente sempre incentivada pelo MoMA de Rockefeller) e os artistas ligados às preocupações sociais, muitas vezes alinhados às diretrizes stalinistas para a arte, uma Guerra que nem sempre se manteve fria.

Desde o surgimento do MAM, três anos antes, já se cogitava a organização de uma Bienal de arte calcada nos modelos do certame homônimo de Veneza. Todavia, quando foi anunciada sua realização e se deram início aos seus preparativos, essa discussão veio também ao público. As revistas *Horizontes* e *Fundamentos*, centradas na concordância com o realismo socialista passavam a dar voz ao crítico Fernando Pedreira, e aos gravadores Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, todos eles também partidários do *zdanovismo*. Scliar chegou a advertir seus companheiros do Clube de Gravura, caso enviassem obras à Bienal seriam excluídos da agremiação.

Pedreira escreveu, às vésperas da Bienal, em agosto de 1951, texto intitulado: *A Bienal: Impostura Política* em que colocava a Bienal como um alinhamento aos EUA imperialista e que trazia a arte abstrata enquanto informação alienante a esse alinhamento. Pedreira argumenta que:

O aparecimento de artistas como Portinari e tantos outros, cujo talento e fidelidade ao povo fazem de suas obras uma arma de educação e progresso, obriga os ‘donos da vida’, interessados na conservação do atual estado de coisas de atraso e ignorância, a tomarem providências. (...) Terminou a época idílica. Assim como fizeram os países mais adiantados, também entre nós as classes dominantes (ou compradoras, como prefere o Sr. Matarazzo) estão montando a sua máquina de corrupção e propaganda, para controlar e orientar o desenvolvimento das artes plásticas. Este verdadeiro truste internacional de arte chefiado por Nelson Rockefeller e que inclui, notadamente, como vimos, o Museu de Arte Moderna de São Paulo ligado ao British Council (além do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo ligado ao primeiro convênio) cuida agora de reforçar as suas bases no Brasil, de aumentar sua influência em nossos meios<sup>307</sup>.

É interessante observar que tanto o crítico em questão, quanto a revista que publicou seu texto eram também parte de “uma máquina de corrupção e propaganda, para controlar e orientar o desenvolvimento das artes plásticas”, que no caso era o Realismo Socialista de Stalin e Andrej Zdanov. A arte figurativa em uma forma geral (visto que Pedreira cita

<sup>306</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>307</sup> PEDREIRA, Fernando. “A Bienal: Impostura cosmopolita”. *Fundamentos*, São Paulo, (21): 14-5, ago. 1951.

Portinari que não era ligado ao zdanovismo brasileiro) era usada como argumento para esse embate entre a abstração e os laços institucionais com os EUA. Tão interessante quanto, é observar que o nome de Calder não é sequer citado pelos estudiosos ou personagens desse contexto, mesmo sendo ele um artista norte-americano, nem quando Pedrosa era atacado por sua postura em defesa ao abstracionismo, assunto que veremos logo a seguir, sua relação com o artista norte-americano, responsável em grande parte por aquela postura atacada, não era mencionada.

A verdade é que a Bienal suscitou uma revisão ampla na discussão sobre diversos aspectos relativos às artes plásticas. O papel da instituição para com a democratização ao acesso da arte (sobretudo da arte moderna, cada vez mais fechada no gueto dos *connaisseurs*<sup>308</sup>) como fez Pedrosa, em textos como *Intróito à Bienal*<sup>309</sup>, sobre a função da instituição para com o artista, como fez Luiz Ventura, a respeito do papel do certame como veiculador da arte abstrata e também como ponte para o estreitamento de relações para com a política imperialista dos EUA. Foi um debate que envolveu artistas de todas as gerações e tendências do modernismo<sup>310</sup>, dos realistas socialistas, aos primeiros abstracionistas, como Waldemar Cordeiro, em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte. A polêmica da Bienal levantou ao seu redor uma atmosfera de expectativa, para o bem ou para o mal, que fez dela – antes mesmo de sua abertura – o evento sociocultural mais importante do País desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

Em um debate, organizado por Flávio de Carvalho no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) em 26 de novembro de 1951, o temário da mesa-redonda não espelhava toda essa gama de assuntos que o certame levantou, pois se propunha a discutir apenas a questão da abstração, mas o debate em si, mostra o quão ampla era a gama de preocupações em torno da Bienal. Segundo relato de Marc Berkowitz, o temário do debate era: “a) Até que ponto a arte abstrata é separada da arte figurativa com assunto? b) Quais pontos comuns entre elas? c) As manifestações plásticas das crianças e dos loucos devem ser ou não ser consideradas obras de arte?”<sup>311</sup> Todavia, tão logo começou o debate, Waldemar Cordeiro propôs que fossem discutidas questões mais concretas e emergentes em torno da mostra, sobre sua

<sup>308</sup> (...) conhecedores. Tradução nossa.

<sup>309</sup> Publicado no *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1951. Republicado em AMARAL, A. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, pp. 35-38.

<sup>310</sup> Um exemplo notório é a declaração de Oswald de Andrade, em que ele pondera, com notável clarividência que: “A primeira Bienal de São Paulo anuncia um deslocamento do eixo cultural e artístico do mundo.” Apud. ANDRADE, Oswald. In. AMARAL, A. **Arte Para quê?** São Paulo: Studio Nobel, 2006, p. 248.

<sup>311</sup> BERKOWITZ, Marc. “Tempo quente no clube dos Artistas”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 22 dez. 1951.

significação<sup>312</sup>. Isso causou agitação e, no meio do falatório crescente, Luiz Ventura tomou a palavra e terminou por acirrar a polêmica:

(...) dirigiu-se à mesa, achando que o temário deveria ser substituído por esse outro: ‘Qual a origem, finalidade e conteúdo da Bienal? Qual a contribuição que a Bienal poderá ter em relação à cultura nacional? Quais as posições que os artistas devem manter em relação a essa e outras exposições?’<sup>313</sup>

A colocação de Ventura transformou o debate em combate. Segundo registrou Ibiapaba Martins (citado aqui com passagens e comentários de Aracy Amaral), o jovem pintor intercede:

“Peço a palavra. Isto aqui é uma palhaçada e a geração de 1951 não topa os métodos ditatoriais da velha geração de 1922. Quero discutir problemas concretos.(...) Da assistência, surgem alguns berros e uma senhora loura dirige-se a Luiz Ventura: ‘ – Fora-fora!’ Este retruca, também aos gritos. ‘ – Vim aqui como artista e não como grã-fino. Quero discutir a situação econômica do artista e não essa história de abstracionismo ou figurativismo. ’ Oswald de Andrade, à viva força, tenta manter o temário e chega a afirmar: ‘ – Tem que ser esse o temário. Quem falar contra o temário apanha! Você... ’ E se dirige a Luiz Enjolras Ventura em atitude agressiva. Este imediatamente é cercado pelos presentes. Há um começo de confusão. Alguns dão socos, outros levantam cadeiras, enquanto um locutor de rádio dá grandes braçadas e ameaça: ‘Eu mato. Me larguem. Me larguem.’ Os briguentos se acalmam durante alguns momentos, até que Oswald pede explicação ao jovem: ‘ – Por que o senhor teima em discutir? Aqui não é lugar para isso. ’ ‘ – Por que não? Os senhores não fizeram um show em 22? O senhor mesmo não apareceu no Teatro Municipal de fraque vermelho?’ ‘ – Não admito piadas. ’ Berra o autor de ‘Marco Zero’. ‘ – O senhor é uma piada desde 1922. ’ Nova troca de socos, pontapés e cadeiradas. O escultor Caciporé Torres esgrime golpes de pugilismo E enquanto os ânimos vão se esfriando, graças à turma do ‘deixa disso’, há assacadilhas como estas: ‘ – Um dos pontos do temário é a discussão sobre a arte dos loucos. Quero saber: quem não é louco na Bienal?’”<sup>314</sup>

O testemunho de Ibiapaba Martins desse opróbrio da alta cultura paulistana, jornalista que fez longa cobertura do contexto da entrada da arte abstrata no Brasil, mostra o quanto estavam exaltados os ânimos em torno da Bienal. A preocupação expressa da velha-guarda, como vimos, era a ameaça que viam no abstracionismo, os novos preocupavam-se com seus rumos profissionais nesse contexto de institucionalização e profissionalização das artes e da crítica, um novo tempo para artistas e também para o público em geral. Havia um incipiente mercado de arte se estruturando para além da burguesia tradicional paulistana e que sairia dos *marchands* que iriam apostar nessas novas gerações e grupos que se formariam daí por

<sup>312</sup> Idem.

<sup>313</sup> MARTINS, Ibiapaba. “Cadeiradas e trocadilhos no Clube dos Artistas: agitados e exaltados os debates sobre a Primeira Bienal”. *Correio Paulistano*, São Paulo, dez, 1951. In: AMARAL, A. Op. Cit. p. 256.

<sup>314</sup> Idem.

diante<sup>315</sup>. Fenômenos que não preocupavam muito os modernistas de primeira e segunda geração (todos economicamente bem estabelecidos, sendo que muitos, como o próprio Oswald de Andrade, nunca tiveram que se preocupar com finanças). A Bienal era a prova concreta que a “era dos museus” - como coloca Alambert<sup>316</sup> - havia transformado definitivamente o cenário artístico do Brasil, no qual os artistas, críticos e o público deveriam discutir questões que iam muito além da rinha localizada por *status quo* entre Figurativismo *versus* Abstracionismo.

E nesse clima tenso em que todos começaram a se dar conta da nova realidade artística nacional (e, sobretudo, internacional), a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna era inaugurada, em 20 de outubro de 1951, no pavilhão do Trianon, na Avenida Paulista, conseguido por meio dos contatos de Ciccilo Matarazzo com o então prefeito de São Paulo, Arruda Pereira, e reformado pelos arquitetos Luis Saia e Eduardo Kneese. Sob organização de Lourival Gomes Machado, eram expostas ali cerca de mil e oitocentas obras de vinte países<sup>317</sup>, numa envergadura numérica ainda inédita numa exposição de arte em toda América Latina. Além da mostra de artes plásticas, a Bienal incluiu uma mostra internacional de Arquitetura (o que era de se esperar, em vista de nossa representação nessa área já ser então uma das mais expressivas do mundo), uma mostra internacional de cinema e um concurso de sonatas de violino e piano para compositores nacionais. Assim, “a Bienal, em seu início, era muito mais ampla e aberta aos vários setores da cultura e das artes plásticas do que seria no futuro”<sup>318</sup>.

Eram mostrados ali grandes mestres da abstração a exemplo de Paul Klee, Wassily Kandisky, além do escultor de maior influência dos novos artistas paulistas, o suíço Max Bill, que com sua *Unidade Tripartida*, presente também na mostra individual do ano anterior, levou o prêmio de escultura da 1ª Bienal, uma premiação que selava a entrada da lógica plástica do construtivismo no plano estético brasileiro. Nessa mostra, a representação dos EUA, chefiada pelo então diretor do MoMA René d’Harnoncourt, exibiu artistas ligados ao

<sup>315</sup> “O sistema moderno distingue-se do acadêmico anterior por configurar-se como um mercado de autores e não de obras. Identificando-se com grupos e artistas e não com obras e estilos, o sucesso comercial do *marchand* está em investir em uma produção inovadora, que ainda não tem demanda, construindo um mercado para ela. O ponto de partida não é um público pré-existente, mas a obra de autores na contramão das modas correntes, que não tem ainda mercado.” UENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Soc. estado.**, Brasília, v. 20, n.2, ago. 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 14 set. 2010. Para citar um exemplo desse surgimento de um mercado de arte no Brasil, pode-se colocar a Galeria Domus, de Nina Fiocca que entre 1947 e 1953 movimentou um expressivo número de obras estruturando em grande parte coleções como a de Ernesto Wolff.

<sup>316</sup> ALAMBERT, F. & CANHÊTE, P. Op. Cit.

<sup>317</sup> ALAMBERT, F. & CANHÊTE, P. Op. Cit., p. 40

<sup>318</sup> Idem, Ibidem, p. 48.

que viria ser o *tachismo*, ou *informal* (tendência pela qual Pedrosa não será simpatizante). Eram grandes nomes da pintura Americana desse tempo, como Jackson Pollock, Mark Rothko, além de Georgia O'Keefe e seus florais abstratos e de uma grande retrospectiva do célebre Edward Hopper. Calder compareceu com um único móbile mediano, o *Ogunquit*. Isso decepcionou os admiradores de sua arte, que em vista das exposições de 1948 esperavam uma representação mais expressiva.

A Bienal foi uma “mostra embrionária do modelo veneziano” que trouxe outra compreensão institucional da arte em todo País, a arte abstrata foi então exibida a uma massa de público que nunca antes havia parado em frente de uma obra de arte “sem assunto”, cuja expressão se dava pelos próprios elementos constitutivos da arte, cor, linha e plano, espaço, matéria, etc. Era, então, natural que os artistas brasileiros que já desde o fim da década anterior produziam arte abstrata, como os paulistas do Concretismo e no Rio de Janeiro, Ligia Pape, Franz Wissemann, Abraham Palatnick<sup>319</sup>, ganhassem mais aceitação e reconhecimento. Assim, no fim desse mesmo ano de 1951 forma-se ao redor de Waldemar Cordeiro, o primeiro grupo de abstracionistas do Brasil, o Ruptura. O Manifesto Ruptura saiu em 1952 e declarava que “a arte antiga foi grande, quando foi inteligente. Contudo, nossa inteligência não pode ser a de Leonardo, a história deu um salto qualitativo, não há mais continuidade!”<sup>320</sup> Assinaram o manifesto, além do autor Cordeiro, Luis Sacilotto, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kasmer Fejer, Leopoldo Haar, e Anatol Wladislaw, e se enveredavam numa severa abstração geométrica, seguindo uma tendência de transformação no conceito de arte e artista, tal qual Calder, vindo muitos deles de fora do campo das artes, ao que pode-se citar o exemplo de Sacilotto, artista de Santo André que fora letrista, desenhista e publicitário, além Geraldo de Barros, fotógrafo e também desenhista e, ainda, o próprio Charoux que chegou a lecionar desenho industrial no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Isso trazia à tona o desejo e o ensejo comum de levar a arte a outros domínios, do desenho industrial (*design*) às vitrines. Surgia assim a corrente que em breve seria dominante na lógica plástica nacional, o abstracionismo geométrico. A primeira exposição do Grupo Ruptura deu-se em nove de dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

<sup>319</sup> Esse artista tem para esse estudo especial importância, pois ele também desde cedo veiculou sua arte por meio de invenções e experimentos materiais numa lógica muito próxima à de Alexander Calder. Suas experiências de pintar com a luz por meio do aparelho batizado de “cinecromático” é também uma intervenção plástica espaço-temporal. A resistência para aceitação desse invento plástico na seleção de obras para a primeira Bienal foi uma mostra do atraso intelectual dos organizadores para com experiências plásticas mais ousadas e fora do convencional, pois tratava-se de uma outra categoria, ao passo que não era pintura, nem escultura. Segundo sublinha Pedrosa: “com Abraão Palatnick, o Brasil inicia também suas pesquisas num domínio ainda virgem e que talvez seja, ao pé do cinema, a arte mestra dos novos tempos, a verdadeira arte do futuro.” PEDROSA, Mário. “Intróito à Bienal”. In: AMARAL. A. Op. Cit. p. 42.

<sup>320</sup> CORDEIRO, W. Manifesto Ruptura. In: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>. Acessado em 13 set. 2010.

Pode-se dizer que essa exposição veio selar a entrada da arte Abstrata no plano mental estético nacional,

(...) realizada três anos após a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, e no ano seguinte à I Bienal, a mostra do Grupo Ruptura tinha como objetivo introduzir o movimento da arte abstrata e concreta na vida legal artística da cidade<sup>321</sup>.

E não precisava aguardar o resultado do público e da crítica da exposição para se constatar o sucesso logrado por essa etapa histórica, que já morava no próprio fato de artistas se agruparem em nome da produção de arte abstrata, contemplando socialmente essa representação mediante um manifesto e uma exposição que, pela primeira vez no país, mostrava exclusivamente artistas abstracionistas brasileiros (ou pelo menos, radicados no Brasil). 1952 também é o ano de lançamento do primeiro número da revista literária *Noigandres*, de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, poetas aos quais irão se juntar os artistas plásticos do Grupo Ruptura fundando o Grupo Concreto paulista.

Contudo, pode-se datar em 1953 a consolidação do Abstracionismo como corrente dominante de produção e mostra artística no País. Nesse ano aconteceu a II Bienal do MAM, a Bienal do quarto centenário da cidade de São Paulo<sup>322</sup> e foi, segundo Pedrosa, uma exposição de proporções megalômanas, com a exposição de “dezenas de países, centenas de artistas, milhares de obras (...)”<sup>323</sup> mas, dessa vez em dois prédios especialmente desenhados por Oscar Niemeyer para a exposição no parque do Ibirapuera, a mostra ocupou vinte e oito mil metros quadrados em trinta e nove salas (contra dezenove da primeira Bienal)<sup>324</sup>. Grandes mestres, de praticamente todas as escolas das vanguardas históricas, estavam representados no gigantesco certame. O cubismo de Pablo Picasso ganhou uma sala com setenta e cinco obras do pintor catalão, dentre elas, a célebre *Guernica*, com seus oito metros e meio de comprimento por três e oitenta de altura. O Futurismo de Boccioni, Carrà, Soffici e Balla também teve grande representação, assim como o expressionismo de Kokoshka e Munch. O Abstracionismo foi, contudo, a corrente mais diversamente representada. Houve a sala Mondrian, em grande retrospectiva, também grande mostra de Paul Klee, com sessenta e cinco obras entre óleos, guaches e aquarelas. Outra novidade foi o norte-americano Ben

<sup>321</sup> CINTRÃO, Rejane. **Grupo Ruptura**: revisitando a exposição inaugural. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 11.

<sup>322</sup> Matarazzo recebeu a indicação do então governador do Estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez para a presidência da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, e dentro do bojo das comemorações, obviamente estaria a II Bienal de seu Museu de Arte Moderna. Ver: ALAMBERT, F. & CANHÊTE, P. Op. Cit.

<sup>323</sup> Idem, Ibidem, p. 57.

<sup>324</sup> Ver: AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo**: 1951 a 1987. São Paulo: Projeto Editores, 1989.

Shahn, prêmio de desenho da mostra. E para os admiradores ou execradores, Calder teve também grande sala especial, numa oportunidade sem igual até então de mostrar o entrosamento de suas formas com as concepções arquitetônicas de Niemeyer, de ver como as curvas do edifício suspenso pelos pilotis dialogava com as curvas da escultura suspensa pelos fios e cabos.

Um depoimento do crítico alemão E. Schaeffer pode ilustrar tanto a proximidade com a Bienal de Veneza, quanto à extensa representação da corrente abstracionista. Após algumas horas percorrendo os pavilhões e salas da mostra colocou: “não vejo grandes novidades. A Bienal de São Paulo é igual a de Veneza e existe um predomínio visível de obras de artistas abstratos sobre os demais”<sup>325</sup>. Pode-se dizer com segurança, que esta suntuosa exposição selava a entrada da arte abstrata no Brasil, lógica que esteve presente desde a exposição da SPAM, os Salões de Maio ainda na década de 1930, nas mostras de Calder e Bill, na exposição temática do MASP de Bardi, na inauguração do Museu de Arte Moderna e de sua primeira Bienal, consagrada na exposição do primeiro grupo nacional de abstracionistas, vinha, nesse ano de 1953 terminar de se instalar por meio de grandiosas retrospectivas de seus principais mestres. Além das mostras, a arte abstrata também contou com a participação de teóricos, críticos, estetas e historiadores da arte que por aqui passaram e que auxiliaram a guiar o pensamento plástico abstrato nascente, como Romero Brest, por exemplo. E, sem dúvidas Mário Pedrosa foi o intelectual mais importante para essa compreensão, trabalhando concomitante com artistas, público e crítica em torno de um programa para compreensão democrática da arte abstrata.

## **II - Mário Pedrosa no contexto: Intelectual organizador da cultura.**

Desde sua primeira experiência como crítico de arte, na conferência sobre Kollwitz em 1933, Pedrosa, muito antes por uma atitude natural da percepção aguda de seu lugar social do que por vontade declarada, se lançava como um intelectual organizador da cultura<sup>326</sup>. A partir de então, o crítico sempre desempenhou esse papel, seja por meio do pioneirismo teórico, no momento em que lança sua tese sobre a teoria da forma (*Gestalt*), seja pela crítica e posicionamento cultural junto a jornais, ou quando foi epicentro teórico de um grupo de

<sup>325</sup> SCHAEFFER, E. *Apud* In: Idem, *Ibidem*, p. 40.

<sup>326</sup> GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

artistas, como foi com o Grupo Frente dos artistas neoconcretos; seja com as instituições, como o papel desempenhado nos júris das bienais e mais tarde, em 1961, como diretor do Museu de Arte Moderna e da X Bienal, junto ao projeto de um museu de arte para Brasília<sup>327</sup>, ou ainda – seu apogeu nesse sentido – com o *Museo de la Solidaridad*, no Chile de Salvador Allende.

Do mesmo modo, seu papel no contexto do embate/debate da abstração é igualmente uma etapa de sua trajetória de organização (leia-se nesse contexto, sendo essa organização um sinônimo de atualização) cultural do Brasil. Basta-se atentar para a continuidade programática de seus textos em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, atentando para o fato de que depois dos ensaios sobre Calder, onde toma partido da abstração, seus textos, até fins da década de 1950 (período em que a abstração já havia se estabelecido como a rotina estética das artes visuais brasileiras) são em sua esmagadora maioria, esforços educadores (esclarecedores) sobre as vicissitudes teóricas das vanguardas, o panorama mundial artístico, as pesquisas dos novos artistas nacionais e também sobre essas novas instituições como quem as “fiscalizasse”, além do alerta constante contra o Realismo Socialista.

Assim, depois de sofrer aquela “reeducação da sensibilidade”, quando do encontro com Calder e sua obra, Pedrosa mostra-se convencido das virtudes e possibilidades da abstração. Quando retorna ao Brasil, além de veicular pela primeira vez essa informação em debates e na imprensa, defendendo-a decisivamente, o crítico passa a buscar novas ferramentas interpretativas necessárias para a elaboração de novos conceitos mentais e verbais para esse novo conceito estético/plástico que queria introduzir no país. Um ponto inicial bem definido dessa faceta crítica de Mário Pedrosa é sua conferência de 1947, intitulada *Arte Necessidade Vital*. Pedrosa estava no Brasil há dois anos e essa conferência destoa-se da produção crítica até então, pois acontece em ocasião da exposição pioneira do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, iniciativa de Nise da Siveira. Tanto a exposição, quanto a conferência de Mário Pedrosa foram iniciativas que suscitaram debates muito mais delongados do que a efeméride dos dias da exposição, lembrando que era um problema que dividia com a questão da abstração o temário daquela acalorada discussão de fins de 1951.

Segundo aponta Otília Arantes,

(...) trata-se de um dos escritos mais sugestivos e originais de toda a produção crítica de Mário Pedrosa. Sem exagero, é possível dizer que na época representou um

<sup>327</sup> Ver: PEDROSA, Mário. “Projeto Para o Museu de Brasília”. In: ARANTES, Otília. B. F. **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 287-294.

marco no debate estético, sobretudo por chamar a atenção, de modo muito refletido e documentado, para o papel educativo e terapêutico da arte<sup>328</sup>.

E nesse sentido é onde se expressa primordialmente seu caráter de organizador da cultura, posto que delineia, “de modo muito refletido e documentado”, uma etapa de discussão em torno da arte ainda inédita, “pelo menos para os padrões locais”<sup>329</sup>. Além disso, já iniciava uma verve pela qual iria percorrer primordialmente até a época das Bienais, valendo-se de desdobramentos teóricos do estudo da psique humana para interpretação artística.

Nesse segmento, em 1949 concluiu a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, que foi apresentada ao concurso à cátedra em História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, mas não foi aprovada. Esse texto é “um dos esforços pioneiros, em plano mundial, de aplicação sistemática dos ensinamentos da *Gestalt* à arte (...)”<sup>330</sup>.

São ferramentas teóricas que vão dar ao crítico fontes interpretativas da diversidade plástica da arte moderna muito mais elásticas e aptas à argumentação multifacetada de suas posições em prol das atualizações das dinâmicas de entendimento estético nas artes visuais brasileiras. É onde, por fim, vai lançar um sólido alicerce teórico de crítica culta ao suporte democrático de crítica jornalística que desenvolveu daí por diante.

Todavia, embora Pedrosa tenha dedicado os primeiros dois anos de seu retorno principalmente ao seu jornal *Vanguarda Socialista*, ele continuou a publicar ocasionalmente textos no *Correio da Manhã* de Paulo Bittencourt, que sempre deu uma expressiva importância para a arte, lembrando que fora figura de “proa” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, já em debate nessa época. Os textos de Pedrosa, desses anos que começam a introduzir seu argumento em prol da abstração antes da conferência e da tese supracitadas, trazem muitas das lições aprendidas com a arte de Calder. Em *Destino Funcional da Pintura*, publicado em dezembro de 1946, por exemplo, o crítico coloca que o conceito de “funcionalidade” em criações pictóricas e escultóricas “é uma questão de escolha do material, do conhecimento interior de suas leis, das inclinações e estruturas desse mesmo material e da felicidade com que o próprio artista obedece às profundezas de seu próprio eu”<sup>331</sup>. Nesse

<sup>328</sup> ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa**: Forma e Percepção Estética. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 11.

<sup>329</sup> Idem

<sup>330</sup> Idem, *Ibidem*, p. 12.

<sup>331</sup> PEDROSA, Mário. “O Destino Funcional da Pintura.” In: ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa**: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 58.

ponto ele já estava teorizando novas balizas criativas para a arte e francamente alinhado com as virtudes que observou frente às realizações plásticas de Calder ao longo do detalhado estudo que fez da obra do escultor de cata-ventos.

Nesse período que antecede esses mergulhos teóricos mais profundos de 1947 e 1949 – felizmente coincidentes com o nascimento daquelas três instituições de arte no Brasil – pode-se vislumbrar o trabalho crítico de Pedrosa em três etapas: a que está voltada para os novos modos de proceder, como o texto do excerto acima; outra segunda, voltada para o problema de democratização do entendimento da arte, em textos como *Divagações sem Função*, de 1947; ou mesmo *Ainda Sobre o Destino da Pintura*, de 1946. Nesses textos rebate os argumentos de Portinari, Lívio Abramo, Carlos Scliar e Di Cavalcanti, dentre outros desejosos de uma “arte para o povo”, colocando que “o problema não é fazer arte para o povo, é trazê-lo à arte, isso é, elevá-lo espiritualmente para que compreenda e sinta cada vez melhor a arte”<sup>332</sup>. Desde seu encontro com Calder, até meados da década de 1965, quando passou a ver com muitas ressalvas o *tachismo* e a *pop art* dominarem os mercados mais importantes do mundo, Pedrosa se norteava pela máxima expansão possível da reeducação das sensibilidades, enquanto fenômeno libertador da prisão perceptiva. Por isso mesmo, a terceira faceta de sua crítica nesses anos de 1946, 47 e 48 se volta contra um dos maiores fatores que mais atrasavam a evolução artística do Brasil: o Realismo Socialista.

Pode-se sentir que esse terceiro momento é o mais expressivo (tanto em convicção, quanto em quantidade) e aqui o termo “batalha contra o realismo socialista” se aplica com extrema propriedade. Enquanto essa vertente era sistematicamente veiculada em publicações (*Horizontes* e *Fundamentos*, por exemplo) e depoimentos públicos de artistas e críticos, sobretudo Fernando Pedreira. Pedrosa, em textos como *A Escola de Paris e o Pravda* (1947), *A Guerra, a Arte e o Governo* (1947), *A Resistência Alemã na Arte* (1948), expressa os malefícios diversos do condicionamento estético colocado por Andrej Zdanov para balizar a produção artística e cultural de todos os que quisessem se filiar a mais essa faceta do aparelho burocrático stalinista. O crítico defende nesses textos que a verdadeira arte revolucionária é aquela que é livre e, por meio do “exercício experimental da liberdade”, revoluciona as maneiras de sentir. A arte moderna, ou mesmo a abstrata, é uma arte de resistência, onde

Resistir no plano artístico ao terror, à propaganda e aos poderes de corrupção de um Estado totalitário onipotente é obedecer a solicitações espirituais muito mais profundas que a política e a confessional.

<sup>332</sup> PEDROSA, Mário. “Divagações sem Função”. In: Idem, *Ibidem*, p. 65.

Essa resistência permitiu fazer-se uma verificação histórica da maior importância. A arte dita moderna, nascida da experiência impressionista como reação às formulas mortas do academicismo, foi a mais profunda das revoluções espirituais. Ela testemunhou já no campo empírico da história, ser de uma vitalidade irreduzível<sup>333</sup>.

É justamente a favor dessa vitalidade que Pedrosa se colocava, pois era esse o caminho para a atualização das artes nacionais, caminho que tornou a arte um fator cosmopolita de produção e compreensão, e frente a esse dado, a adoção da estética do realismo socialista é brutalmente regressiva. O que passou a alarmar Pedrosa foi a intensa produção dentro dos parâmetros soviéticos, sobretudo dos gravuristas, assim como defesa desse retrocesso sob o argumento de que faziam arte para o povo. Mesmo teorizando a partir dos inauguradores da nova arte da URSS, Malevitch, Rodchenko, Tatlin, Kandinsky, para veicular o abstracionismo como a grande revolução socioestética dos tempos modernos, Pedrosa era tachado de “novidadeiro”, e sua postura era vista como alinhada ao imperialismo norte-americano, ataque que vai se intensificar com o surgimento do MAM-SP e da Bienal.

Nas páginas de *Fundamentos*, no contexto do acirrado debate sobre a I Bienal do MAM-SP, em agosto de 1951, Fernando Pedreira escreveria que “Mário Pedrosa faz funcionar o desmoralizado realejo trotskista para acusar de ‘estalinistas’, que traem a um tempo a revolução de Lênin e a arte revolucionária (...)”<sup>334</sup>. A questão que não enxergavam esses debatedores que assim consideravam as posturas de Pedrosa é que não era a partir do trotskismo que o crítico considerava a arte abstrata como a arte revolucionária, mas do profundo estudo estético e das possibilidades engendradas por essa vertente artística para com as sensibilidades humanas<sup>335</sup>. Pedreira ainda continua o ataque a dizer que “pesquisando seus cansados manuais, o crítico Pedrosa pretende obter argumentos que prolonguem a confusão e salvem o seu moribundo abstracionismo. Inutilmente”<sup>336</sup>. O ponto é que desses “cansados manuais” Pedrosa retirou ideias pioneiras para pensar, por exemplo, produção e efeito terapêutico da arte com os pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, retirou também o estudo das leis intrínsecas da arte por meio da teoria da forma (*Gestalt*), e que dessa confusão prolongada em torno de “seu moribundo abstracionismo”, Pedrosa reuniu ao redor de si a

<sup>333</sup> PEDROSA, Mário. “A Resistência Alemã na Arte”. In: Idem, *Ibidem*, p. 80.

<sup>334</sup> PEDREIRA, Fernando. “A Bienal: Impostura Cosmopolita”. *Fundamentos*, São Paulo, (21): 14-5, ago. 1951. In: AMARAL, A. Op. Cit., p. 251.

<sup>335</sup> Essa confusão talvez se desse devido ao próprio Trotski, juntamente com o surrealista André Breton terem redigido textos estruturando as ideias sobre o papel da arte para a revolução idealizada por Leon Trotski, que depois foram compilados na obra *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Algumas edições brasileiras desse texto passaram contar também com textos de outros autores como Mário Pedrosa e Lívio Xavier, conhecidos trotskistas, além de Mário de Andrade e Patrícia Galvão (Pagú), dentre outros. Ver: BRETON, A. & TROTSKI, L. *Por uma Arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

<sup>336</sup> Idem. (Nota).

mais sofisticada porção da produção de arte abstrata, talvez possa-se dizer, que se fez no mundo durante fins da década de 1950 e início da de 60.

Esses mesmos cansados manuais tornaram-no o crítico mais vanguardista que a cultura brasileira pôde contar ao longo de sua história e por meio dele iria surgir um corpo teórico suficientemente maduro para engendrar as alternativas necessárias ao sectarismo plástico paulistano do concretismo no surgimento de uma arte inventiva, realmente nova, e extremamente inspirada nas ideias fundadoras que trazia desde seu encontro com a obra de Alexander Calder. Pedrosa mostrou-se aberto a novas experiências nas quais a dimensão social de arte e máxima atualização/experimentação estética podem caminhar lado a lado sem prejuízo de nenhuma das partes.

As Bienais vieram veicular essa informação cosmopolita e, devido o alcance sem precedentes, o certame fazia-se a melhor das oportunidades para a atualização (ou despertar) dos horizontes estéticos dos brasileiros, fossem cidadãos comuns, trabalhadores braçais, artistas plásticos, professores universitários, críticos de arte, escritores, arquitetos, engenheiros, médicos, etc. Mesmo mostrando grande resistência generalizada à abstração, o que era de se esperar, pois para a esmagadora maioria, era a primeira vez que se deparavam com obras pictóricas e escultóricas ausentes de tema (assunto) que não seus próprios elementos estruturais<sup>337</sup>. A arte abstrata começava sim a processar certa reeducação de sensibilidades, mesmo que longe de atender a utopia dos construtivos ou de Pedrosa, as Bienais iam mostrando novos rumos de pensamento e novas possíveis cosmogonias artísticas. Assim, como reconheceria o crítico carioca Flávio de Aquino: “sempre fomos, sob certo aspecto, contra o abstracionismo, mas a Bienal de São Paulo nos convenceu de que a arte é, na realidade, o movimento mais fecundo e mais vivo do nosso tempo. Como nós, muitos terão mudado (...) o cosmopolitismo venceu”<sup>338</sup>. Isso, contudo, não cristalizaria o debate e a resistência dos adeptos do figurativismo e do realismo socialista, sobretudo argumentando em prol da tradição modernista brasileira como uma identidade nacional e uma resistência ao imperialismo. Muitos continuavam atacando Pedrosa e quem quer que passasse a considerar o abstracionismo.

<sup>337</sup> Podemos ter noção da recepção geral da abstração na primeira Bienal na seguinte passagem de Mário Pedrosa: “Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou de um nexo externo que lhes permita penetrar naquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles 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 desesperados para ver alguma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis.” PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. In: AMARAL, Aracy. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 40.

<sup>338</sup> Apud: AQUINO, Flávio de. In: AMARAL, A. Op. Cit., pp. 247-248.

Ao escrever sobre a *Exposição de Artistas Brasileiros* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de abril de 1952, Pedrosa pôde inferir sobre as influências primeiras da Bienal nos artistas brasileiros, destacando que “essa influência é mais visível, naturalmente, nos jovens, ainda em processo de formação. Os mestres já consagrados não mudaram (...)”<sup>339</sup> e que “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”<sup>340</sup>. Para Pedrosa, não se tratava de tradição modernista, mas de respeito às pesquisas e rumos da arte desses mestres, sempre apontadas para outros caminhos que nunca o da arte abstrata, como tomaram os dissidentes do expressionismo com Kandinsky. Assistir esses pintores e escultores consagrados (e consagradores) do modernismo brasileiro produzir arte abstrata em detrimento de suas vozes plásticas somente para acompanhar tendências lançadas pelos certames das novas instituições de arte,

(...) 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<sup>341</sup>.

Mário Pedrosa não se opunha às obras desses artistas, é visível que as respeitava e as admirava em seu valor histórico e estético<sup>342</sup>. Ele se colocava contra os depoimentos desses artistas, bem como os argumentos da crítica e demais áreas teóricas da arte que tentavam impedir o novo influxo de ideias, uma nova forma de expressão cosmopolita. Por isso mesmo, o crítico, ao se tornar arauto dessas vanguardas, tornava-se, consequentemente, porta-voz e arrimo teórico dos artistas dessa nova geração, sobretudo dos cariocas, de quem estava mais próximo.

O papel fundamental de Pedrosa com a arte moderna brasileira não foi para com o estabelecimento de uma produção consciente de arte abstrata, isso, como visto, era contextual e estava prestes a acontecer, mais hora, menos hora. Os museus passaram a veicular essa informação, as mostras de grandes artistas abstracionistas, as Bienais, conferências e debates, assim como, o surgimento de artistas de vanguarda: Cícero Dias, Waldemar Cordeiro, Flávio de Carvalho, esse dado plástico – reforça-se – era contextual já a partir da Arquitetura Nova

<sup>339</sup> PEDROSA, Mário. “O Momento Artístico”. In: ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 241.

<sup>340</sup> Idem.

<sup>341</sup> Idem.

<sup>342</sup> Embora ele note com ressalvas obras que não demonstravam evolução das pesquisas de tais artistas, notando estacionamentos e conformismos técnicos (maneirismos), ou mesmo pontos de regressão estilística para atender mercados. Um dos exemplos notáveis dessas posturas reticentes é como fez com o mural *Tiradentes*, de Portinari. Ver: PEDROSA, Mário. “O Painel de Tiradentes”. In. Idem, *Ibidem.*, pp. 173-181.

que tanto difundia o cosmopolitismo, como se fez por meio desse uma das mais conceituadas arquiteturas de seu tempo em todo o mundo. O que Pedrosa tem de especial em sua relação com a arte abstrata (além do evidente fato histórico de ser o primeiro crítico a veicular essa informação) é o agrupamento de ideias, trazidas, em sua maioria, a partir do contato com a obra de Calder. Tais ideias foram tomadas por alguns jovens produtores daquele tipo de arte como fundamentais, e foi justamente essa produção que se mostrou (e se mostra atualmente) o auge da arte abstrata de seu tempo, dentro e fora do Brasil. O auge enquanto pesquisa e enquanto resultado, de novas formas expressivas e plásticas, novos materiais possíveis ainda não experimentados e que contemplavam os ideais utópicos fundadores das vanguardas construtivas.

Foi ao lado de artistas como Ligia Clark, Abraham Palatnick, Hélio Oiticica, ao lado (e guiando) Ferreira Gullar como o grande teórico do Neoconcretismo que Pedrosa pôde desempenhar relevante papel de organizador da cultura arrimado em seus ideais utópicos mais caros. Desde cedo houve certo alinhamento aos parâmetros do pensamento de Pedrosa com os abstracionistas cariocas, sobretudo com a porção calderiana das ideias do crítico. Por isso mesmo “a preocupação deles é a do jogo espacial (...)”<sup>343</sup>. Os abstracionistas Rio de Janeiro também se mostravam muito mais inclinados à poesia e buscavam um “(...) contato físico-sensorial com a matéria, e através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam, sobretudo a ideia”<sup>344</sup>, sendo muito mais dogmáticos às teorias e severos em suas composições. “A cor para os paulistas 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, de espaços vazios”<sup>345</sup>. Essa intuição espacial, tanto quanto a característica dócil e poética com o material são concepções mais próximas aos ideais intrínsecos da arte de Calder e não foi sua exposição de 1948 a responsável por isso. Calder nunca teorizou nada, como colocou Pedrosa mesmo, isso sempre deixou para seus intérpretes e críticos. Max Bill era teórico de seu Construtivismo asceta tal qual Bense, eles e a escola de Ulm foram suporte de teoria para os paulistas, como Le Corbusier fora para os arquitetos vanguardistas. Do mesmo modo, Pedrosa, grande intérprete e crítico da obra de Alexander Calder, foi para os cariocas uma baliza teórica para essa dissidência estética dos artistas do Grupo Frente, por essa preocupação espacial, pela busca de interatividade entre público de obra, pela união entre arte e invenção.

<sup>343</sup> PEDROSA, Mário. “Paulistas e Cariocas.” In: ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 256.

<sup>344</sup> Idem.

<sup>345</sup> Idem.

Junto aos artistas do Grupo Frente, Pedrosa pôde, ao mesmo tempo, fomentar e contemplar seus ideais estéticos construtivos e constatar, em catálogo da segunda exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1955 que:

A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções<sup>346</sup>.

Os artistas desse grupo estruturariam desse contexto em diante o Neoconcretismo, com manifesto redigido por Gullar, em 1959. Então, com as obras e concepções socioestéticas de Franz Weissmann, Ivan Serpa, Décio Vieira, Ligia Pape, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Pedrosa passou a contar com um suporte material plástico e experimental para colocar em teste suas convicções tão caras. Tornava-se assim, de arauto das vanguardas, em epicentro teórico de um conceito construtivo em arte dentro da produção plástica nacional ainda no início da atividade museológica institucional do país. Era mais uma etapa de seu trabalho como organizador da cultura, posto que não dissociava o papel das instituições desse projeto construtivo, observando que, por meio de mostras como essa do Grupo Frente “(...) o Museu de Arte Moderna cumpre a sua missão de estimular os valores novos e estimular o público pelo contato que estabelece entre este e aqueles”<sup>347</sup>. O uso recorrente da expressão “missão” não lhe era uma escolha vocabular aleatória, mas realmente um conceito de percepção de grandes oportunidades contextuais da aplicação dos ideais construtivos que trazia desde sua reeducação da sensibilidade. Eis a maior importância histórica da amizade (e diálogo) entre Mário Pedrosa e Alexander Calder, pois ela proporcionou um suporte afetivo de ligação vitalícia entre o crítico intérprete e o escultor, podendo fazer com que ambos interagissem dentro e durante a estruturação desse projeto construtivo brasileiro.

Assim, contemplando a vontade de Ronaldo Brito, expressa na introdução desse texto, analisar essa relação é “aprofundar um estudo histórico acerca da penetração e a influência das ideologias construtivas no país”<sup>348</sup>, no qual pode-se vislumbrar uma importante participação de Calder nessa etapa plástica da história da arte moderna no Brasil. Contudo, somente a análise de seu diálogo com Pedrosa é que pode revelar tal fato, posto que essa participação se deu muito mais por meio do pensamento do crítico (e suas conseqüentes

<sup>346</sup> PEDROSA, Mário. “Grupo Frente”. In: ARANTES. O. B. F. Op. Cit., p. 248.

<sup>347</sup> Idem, Ibidem., p. 251.

<sup>348</sup> BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 30.

posturas), suas convicções para com as “missões” da arte, do que pelas soluções empregadas por Calder em suas obras.

O conjunto formal do trabalho de Calder não foi de grande inspiração para esses artistas, com a notável exceção de parte da obra de Palatnik que em suas concepções mecanizadas, chamadas de *objetos cinéticos*, valeu-se de recursos formais muito próximos aos de Calder e seus móveis, utilizando chapas planas e fios mecanizados dando aspectos finais muito parecidos às concepções calderianas, embora com ritmos muito mais coordenados e sutis do que os móveis motorizados do norte-americano. Além da dimensão teórica veiculada por Pedrosa em torno do ideal construtivo que faz de Calder uma notável influência no projeto construtivo brasileiro, há, então, também a dimensão técnica. Pedrosa passa a afirmar, com cada vez mais ênfase, que a escolha do material e o trato respeitoso para com ele e suas propriedades eram as premissas fundadoras do proceder construtivo. Essa característica, como já se demonstrou, foi um dos principais fatores que Pedrosa destacou em toda trajetória artística de Calder. Nesse sentido, o crítico muito orientou os jovens artistas ingressantes nesse projeto construtivo, como fez com Abraham Palatnik, tal qual se verá logo adiante. Sendo assim, tanto as balizas teóricas, quanto técnicas desse projeto tiveram grandes influências diretas e indiretas dessa relação entre Pedrosa e Calder.

Para demonstrar essas afirmações, valer-se-á aqui de três notáveis e mais evidentes exemplos que ilustram muito bem o quanto as concepções de Calder, ao moldarem outra etapa intelectual de Pedrosa, apontavam novas possibilidades estéticas, alargando o juízo do que poderia ser considerado uma “obra de arte” e sobre como deveria proceder um artista na escolha de seus meios de expressão. Esses três casos (estudados, sobretudo, a partir do que Pedrosa escreveu a respeito) poderão nos proporcionar um balanço da transposição e ajuste dessas concepções calderianas feitas por Pedrosa, materializadas em alguns dos mais relevantes trabalhos do projeto artístico construtivo nacional do qual o crítico foi mentor ativo e entusiástico. Assim, tomemos os nomes de Franz Weissmann, Lygia Clark e Abraham Palatnik para um breve exercício de história social junto de suas relações com Mário Pedrosa e suas ideologias estéticas.

Já em 1946, Pedrosa voltava-se para Weissmann e dizia que o artista de origem austríaca, ainda longe de sua experimentação escultórica, “(...) é, contudo, um nome a guardar

para que se possa seguir-lhe os passos e acompanhar-lhe a evolução”<sup>349</sup>. Weissmann, assim como muitos de seus companheiros de geração concretista e neoconcretista não tinha origens abastadas. Ao contrário dos modernistas, no qual a regra era pertencer a uma classe social elevada descendente de aristocracias, com algumas exceções como Mário de Andrade, Portinari e Alfredo Volpi, por exemplo. Os artistas desse período, via de regra, vinham de classes mais baixas e formavam-se profissionais liberais da indústria, comércio e prestação de serviço. Muitas vezes só se dedicavam ao ofício artístico nas horas vagas.

Weissmann adveio de origens humildes e rurais. Nascido na Áustria de onde veio com dez anos de idade, em 1921, num contexto em que sua família estava à beira da miséria. “A austeridade de um vida de imigrante, cuja família, de poucas posses, educara com dificuldade os filhos, provavelmente interpôs inúmeras dificuldades ao encaminhamento decisivo de Franz Weissmann à carreira artística”<sup>350</sup>. O fato de sua primeira mostra ter se realizado quando já tinha 35 anos, em 1946, é uma comprovação desse fato. Tal mostra, realizada no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes acontecia “curiosamente apresentando uma grande quantidade de desenhos e aquarelas, mas nenhuma escultura”<sup>351</sup>. É nessa ocasião que Pedrosa conheceu e escreveu pela primeira vez sobre Weissmann<sup>352</sup>, e interessou-se pelo artista “(...) a despeito de identificar nele uma hesitação entre a escultura e a pintura”<sup>353</sup>. Ora, essa hesitação era velha conhecida de Pedrosa, na verdade, velha conhecida de Alexander Calder que, como os três casos estudados aqui, não só iniciaram na pintura, como por meio dela retiravam tanto problemáticas quanto soluções de composição para seus futuros trabalhos escultóricos.

Embora Weissmann confessou-se influenciado por Henry Moore e Constantin Bracusi, os grandes desbravadores das novas possibilidades escultóricas no espaço, o brasileiro era – tal qual Calder – um escultor que aprendia muito mais com a pintura e com o desenho do que com a modelagem da massa, com a escultura propriamente dita. O que é comum para artistas que passam por dificuldades econômicas, pois pintura e desenho são meios de expressão mais baratos, por assim dizer, que materiais que possam fornecer fontes de pesquisa escultórica. Ainda assim, “Weissmann parece ter se preocupado sempre com o desenvolver de um *desenho no espaço*, como se o vazio devesse ser conquistado e habitado cuidadosamente,

<sup>349</sup> PEDROSA, Mário. “Franz Weissmann, um caso”. *Correio da Manhã*, 21/11/1946. In: ARANTES, O. B. F. Op. Cit., p. 217.

<sup>350</sup> SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, P. 77.

<sup>351</sup> Idem.

<sup>352</sup> Ver item 109.

<sup>353</sup> SALZSTEIN, Sônia. Op. Cit.

pouco a pouco, na continuidade rítmica do silencio (...)”<sup>354</sup>. Quando o artista começou alcançar essas problemáticas, já nos primeiros anos da década de 1950, passava a se alinhar com a voga aberta por Calder com o desenho no espaço por meio de arames e elementos etéreos (de pouca matéria). Era um caminho que desde cedo queriam traçar alguns cubistas e pós-cubistas (ao exemplo dado anteriormente do caso de Lipchitz) e que os personagens circenses de Sandy Calder começaram a percorrer e mostrar-lhe procedimentos para que pudessem surgir alternativas de se conseguir o efeito gráfico do desenho por meio de técnicas plásticas com materiais tridimensionais. Isso levou o jovem abstracionista a sua maior aproximação que tem com Calder, a da escolha material para poder realizar seu intento de desenhar em três dimensões. Desse modo, “Weissmann adora o arame, o fio de aço, se entretém prazerosamente com o alumínio, em vergão, ou em folha, como o metal amarelo e outros materiais que ele vai buscar em plena utilização prática, nas oficinas mecânicas”<sup>355</sup>, exatamente como fez Calder.

Há de se sublinhar aqui que essas escolhas não foram feitas ao léu, ou por uma convicção (necessidade) interna do artista. Quando a família de Weissmann se mudou para o Brasil tentaram a vida no campo em pequena propriedade no Paraná. Contudo, mal fadada a experiência, o pai Karl Weissmann mudou-se com mulher e filhos para São Paulo, onde montou uma fabriqueta de carrocerias de ônibus que se chamava, inicialmente, KFF (iniciais de Karl, Franz e Fritz, irmão mais jovem do artista). Era nesse contato com a capital paulista que crescia o interesse de Franz Weissmann pelas artes. A fábrica ia muito mal e a família mudou-se para o Rio de Janeiro, onde os irmãos cursaram a Escola Politécnica (não puderam cursar juntos, pois não havia como custear os estudos de ambos). Após a morte do pai, os irmãos assumiram a fábrica e Franz entrou no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, transferindo-se para o curso de artes menos de um ano depois. Passou a dedicar-se exclusivamente à arte depois que a fábrica já estava se consolidando. Seu irmão investiu tudo que tinha na indústria que, a partir de 1955, passou a se chamar Ciferal e em breve seria uma das maiores do segmento de carroceria de ônibus no Brasil.

Esse ambiente fabril proporcionou a Franz Weissmann um alinhamento contextual com todo o *modus operandi* de Calder, com os conhecimentos de engenharia, materiais e técnicas industriais metalúrgicas. Esse fato certamente conduziu grande parte das concepções escultóricas de Weissmann. A aproximação com Calder, nesse aspecto, torna-se contextual,

<sup>354</sup> PONTUAL, Roberto. **Arte Brasil Hoje, 50 anos depois**. São Paulo: Collection, 1973, p. 159.

<sup>355</sup> PEDROSA, M. “Grupo Frente” In: ARANTES, O. B. F. Op.Cit., p. 249.

escapando à possibilidade de influência, pois tratam-se de etapas da vida de ambos que os tornam correlatos por serem novos tipos de escultores, cujos pioneiros são Tatlin e Rodtchenko, que desde a primeira década do século XX deram início ao uso de técnicas e materiais industriais para a produção de escultura abstrata. Se há uma reminiscência forte de Calder em Weissmann, vem com o desejo de grafar o espaço tridimensional com a linha do desenho.

Contudo, Weissmann cresceu enquanto artista junto à matemática dos concretos, sua pesquisa dava-se nesse sentido, precisava de materiais que lhe permitisse desenhar no espaço como um concretista com o rigor plástico característico dessa forma de expressão tão em voga desde o estabelecimento do Grupo Ruptura. Assim, o arame que tanto serviu a Calder, mesmo quando em bitolas espessas dos grandes móveis, não poderia servir a Weissmann, que então se deu muito melhor com os vergalhões de alumínio, com hastes mais rígidas e uniformemente lineares do que o arame. Foi partindo desses materiais que pôde dar continuidade em suas pesquisas e desenvolveu um estilo, uma característica própria na resolução de seus anseios plásticos. Na exposição no MAM-Rio do Grupo Frente, em 1955, Weissmann já se encontrava em posse dessa personalidade escultórica e na Bienal de 1957 ganhou o prêmio de escultura com a obra *Coluna*, em duralumínio. Muitos outros brasileiros (inclusive contemporâneos a ele) se enveredaram pelas oficinas e indústrias à cata de suporte material, é o caso de Amílcar de Castro e Mary Vieira, por exemplo.

Entretanto, Calder realizou um desejo antigo de traçar linhas no espaço com elementos típicos do grafismo qual nenhum outro escultor havia conseguido antes dele. O norte-americano desenhou no espaço como Miró desenhava na tela, mas despertou em grande parte a vontade de Weissmann e outros escultores mundo afora de desenhar no espaço as concepções geométricas da abstração, no caso dos escultores brasileiros, passaram querer traçar no espaço o que Décio Vieira, Charoux ou Sacilotto desenhavam no papel. Mais adiante em sua obra, Weissmann vai demonstrar-se ainda mais “calderiano” quando cria suas esculturas de grandes dimensões, em grossas chapas parafusadas, pintadas em cores puras numa nítida influência material e formal dos grandes estáveis de Calder.

Pedrosa, como anunciava no texto de 1946, sempre acompanhou bem de perto a produção de Franz Weissmann, discutindo caminhos e comentando soluções que havia visto em esforços estéticos espalhados pelo mundo. No *compact disc* (CD) onde está digitalizada grande parte da correspondência de Pedrosa que estava arquivada no CEMAP, são um total de

oito cartas de Weissmann a Pedrosa e três de Pedrosa ao escultor. Todavia, elas, infelizmente (e tais quais às de Calder), não revelam nenhuma discussão de trabalho, mas apenas relatos e conversas entre amigos. Porém, podemos observar um acompanhamento muito próximo do crítico, assim como praticamente todos os artistas cariocas dessa fase construtiva da arte nacional, numa declarada intenção de quem deseja desempenhar um papel social junto a esses artistas dispostos à realização de um novo suporte de experiência plástica. Essa proximidade do teórico (ideológico/utópico/revolucionário) com o prático (o trabalho e pesquisa dos artistas) é que estruturou no Brasil uma práxis estética *sui generis* de arte construtiva como em nenhum outro lugar do mundo se deu no mesmo contexto.

A principal lição que Pedrosa havia aprendido com Calder e que fomentava nesse contexto, era a utopia da, “(...) revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, (...). Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos nem os burocratas do Estado que irão realizá-las”<sup>356</sup>. O grande mérito, tanto de Pedrosa quanto de Calder, foi que ambos, em suas respectivas atividades, transformaram essa utopia em problemática estética. Calder, desde seu circo, buscou esse horizonte para sua arte e Pedrosa, ao apreender isso, transportou essa questão estético-social para artistas do projeto construtivo nacional e Weissmann foi um dos que atingiu essa compressão.

A utopia, como se sabe, acalentou muito do projeto construtivo brasileiro; a proeza do trabalho de Weissmann residiria em que sua escultura – especialmente a partir do decênio de 1980 –, manteve uma tensão permanente, sem síntese possível, entre aqueles pólos complementares, de tal sorte que, se aquela utopia de fato o tocou em alguma medida, ele a terá transformado em problema, em questão permanente no debate contemporâneo<sup>357</sup>.

Não somente Weissmann contemplou essa dinâmica para com a utopia construtiva, mas os artistas que também conseguiram manter suas pesquisas conectadas com esse problema: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Pape, Palatnik, Amílcar de Castro, Mary Vieira, todos mantiveram constante contato com a pessoa e as ideias de Pedrosa, desde seu retorno dos EUA, em 1945, até meados da década de 1960, ou seja, durante todo o processo de formação, consolidação e início da internacionalização (exportação) desse projeto construtivo.

<sup>356</sup> PEDROSA, Mário. “Arte e Revolução”. In: AMARAL, Aracy. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 247.

<sup>357</sup> SALZSTEIN, Sônia. Op. Cit., p. 96.

No apartamento de Pedrosa, no Rio de Janeiro, todos os principais vanguardistas dessas “gerações mais moças”<sup>358</sup> se reuniam, inclusive com artistas mais experientes vindos de fora, como Tomás Maldonado e Lidy Pratti, ambos argentinos, protagonistas do notável movimento de arte concreta que se fazia por lá desde meados da década de 1940. Não era, então, apenas em jornais, conferências e catálogos que Pedrosa veiculava suas informações, posturas e ideais. Nesse período, o crítico fazia-se integralmente um ponto convergente de discussão estética que, certamente, muito trouxe de contribuição a todas essas buscas, a essas problemáticas e soluções presentes nos esforços pioneiros dessa geração em questão. São momentos documentados em fotografias em que se percebe que a convicção para com a “missão” redentora da arte era indissociável da vida do crítico que enxergava nitidamente o desejo desses jovens artistas em instituir um projeto construtivo junto à reeducação das sensibilidades modernas. Isso se entrelaça num amálgama de prática artística e fundamento ideológico utópico, cujo próprio clima de discussão faz-se suporte do desenvolvimento teórico e coletivo desse grupo de artistas, progressos documentados nas próprias evoluções (e revoluções) de seus trabalhos e obras.



Imagem 1: Fotografia tirada no apartamento de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, meados dos anos 1950. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, A. Palatnick, Pedrosa, Lidy Prati, Tomaz Maldonado, A. Mavigner e Ivan Serpa.

Outro artista que desde muito cedo trouxe grande contribuição a esse “alargamento das possibilidades”, bem como à “reeducação das sensibilidades” foi Abraham Palatnik. Nesse caso, Pedrosa também desempenhou papel crucial, tanto como guia, quanto como entusiasta. Palatnik vinha de uma longa experiência e formação em pintura, em Tel-Aviv, cidade onde viveu por toda infância e parte da fase adulta, estudou no Instituto Municipal de Arte. Foi

<sup>358</sup> PEDROSA, Mário. “O Momento Artístico”. In: ARANTES, Otilia. Op. Cit., p. 241.

também nessa cidade que fez um curso de motores elétricos e na Escola Montefiori<sup>359</sup>, esse curso lhe daria conhecimentos necessários para desenvolver suas formas de expressão *sui generis*, da mesma forma que o curso de engenharia fizera com que Calder resolvesse o enigma do cinetismo em arte.

A primeira aventura de Palatnik como artista no Brasil foi também em pintura, numa exposição no tradicional (e tradicionalista) Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, cidade de sua nova residência. Nessa experiência, que parece confirmar certa tendência contextual desses artistas, a de iniciar suas pesquisas em duas dimensões, para depois desdobrarem-nas pelo espaço, Palatnik ainda expunha uma pintura de cunho expressionista, ainda dentro do figurativismo (mesmo porque não conseguiria expor no Salão se, em 1948, tentasse mostrar obras abstratas). A experiência lhe serviu para conhecer pessoas do meio, foi nessa ocasião que conheceu Almir Mavigner que logo se tornou um grande amigo. Mavigner levou Palatnik para conhecer o ateliê do centro psiquiátrico do Engenho de Dentro. “(...) Palatnik, ao ver os trabalhos dos pacientes da Dra. Nise de Silveira, ficou muito impressionado e bastante incomodado. Por mais que se sentisse confortável com seu conhecimento de pintura e arte, o que viu no ateliê do hospital foi arrebatador”<sup>360</sup>. Como frisa o depoimento do próprio artista: “Meu castelo ruiu, fiquei absolutamente desestruturado”<sup>361</sup>. Essa desestruturação foi o “choque necessário” para que o pintor pudesse se reinventar, mas lhe foi um processo doloroso.

Mavigner, vendo o amigo tão perturbado, resolveu apresentá-lo a Mário Pedrosa (...) os dois foram visitar o crítico em sua casa e Palatnik relatou seu enorme conflito. Pedrosa riu do desespero do jovem artista e tentou amenizar a situação, declarando que ele deveria conhecer outros aspectos da forma, e emprestou-lhe livros que tratavam da psicologia da forma, a Gestalt e um livro sobre cibernética, porque ele havia relatado o desejo de ‘acionar alguma coisa no espaço, mas não aleatório, com domínio do artista. (...) No início de 1951, o artista chamou o crítico em seu ateliê do Flamengo para ver um objeto motorizado que gerava formas luminosas, não narrativas. Segundo depoimento de Palatnik, ao ver seu trabalho Pedrosa disse: “Abraão, nós vamos mandar isso aí para a Bienal. Agora”<sup>362</sup>.

O aparelho em questão seria chamado de *cinecromático* e consistia em um caixote de madeira com luzes de diferentes potências e cores, além de mecanismos muito semelhantes aos *objetos cinéticos* que se moviam à frente das lâmpadas, mudando seus focos e criando nuances de sombra e alterações cromáticas. Esse caixote era fechado com tela branca onde esses ciclos de mudanças cromáticas/luminosas podiam ser vistas em aspecto plasmado, ou

<sup>359</sup> Ver: BARCINSKI, Fabiana Werneck. “Perfil Biográfico”. In: OSÓRIO, Luiz Camilo. (org.) **Abraham Palatnik**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

<sup>360</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>361</sup> Apud. PALATNIK, A. In: Idem, *Ibidem.*, p. 98

<sup>362</sup> Idem.

seja, como se “pintassem” o tecido. Palatnik saía de uma pintura obsoleta e em menos de dois anos dava origem ele também a “uma nova experiência estética”, por meio da aliança entre arte e engenharia (tecnologia). O entusiasmo de Pedrosa frente a mais essa nova possibilidade sensorial moderna foi um dos principais fatores para ela estar exposta na I Bienal do MAM-SP, assim como pelo seu contínuo sucesso de público e entre os pares.



Imagem 2: Abraham Palatnik. *Aparelho Cinecromático em produção*. Materiais Diversos, sem data.

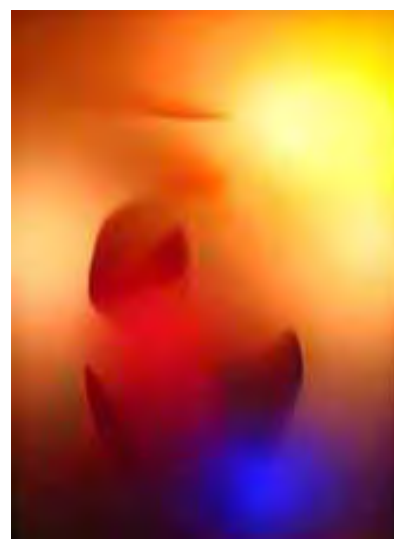


Imagem 3: Abraham Palatnik. *Aparelho Cinecromático em funcionamento*. Materiais diversos, sem data.

No dia da inauguração do certame do Trianon, o *Jornal do Brasil* editou um texto de Pedrosa intitulado *Intróito à Bienal*, era primeiro texto que publicado sobre a exposição em si, e não sobre as suas diversas polêmicas. O ensaio é, na verdade, um intróito a esses novos caminhos de Abraham Palatnik. Ao invés de comentar a exposição como um todo, Pedrosa já coloca no segundo parágrafo que “À parte da delegação do Brasil, mas sem quadro de referência em que se classificar por não caber dentro da rotina regulamentar, teremos o que será sem dúvida uma das contribuições mais interessantes da exposição; o dinamismo plástico cromático de Abraão Palatnik”<sup>363</sup>. Para o crítico, “com Abraão Palatnik, o Brasil inicia também suas pesquisas num domínio quase virgem e que talvez seja, ao pé do cinema, a arte mestra dos novos tempos, a verdadeira arte do futuro. É um excelente intróito à Bienal”<sup>364</sup>. Palatnik demonstrava a Pedrosa, em mesma medida que Calder lhe demonstrou sete anos

<sup>363</sup> PEDROSA, Mário “Intróito à Bienal”. In: AMARAL, A. (org.) **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 35

<sup>364</sup> Idem, *Ibidem*, p. 38

antes, a postura criativa do modelo do “artista do futuro”, daquele que, com seus métodos expressivos, estaria apto a reeducar continuamente as sensibilidades humanas.

Contudo, por mais “calderiano” que Palatnik pudesse ser para as artes nacionais nesse instante, seja por sua aliança entre arte e técnicas e tecnologias industriais, seja pelo modelo de artista-inventor, ou pela destituição dessas lógicas utilitárias em favor da gratuidade plástica, era a **Laszlo** Moholy-Nagy que ele se alinhava. Desde suas pesquisas na Bauhaus de Gropius, Moholy-Nagy experimentava e produzia artefatos que intuía pintar com a luz. Era um desejo antigo do artista húngaro e, depois dele, outros também se enveredaram por esse caminho, até mesmo Marcel Duchamp e Man Ray chegaram a tentar iniciativas semelhantes. Palatnick trazia uma contribuição totalmente nova para essa vertente de pesquisa a partir das fainas artísticas, inquietações e das lições de Pedrosa, originava uma obra-invenção ainda inédita em todo mundo. Nesse caso também, a presença da obra de Calder (enquanto uma espécie de “logística das possibilidades”) se fazia muito mais por meio dos ideais estético/sociais de Mário Pedrosa do que por meio de sua arte. Palatnik continuava demonstrando a Pedrosa o que Calder foi o primeiro a demonstrar:

Os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não serão; mas inventores como os arcaicos, que, tocados da ingenuidade das crianças que amam, destruindo seus brinquedos, e nutridos de pura imaginação, de si mesmos se esquecem, à eterna procura da pedra filosofal nos equívocos alambiques onde, ciência e magia ainda hoje se confundem<sup>365</sup>.

Esse balizamento do proceder artístico enquanto invenção, enquanto possíveis concatenações materiais numa contínua expansão das possibilidades de se conceber novos estímulos sensoriais por meio da cor e da forma, é um fator primordial de todo projeto construtivo. A expansão dos horizontes sensíveis só se faria por uma releitura constante dos procederes artísticos, desde aquela “escolha do material”, até a pesquisa por novos usos desses materiais, sempre numa lógica subversiva de retirá-los do plano utilitário do seio da sociedade industrial tecnológica. Assim, nesse sentido, tanto Weissmann com sua experiência na Escola Politécnica e na fábrica de carroceria de ônibus de sua família, quanto Palatnik e seus muitos dispositivos mecatrônicos, conseguiam desdobrar no Brasil o que Calder desempenhara no seio da mais utilitária das sociedades, sendo essa uma das suas características mais sublinhadas por Pedrosa.

---

<sup>365</sup> PEDROSA, Mário. “Arte e Invenção”. In: AMARAL, A. Op. Cit., pp. 58-59. Esse texto foi escrito na ocasião da exposição dos aparelhos *cinemáticos* de Palatnik no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1960. Foi, inclusive, republicado no livro, OSÓRIO, Luiz Camilo. (org.) **Abraham Palatnik**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

Tome-se, então, o caso de Lygia Clark e sua grande preocupação para com a questão do espaço que deu origem a obra que mais toma premissas do trabalho de Calder de todo esse projeto construtivo nacional. Seus *Bichos* são as primeiras iniciativas plásticas brasileiras de interatividade entre público e obra, iniciativa cujo móbil foi pioneiro. Clark, entre os outros dois exemplos aqui tomados, é uma exceção no tocante de sua origem social. Ela advém de uma família de classe média de Belo Horizonte e trilhou desde cedo um caminho bem definido como artista. Estudou fora do país, com artistas como Fernand Léger e Arpand Szenes.

Note-se então que, apesar dessa diferença, Clark também segue a tendência de iniciar suas pesquisas na pintura. Inclusive foi ela, dos três exemplos captados para essa análise, que mais tempo se manteve dentro dessa modalidade plástica. Em termos de pesquisa artística com o espaço, ela foi além de qualquer outro artista desse projeto construtivo, talvez pelo tempo que deu a sua própria pesquisa para que a pintura pudesse sair pouco a pouco do quadro para se tornar as intervenções espaciais das *superfícies moduladas*, dos *casulos*, e por fim dos *bichos*. Desde o início de seu pensamento pictórico, Clark quis desmontar o quadro, libertar seu conteúdo plástico dos limites da moldura ou da estrutura. “Quando negava o quadro e tudo que fazia para destruí-lo ou, pelo menos, confundi-lo com que está para lá de seus limites e contornos convencionais, na verdade o que procurava Lygia era esse novo fascínio moderníssimo que é o espaço”<sup>366</sup>. Esse foi, como já fora aqui demonstrado, o grande assunto da escultura desde o início das pesquisas vanguardistas na área, com Tatlin e Moore.

A genialidade de Clark está em unir diferentes princípios alcançados por meio das pesquisas escultóricas e pictóricas de vanguarda e num tempo em que o que havia no mundo das artes no campo da escultura era a franca decadência dessa pesquisa. Pedrosa, ao tratar a questão no texto *Significação de Lygia Clark*, sublinha que “se há um esgotamento generalizado nas artes de agora [1960], na escultura o fenômeno é ainda mais acentuado”<sup>367</sup>. Ao que continua ponderando que “tudo que pode ser considerado novo ou digno de consideração na escultura que ora se faz na Europa se inscreve como uma volta à construtividade, na linha de um Pevsner, ou como um esforço de invenção, na linha do movimento, aberto pela *revolução calderiana*”<sup>368</sup>. E essa é justamente a conquista que torna Lygia Clark tão conveniente para a escultura de seu tempo em todo mundo: ela soma os

<sup>366</sup> PEDROSA, Mário. “Lygia Clark, ou o fascínio do espaço.” In: ARANTES, Otilia B. F. Op. Cit., p. 289.

<sup>367</sup> PEDROSA, Mário. “Significação em Lygia Clark.” In: AMARAL, Aracy. **Mundo Homem em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 195.

<sup>368</sup> Idem. (grifo nosso)

fatores construtivos advindos da dinâmica conceitual da voga europeia Gabo-Pevsner com os fundamentos mais caros à “revolução calderiana”.

Por meio de uma dinâmica visual muito próxima aos planos escultóricos dos construtivistas russos, ou ainda da escola de Ulm, Clark faz desdobrar uma intensa pesquisa que culmina no que chamou de *Bichos*, e nesse período conquistou, pode-se dizer, o auge de toda pesquisa escultórica do projeto construtivo brasileiro. Os *Bichos* de Clark, tal qual o móvel de Calder, proporcionam uma interatividade muito grande entre diferentes tipos e concepções de espaço “(...)sobretudo, os espaços criados e imaginados, embora fora do alcance de nossa visão direta. Essas obras participam assim de todos espaços, do escultórico ao arquitetônico, do arquitetônico ao propriamente cinético”<sup>369</sup>. E igualmente a Calder, “a descoberta de Lygia Clark tem outra profundidade e, por ser descoberta, decorreu de longo processo de pesquisa da própria artista”<sup>370</sup>.

Toda proposta artística de Lygia Clark revela-se como uma revolta ao estabelecido, mesmo o estabelecido vanguardista. Dessa maneira, de início ela desejava nutrir o espaço com a força vital da arte, ao mesmo tempo em que nutrir a arte com a força volátil do espaço. Assim chega às suas *superfícies moduladas*, que são expostas na mostra do grupo Ruptura, em 1955. Tomemos aqui a descrição que o poeta e crítico Ferreira Gullar faz da obra, grande teórico, do Neoconcretismo:

(...) tratava de uma superfície retangular, constituída de duas placas de madeira justapostas; na junção dessas placas deixou-se uma separação de meio centímetro, de modo a constituir uma linha de vazio, de espaço vazio, que cortava a superfície de maneira irregular e em diagonal<sup>371</sup>.

A partir desse resultado, Clark já alçava a revolução do quadro, agregando-lhe a intervenção espacial escultórica, não somente tridimensional, pois isso o *ready made* já havia dado ao quadro, mas espacial, ou seja, a participação do espaço como constituinte da forma, até então, uma exclusividade da escultura.

O próximo passo de Lygia Clark foi dotar essa junção da própria materialidade da escultura. Essa etapa demonstra que a obra de Clark se desdobrou da pintura de uma maneira inteiramente diferenciada dos seus demais, sejam contemporâneos brasileiros, sejam os precedentes internacionais, o desdobramento não se deu por meio da linha, ou da cor, da

<sup>369</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 199.

<sup>370</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 196.

<sup>371</sup> GULLAR, Ferreira. “A trajetória de Lygia Clark”. Catálogo da Exposição retrospectiva Lygia Clark, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 21/10/1997 – 21/12/1997, p. 62.

forma, mas por meio do quadro em si, no esgotamento de seu próprio espaço. “Revela-se de todo esse se empenho uma recusa a aceitar os limites inerentes a toda superfície. Ela persegue nessa recusa os últimos estertores do plano”<sup>372</sup>. O esgotamento da possibilidade bidimensional do quadro se dá na obra de Lygia Clark fazendo sua escultura literalmente cair da parede para o chão e, numa feliz percepção da própria obra, a nomenclatura que ela mesmo deu às suas criações demonstra o modo consciente que concebia os rumos de sua arte.

Nesse período, então, a pesquisa da escultora desdobra o plano do quadro em intervenções espaciais muito mais implicantes e perceptíveis do que suas *superfícies moduladas*, pois além de serem feitas em metal (iniciativa inovadora na arte), a participação do espaço é muito mais presente, muito mais atuante. São losangos presos à parede, confeccionados em três grossas chapas soldadas, uma para o fundo sustentando as outras duas que abrem entre si um vão muito maior e mais expressivo de espaço “vazio”. Essas obras, que muito ensinaram um Amílcar de Castro, por exemplo, foram brilhantemente chamadas de *Casulos*. E como é natural de todo casulo, há ali uma vida em transfiguração. O quadro gesta-se uma crisálida cuja forma que dali sai é um “Bicho”.

“Bicho, nome tão brasileiro, entidade abrangente, animal, síntese, mito que atemoriza e atrai, esta é a denominação que Lygia dá à sua criação (1960)”<sup>373</sup>. O *Bicho* é, assim, uma nova criatura no universo artístico, inteiramente nova e sintética, como fora o *móbile* de Calder e tem com esse, muito diálogo. O *Bicho* é um conjunto de placas metálicas presas umas às outras por meio de dobradiças que se conjugam em diferentes possibilidades de composição imprevisíveis e que, por isso, necessitam da disposição do ex-observador para que venham à tona, ao mesmo tempo em que tornam esse expectador um estágio contínuo da criação de novas formas da obra. “O *Bicho* possuía, portanto, certa autonomia com respeito ao autor e ao espectador, muito bem expressa nesta frase de Lygia: ‘Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode efetuar, eu respondo: Não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe’”<sup>374</sup>.

Essa autonomia, todavia, é mais restrita do que a do *móbile*, pois as placas não repousam em fios metálicos que lhes permitem a volatilidade do ar, mas têm que repousar umas sobre às outras (pois é desse repouso que depende a estrutura da obra). O *móbile* é eólico, o bicho é terrestre, caiu do casulo e lá ficou à espera do estímulo humano para

<sup>372</sup> PEDROSA, Mário. “A Obra de Lygia Clark.” In: ARANTES, O. B. F. Op. Cit., p. 352.

<sup>373</sup> MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajetos. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 65.

<sup>374</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit., p. 64.

desdobrar-se em suas múltiplas possibilidades. Além do suporte material em chapas de alumínio anodizado, de uso estritamente industrial até então, e do trato fabril (comum, como já dito, na maioria das construções escultóricas do Construtivismo ou descendentes de sua lógica material), o *Bicho*, desde sua impressão primeira, resguarda o fator de participação do expectador na obra, assim como a possibilidade natural de sua existência plástica de se reformular a cada intervenção. Com essa nova perspectiva, Lygia Clark alinhava-se, juntamente com Palatnik, aos artistas plásticos brasileiros interventores do tempo, sendo esse fator – primordialmente calderiano – considerado por Pedrosa uma das principais conquistas no Neoconcretismo<sup>375</sup>. Em 1960, ano que seguiu ao do Manifesto Neoconcreto, Pedrosa escrevia:

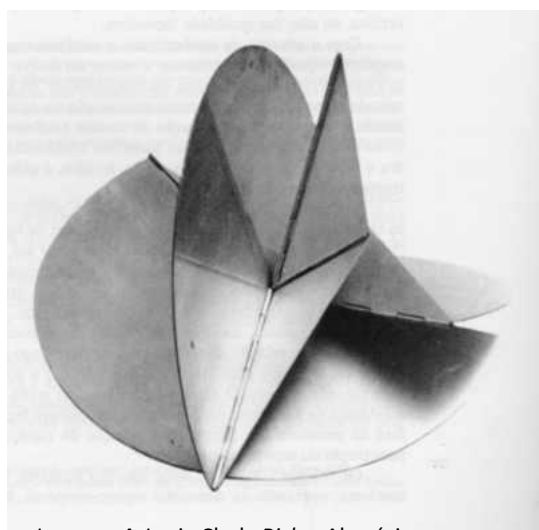


Imagem 4: Lygia Clark. *Bicho*. Alumínio Anodizado, 1961.

(...) tudo indica que essas realizações da artista brasileira, bem como de alguns outros artistas dos Estados Unidos, Itália, Suíça, Alemanha, Japão, etc., que se orientem em sentido paralelo, estão abrindo uma vereda nova, que será, muito provavelmente, a do desenvolvimento da arte do fim do século<sup>376</sup>.

Clark fundia princípios sofisticados e argumentos mantidos a altos custos pelas vanguardas<sup>377</sup> com uma grande dose do aspecto inventivo do Neoconcretismo, formulando um resultado espacial ainda inédito em todo campo artístico mundial. Com esses novos postulados, ela unia o homem ao lúdico e ambos ao espaço, de maneira

muíto mais madura do que Calder, mesmo com seu apoio circense de compreensão estética,. O *Bicho* era muito mais brinquedo-arte do que era o móbile, numa mecânica humanizadora da arte, livrando a obra de um sacrossanto respeito de “não-me-toques”. “Desde que recomendou que se tocasse nas suas ‘obras de arte’, isto é, nos seus ‘bichos’, seu ideal ou seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital”<sup>378</sup>. Nesses momentos podemos vislumbrar Pedrosa apontado seus ideais concretizados dentro do projeto que começara lançar “bandeirantemente” desde meados da década de 1940. Era um momento que todo fomento estético que Pedrosa, paulatinamente, fermentava desde seu retorno dos EUA (leia-se aqui: desde seu encontro com Alexander Calder), incorporava-se em pesquisas individuais, seja

<sup>375</sup> “A importância hoje tão grande do neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar na *démarche* verbicovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo.” PEDROSA, Mário. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro.” In: ARANTES, O. B. F. Op. Cit., p. 362.

<sup>376</sup> PEDROSA, Mário. “Significado de Lygia Clark” In: AMARAL, A. Op. Cit., p. 198.

<sup>377</sup> A respeito desses altos custos citemos a perseguição do III Reich, o exílio, a privação material e expatriação. Experiências comuns, por exemplo, aos mestres da Bauhaus, Gropius, Mohly-Nagy, Joseph Albers.

<sup>378</sup> PEDROSA, Mário. “A Obra de Lygia Clark”. In: ARANTES, Otilia. B. F. Op. Cit., p. 348.

com Weissmann, com Palatnik, com Clark, ou Helio Oiticica, resultando na possibilidade coletiva de intelectualidade artística que mais desejava ser ‘construtiva’ dentro de um contexto em que os grandes centros mundiais de arte não contavam mais com agrupamentos similares.

No caso de Clark, Pedrosa tem singular participação. A artista mineira sempre teve um grande vínculo com Pedrosa e sua família, sendo uma de suas maiores correspondentes, chegando a número próximo ao de cartas trocadas com Lívio Xavier, seu grande amigo e correspondente da época de sua atividade Trotskista, na década de 1920. Pedrosa tinha acesso ao caderno de reflexões de Clark, e o cita tanto no texto de 1960 (*Significado em Lygia Clark*) quanto no texto de 1963 (*A Obra de Lygia Clark*). As passagens que mais lhe chamam atenção nessas linhas são aquelas em que a artista registrava desejos estéticos que viria realizar futuramente, são passagens escritas em um caderno pessoal que Pedrosa não hesitou em levar a público com o intuito de revelar o trabalho de pesquisa de Clark. Assim, o crítico frisou momentos em que a escultora declarava: “‘O que procuro’ dizia ela, numa profunda intuição da realização futura, ‘é compor um espaço’”<sup>379</sup>.

Essa preocupação advém de pensamentos dos quais Pedrosa sempre fazia-se presente, movendo muitas vezes a compreensão desses artistas na direção de seu projeto utópico construtivo. Lygia Clark, em carta de 31 de julho de 1953 (meses antes da segunda Bienal do MAM-SP), escreveu: “meu caro Pedrosa, tinha tanta coisa para conversar com você de perto, discutir”<sup>380</sup>. Tais discussões, certamente, resultaram em muitos dos resultados mais finos que a artista alcançou, posto que foi ela uma das grandes protagonistas da utopia de Pedrosa. Esse fato pode ser ilustrado por uma passagem escrita pelo crítico em 1963, no auge de uma crise estética com crescimento do *tachismo*, o abstracionismo informal (que o crítico via com muitas reservas, desde a nomenclatura “informal” até o mercado de arte que o consumia)<sup>381</sup>, ou mesmo da *pop art* e seus derivantes. Ao tratar da obra de Clark, Pedrosa volta a lançar mãos de seus ideias em torno das revoluções na sensibilidade e pondera que “a arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retornando uma atitude otimista, se propõe vencer com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe recondicionar o

<sup>379</sup> Essa passagem de Clark pode ser encontrada nos dois textos de Pedrosa citados nessa etapa. “Significado em Lygia Clark”, no livro *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, (p. 197), e na obra organizada por Otilia Arantes, *Acadêmicos e Modernos*, (p. 350).

<sup>380</sup> Carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa de 31 de julho de 1953. Documento digitalizado pelo CEMAP, obtido em 13 jan. 2009.

<sup>381</sup> Ver: PEDROSA, Mário. “Do informal e seus equívocos”. In: AMARAL, Aracy. **Mundo Homem Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 33-35.

destino. As atuais realizações de Lygia Clark têm esse papel”<sup>382</sup>. Os artistas neoconcretos exaltavam essa atitude otimista por meio do exercício de criação mais livre que até então havia se dado no meio cultural do país.

Considerando as ideias de Ronaldo Brito,

(...) o Neoconcretismo em suas vertentes básicas tinha um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e ‘livre’ da pesquisa de arte no país. Representava, é claro, uma conquista local como respeito à especificidade do trabalho da arte: algo não submetido a injunções políticas imediatas, nem a um plano ligado diretamente ao processo desenvolvimentista do país. Os agentes neoconcretos prescreviam, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com seu ambiente<sup>383</sup>.

Calder não trouxe tantas contribuições diretas à plástica desse projeto construtivo quanto Max Bill, por exemplo com os concretistas paulistanos, ou ainda Le Corbusier com os arquitetos da Arquitetura Nova, e dizer isso é um ponto comum de concordância, pois é historicamente documentado de diversas maneiras que não somente o suporte formal das obras. Todavia, sem a participação ideológica de Calder na arte nacional veiculada nos pensamentos e posturas de Pedrosa seria muito difícil escapar das premissas tradicionais da arte, do cavalete, da massa escultórica. Seria impraticável pensar-se o não-objeto, como uma negação inovadora (inventada, não somente adaptada), talvez Palatnik não conseguiria estruturar-se como o grande inventor de arte que foi e os brasileiros nunca pudessem contar com um par de Moholy-Nagy e Nicolas Shöfer, do mesmo modo que, juntamente com Clark e Oiticica, não abriria vaga a novas concepções cosmopolitas de informação sensorial por meio das leis estruturais da arte (cor, linha, plano), contemplando e completando aquela penetração da ideologia construtiva iniciada com a vanguarda arquitetônica. Mário Pedrosa foi-lhes o grande mentor, mentor também de seu principal ideólogo: Ferreira Gullar. Não é sem mais que em dois dos quatro textos sobre Lygia Clark (podendo aqui ser considerada a mais “calderiana” dos neoconcretos), Pedrosa não citou Calder, mas referiu-se à “revolução calderiana”<sup>384</sup>.

<sup>382</sup> PEDROSA, Mário. “Significado em Lygia Clark”. In: AMARAL, A, Op. Cit., p. 203.

<sup>383</sup> BRITO, Ronaldo. Op. Cit. pp. 58-59.

<sup>384</sup> Ver PEDROSA, Mário. “A obra de Lygia Clark”. In: ARANTES, O. B. F. Op. Cit., p. 348. E PEDROSA, Mário. “Significado em Lygia Clark”. In: AMARAL, A, Op. Cit., p. 196.

O recondicionamento nos rumos dos ideais e atividades críticas de Pedrosa, após seu contato com Calder, foi um grande fator de penetração e influência das ideologias construtivas no Brasil. Dentro da metodologia de análise proposta por Ronaldo Brito, esse diálogo é um importante dado que o aprofundamento histórico acerca do projeto construtivo-artístico brasileiro revela e que não deve, de maneira alguma, ser ignorado. Se essa penetração se inicia com o cosmopolitismo da Arquitetura Nova, os produtos estéticos dessa geração de concretos e neoconcretos vêm para fechar um ciclo de compreensões ideológicas e plásticas das premissas espaciais e intelectuais dessa arquitetura, colocando-a inúmeras possibilidades de integração e síntese sem mais a necessidade de recorrer às vanguardas estrangeiras, seja de Ulm, De Stijl ou Bauhaus, preparando como em nenhum outro momento da história da arte brasileira (inclusive posteriormente) uma verdadeira revolução estética, um momento estético tão esperado por Pedrosa dentro dessa sua nova lógica sócioestética, construída a partir de seu contato com Calder.

Durante a construção de Brasília, no apogeu faraônico do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, nesses anos aqui abordados entre fins de 1950 e início dos anos 60, Pedrosa declarava-se viver à espera dessa hora plástica, no instante em que houvesse “o encontro da imagem e do destino na hora plástica”<sup>385</sup>, no qual a arte passaria a ser uma atividade cotidiana como nos povos primitivos, uma estética indissociável da vida, disciplinadora da ciência e humanizadora do progresso cientificista. Essa espera desse momento continuou a nortear a vida de Pedrosa, impelindo-o sempre na direção da organização cultural direcionada ao ‘construtivo’. Brasília era um projeto em que Pedrosa acreditava ser possível realizar aquela síntese das artes, promovendo esse instante plástico tão esperado. Para tanto, o crítico chegou a organizar um congresso, em 1959, reunindo críticos do mundo todo filiados à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Seu desejo era apresentar a nova cidade em sua fase terminal de construção a intelectuais como Giulio Carlo Argan e Clement Greenberg, mostrando a eles a possibilidade da hora plástica, que, contudo, nunca chegou. O mais próximo que Pedrosa chegou desse momento foi junto aos artistas neoconcretos.

É ainda Brito quem aponta sua tese de que “(...) o Neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão”<sup>386</sup>. Segundo ele, “em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a

<sup>385</sup> Apud. Martin Buber. In: PEDROSA, Mário. “À espera da hora plástica”. In: ARANTES, O. B. F. Op. Cit., p. 427.

<sup>386</sup> BRITO, Ronaldo. Op. Cit., p. 49.

crítica e consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda brasileira”<sup>387</sup>. Oiticica foi quem elevou essa consciência ao máximo expoente, levantando-se como um iconoclasta do projeto construtivo em determinada parte de sua obra, assim como Clark, a partir de seus projetos dos anos 1970 em diante. As expressões inventivas de Palatnik se sucederiam pela invasão torrencial do que se convencionou chamar de “instalações”, conceito que passou englobar sem critérios definidos – numa franca demonstração da decadência intelectual da arte – uma extensa gama de criações confeccionadas a partir da junção de catados, entulhos, aparelhos eletrônicos quebrados, pedaços de brinquedos, lataria de automóveis, lâmpadas, cordas. Dinâmica muito explorada por grupos como o norte-americano Fluxus, por exemplo.

Com o fim do neoconcretismo “termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada”<sup>388</sup>, e esse sonho não termina somente ou por causa do desfecho no meio restrito das artes plásticas, ou seja, da elevação da pesquisa plástica ao seu próprio esgotamento na crítica à incompatibilidade e anacronismo dos elementos construtivos como lógica plástica para um projeto estético nacional. Ele acaba com o duro Golpe Militar de 1964 que sufoca também qualquer atividade cultural organizada, pois frente às lógicas totalitaristas de governo, toda estética construtiva é utópica, toda utopia é libertária e toda liberdade é perigosa. Pedrosa, no entanto, não cessou sua atividade construtiva e sua ação organizadora de cultura. Muito pelo contrário, é nesse tempo que chega ao seu apogeu nesse sentido, com o exílio no Chile de Allende, onde organiza com outros intelectuais o *Museo de la Solidaridad*, no qual contou com sua grandiosa quantidade de amigos e contatos no meio artístico mundial e conseguiu inúmeras obras doadas pelos próprios artistas, num acontecimento inédito no meio institucional da arte em todo o globo. Muitos desses artistas fizeram séries de trabalhos, ou obras individuais especialmente para o museu. Calder, por exemplo, fez uma série de guaches onde saldava e fazia menções à atitude revolucionária de Pedrosa e Allende<sup>389</sup>, como quem quisesse reconhecer que seu amigo crítico era um revolucionário convicto, talvez atestando também saber que sua arte tenha causado uma das maiores transformações na vida e obra de Pedrosa.

Mário Pedrosa não se dirigiu à experiência que teve ao lado de Calder e sua obra com o conceito de “revolução”, gratuitamente, para melhor expor suas convicções sobre a importância meramente estética da obra calderiana. Esse conceito sempre foi extremamente

<sup>387</sup> Idem.

<sup>388</sup> BRITO, Ronaldo. Op. Cit. p. 61.

<sup>389</sup> Ver: ARAÚJO, Emanuel (org.). **Museo de La Solidaridad Salvador Allende**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

caro a Mário Pedrosa, um significado em toda sua vida, seja junto às artes ou com a política, seja com as instituições. Ele foi inexoravelmente um revolucionário e não redigia essa palavra sem necessidade. Pedrosa apontava para a revolução calderiana como um fenômeno excêntrico (para com o mundo das artes e a pesquisa escultórica construtiva), mas também como um fenômeno concêntrico, apontado para dentro de si, para a grande revolução que sofreu em sua “pessoa estética”, uma alteração causada por elementos que vão além da forma artística, posto que foi um fenômeno transformador de sua própria sensibilidade, um fenômeno social formulador de conceitos humanos que não estão diretamente ligados à arte e seu restrito meio. Desse momento em diante, Pedrosa ampliou consideravelmente sua ideia de “revolução” e partindo desse novo princípio, juntou-se com jovens mentes da arte nacional para tentar trazer essa revolução estética ao plano social brasileiro. E pode-se dizer que logrou incrível sucesso, sendo um agitador que conseguiu organizar um grupo ativo e orientá-lo, em grande medida, rumo a uma revolução que veio à tona, que foi exposta, divulgada, discutida, exportada e que fechou um ciclo aberto desde a década de 1930 com a arquitetura e que as artes plásticas, até então, pareciam impossibilitadas de fechar. Pode-se dizer que conseguiu ser um revolucionário como em nenhuma outra etapa de sua militância estritamente política, e o estopim dessa insurreição não estourou na pólvora ou no tilintar da lâmina, mas partiu do circo para chegar à arte abstrata por meio da subversão das lógicas utilitárias do mundo tecnicista, no que Pedrosa não titubeava em chamar de “A Revolução Calderiana”.

### **Considerações Finais.**

A revolução, enquanto um fenômeno que altera bruscamente a ordem normal dos fatos é, em sua natureza, uma exceção da história. Demonstrando-se, em verdade, uma manifestação de que determinado segmento social precisa sofrer uma reviravolta para continuar existindo (ou vir a existir) acompanhando devidamente a evolução que o cerca. O estudo aprofundado de uma revolução, da mais localizada e específica até a mais ampla, implica em senti-la como se a testemunhasse e participasse de seu processo ativamente estando atento aos detalhes mais sutis. Assim pode-se chegar perto do entendimento das transformações sociais diversas causadas por ela.

No caso de nossa revolução, esse estudo é assaz apazível, pois não se trata de um conflito armado, não há baixas humanas por violência bélica, não há períodos de fome e miséria. A revolução que abordamos é uma das mais raras que se possa tratar. É um levante do espírito para se adequar aos tempos por meio da cor e da forma, para que se evite ter que pegar em armas para atingir aquela adequação. Trata-se de levar em conta literalmente o termo “constritivo”. É, em si, uma utopia, num feliz momento histórico em que grande parte dessa utopia pode ser vivida fora do plano das ideias, sendo fomentada e materializada por um conjunto de revolucionários dispostos a confeccionarem um tempo contínuo de reviravoltas.

Apesar de todos os constrangimentos contextuais aos desejos inovadores desses personagens todos aqui tratados, conseguiu-se alcançar no Brasil das décadas de 1950 e 60 uma produção cultural que se enquadra entre uma das mais refinadas e, pode-se qualificar, revolucionárias de seu tempo. Como já mencionado, era o tempo de Brasília, que a despeito do grande rombo financeiro e da total carência de estrutura para os milhares de operários desempregados após o término das construções, apresentava ao mundo uma grande revolução arquitetônica no apogeu do que convencionou chamar de Arquitetura Nova. Selava o tempo de uma geração de arquitetos das mais audaciosas de todo mundo, de Lúcio Costa, Carlos Leão, Alfonso Reidy, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, Gregory Warchavchik, Rino Levi, Flávio de Carvalho e Luiz Saia. Outra arquitetura inovadora que se fazia era a dos acordes de João Gilberto, Tom Jobim, mais tarde, Baden Powell e Toquinho. A Bossa Nova rapidamente tornou-se referência mundial de inovação na mescla de elementos do samba com as estruturas oblíquas do Jazz. A poesia contava com as experiências mundialmente inéditas da interferência especial da palavra na estética concreta de Décio

Pignatari, Haroldo de Campos e Ferreira Gullar. No cinema, o Brasil passou observar também uma geração revolucionária com o Cinema Novo de Glauber Rocha e o CPC (Centro Popular de Cultura) de Carlos Diegues, Leon Hisman, e Ruy Guerra. A crítica de toda essa carga cultural revolucionária se fazia com intelectuais sérios e especializados, ao exemplo do Grupo Clima de Antonio Cândido, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza, Paulo Emílio Sales Gomes, além de outros como Mário Schenberg, Ferreira Gullar e nosso protagonista, Mário Pedrosa.

Nesse mesmo influxo, surgiram, a partir de inícios da década de 1950, os primeiros artistas plásticos dispostos a se agruparem para discutirem e produzirem estéticas abstracionistas, cosmopolitas. Em São Paulo esses artistas se detiveram muito mais na pintura e nos motivos geométricos calcados, sobretudo, na teórica asceta de Max Bill e de sua escola de Ulm. Eram Waldermar Cordeiro, Lothar Charoux, Anatol Wladislaw, Luiz Saciloto, K. Fejer, Lepoldo Haar e Geraldo Barros. Em ruptura com esses austeros abstracionistas geométricos, surgem dissidências no Rio de Janeiro, dotando a produção artística abstrata nacional de poéticas visuais abrindo caminho para experiências plásticas inéditas em todo mundo. Nesse ponto a escultura tomou maior importância e retirou muitos artistas da pintura para um jogo de experimentações tridimensionais. Entregavam àquela arquitetura supracitada inúmeras possibilidades de intervenção espacial que mostravam compreender os espaços confeccionados pelos arquitetos mais audaciosos do projeto.

Então retornemos à questão da revolução para ponderar que uma escultura que compreende e interage com uma arquitetura revolucionária tem que ser, obrigatoriamente, tão revolucionária quanto. O projeto construtivo estava formado. Tínhamos representantes à altura uns dos outros em todos os segmentos da cultura nacional. Nosso estudo traz luz para entender essa última revolução, a escultórica neoconcreta desenvolvida por Lygia Clark, Franz Wiessmann, Abraham Palatnick, Amílcar de Castro, Mary Viera. Praticamente todas as outras revoluções acima têm seus “protagonistas-estopins” estrangeiros. No nosso caso, Alexander Calder aparece como um desses protagonistas, mas não é um estopim de insurreição, como foi o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, ou ainda Bill e sua *Unidade Tripartida*. Na verdade a revolução plástica do Neoconcretismo tem na figura de Calder junto a todas aquelas transformações que sua arte causou em Mário Pedrosa uma linha subversiva mais próximas do tipo de revolução que o indiano Mohandas Gandhi mostrou ao mundo, uma revolução silenciosa, mas extremamente eficaz. Foi uma reestruturação

executada por meio de muita pesquisa pautadas em sua maioria nos ideais de Mário Pedrosa. E isso fazia toda diferença.

Além do posto de observação privilegiado, pois seu ofício era justamente observar, esses artistas eram, por assim dizer, guiados por quem no plano cultural talvez mais entendia de revolução, e no amplo sentido do termo. Pedrosa apontava para o fenômeno plástico com a declarada convicção social da arte, nunca preocupado somente com a beleza da pintura de desse, ou a precisão da escultura daquele. Era com a revolução das sensibilidades que se preocupava, pois era a maneira mais interessante de se estruturar nos brasileiros daqueles tempos de desenvolvimentismo ferrenho intuições e percepções mais adequadas às imposições sociais da modernidade. O crítico jamais perdeu de vista esse ideal da missão sócio-estética da arte e, certamente, implantou-o naqueles artistas que estavam abertos a essas compreensões e dimensões utópicas da revolução dos sentidos. E há de se reforçar que nesse momento as fontes de todas essas estéticas, notadamente a Europa e Nova York, já não contavam mais com correntes artísticas pautadas nesses ideais construtivos e, pode-se dizer, que nenhuma das nações propagadoras desses princípios contaram com um alinhamento vanguardista simultâneo em todas as áreas da cultura, como se dava no Brasil dos últimos anos da década de 1950 e primeiros anos da posterior.

Contudo, houve no país uma reviravolta que viria por fim em todas essas aspirações, como também em todo esse contexto revolucionário em que a cultura estava unindo os postulados das suas áreas constitutivas, a música, o teatro, o cinema, a poesia, a crítica, a pioneira arquitetura, as artes visuais, preparando a hora plástica que Pedrosa testemunharia como o ápice de sua vida. A reviravolta que terminou com essa utopia estética em franco andamento deu-se em fins de março de 1964, quando as águas choraram o fim da promessa de vida com o Golpe Militar que instalou uma ditadura de praticamente duas décadas, severa castradora de todas essas propostas revolucionárias de cultura.

Depois disso, com o fechamento ainda mais acirrado em fins de 1968 com o AI-5, atores, autores, compositores, cineastas, pensadores, críticos, artistas plásticos, jornalistas, professores e alunos universitários (em maioria ligados às ciências humanas) e todos que tentavam criticar de algum modo a repressão cultural e de opiniões eram cassados. Alguns tinham a “sorte” de serem exilados, outros nem tanto, e iam parar nos porões à mercê dos torturadores do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Mário Pedrosa, já então em sua velhice, também passou a sofrer cada vez mais frequentes e intensas perseguições.

Frente a mais esse tempo hostil de ditadura ele refugia-se juntamente com a esposa Mary Vieira no Chile, que ao contrário do Brasil, vivia sob o regime socialista de Salvador Allende.

A invés do descanso de direito ao senhores aposentados, nessa ocasião Pedrosa alcançou o auge de sua postura de intelectual organizador da cultura, como já mencionado algumas vezes, sendo peça fundamental na montagem do *Museo de La Solidaridad*. Calder, Picasso, Miró, Léger, dentre outros forneceram obras pessoalmente e no caso de Miró e Calder, ambos fizeram trabalhos exclusivamente para o museu. Outras obras de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Jean Arp foram doadas por instituições de arte diversas. Nunca, nem antes ou após essa experiência, o acervo inicial de um museu de arte se deu totalmente por meio de doações diretas de artistas e instituições. Sendo essas doações em sua maioria intermediadas por Pedrosa.

Quando da inauguração do Museu, Pedrosa estava com setenta e três anos. Meses depois o Chile sofreu também um golpe militar que entregaria o poder nas mãos do general Augusto Pinochet. O crítico se dirigiu para a Europa, e talvez, como uma compensação do destino, é nessa ocasião que encontra Alexander Calder pela última vez, em Saché na França. É a ocasião em que Pedrosa depara-se com os *Critters and Craggs*, e como é de praxe em seus encontros com Calder, o crítico tem uma última “reeducação de sua sensibilidade”. Tal qual a primeira vez que se deparou com a obra do escultor de cata-ventos, trinta anos antes, foi forçoso escrever sobre as revoluções da arte calderiana. Seu último texto a respeito de seu amigo, *Reviravolta em Calder*, iniciava-se exaltando justamente o caráter revolucionário (reviravolta) do escultor. Pedrosa abre seu texto da seguinte forma: “Se até agora vocês acreditaram pode resumir em uma fórmula a arte de Alexander Calder, já é tempo de se desenganar; aquilo que Sandy apresenta desta vez confessem jamais ter visto”<sup>390</sup>.

Esse “jamais ter visto” aparece como uma legitimação das ideias lançadas em torno da obra de Calder desde as primeiras linhas escritas pelo crítico em 1944. Atestava ele que seu velho amigo era um inexorável criador de coisas “jamais antes vistas”. Isso se faz, assim, uma legitimação de sua própria postura responsável em grande parte por aquela revolução na escultura construtiva nacional. Um olhar que somente poderia partir de uma pessoa afinada com o conceito de revolução e que percebeu a oportunidade que os objetos *sui generis* de

---

<sup>390</sup> PEDROSA, Mário. “Reviravolta em Calder”. In: ARANTES, Otila B. F. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 277.

Calder proporcionavam às intuições humanas. Por isso mesmo, antes de “novidadeiro”, Pedrosa foi um entusiasta de “coisas nunca antes vistas”.

A obra Calder, entretanto, não fez-se um eterno ponto de subversão plástica. Mesmo assim, conseguiu se estabelecer em um lugar que perpetuou sua missão para com o estímulo sensorial e as sensibilidades humanas. Foi parar nas cabeceiras dos berços ao redor do mundo. O móbile atingiu um patamar na lógica benjaminiana de reprodutibilidade técnica da obra de arte tal qual nenhum outro produto artístico foi submetido. A obra de Calder, por ser configurada pela lógica do brinquedo, sempre manteve-se em uma posição muito suscetível à reprodutibilidade técnica<sup>391</sup>. Não é sem mais que praticamente todos os recém nascidos com o mínimo de estrutura familiar detiveram em seu desenvolvimento sensorial algum tipo de móbile. Por mais que isso soe perverso, dentro das possíveis apropriações capitalistas dos difíceis resultados calderianos de equilíbrio e refinamento estético, esse uso sensorial introdutório dos sentidos humanos teria causado grande satisfação em seu criador. Foi justamente esse tipo de propósito que impulsionou a pesquisa de Calder e que o fez criar uma obra majoritariamente lúdica.

Há de atentar-se que não foi a indústria de brinquedos que começou a reproduzir tecnicamente a obra de arte de Calder, foi ele mesmo que incorreu numa repetição técnica das “fórmulas” de seus móveis para atender a grande demanda de encomendas, sobretudo entre 1950 e fins de 60. A apropriação perversa não se deu com a natureza reprodutível de sua obra, seja pela indústria da decoração ou pela indústria de brinquedos. Isso se deu antes com o conceito *mobile* em si. Hoje, esse termo é usado para designar telefones e computadores portáteis (móveis), ou para mencionar patentes de programas de computador, monitoramento via satélite, serviços de atendimento em domicílio, etc. Tanto o conceito de Marcel Duchamp quanto à obra de Calder que ele batizou, incorporavam em sua natureza o movimento de tal forma que o termo móbile hoje foi apropriado para usos mercadológicos de qualquer produto ou serviço que tem como princípio a maleabilidade espaço-temporal do deslocamento. Dentro de todas as transformações históricas acerca da obra de Calder dadas desde então, essa nos parece aquela que mais revela a perversidade das lógicas utilitárias de nosso tempo.

---

<sup>391</sup> O conceito de Benjamin foi retirado do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O texto pode ser acessado na obra: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Esse é o tempo marcado pelo esmorecimento generalizado dos ideais construtivos na cultura. A arte, como todos setores especializados da divisão social do trabalho parte de alguma lógica utilitarista das sociedades de consumo e entretenimento, pois nessa premissa reside sua sobrevivência material. O meio da arte foi obrigado a condicionar-se ao mercado tanto quanto a agricultura, a educação, a medicina, estando ela também a mercê da predatória lógica de consumo hodierna. Tudo segue estritamente a regra de sobrevivência no capitalismo tardio. Por isso mesmo que a revolução não é mais a reinvenção ou reviravolta do estabelecido, mas é antes a sobrevivência material cotidiana.

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMS. W. P. *Los Estados Unidos de América*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70. 2006
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: BoiTempo editorial, 2004.
- ALCALÁ, May Lorenzo. & SCHWARTZ, Jorge. (orgs.) *Vanguardas Argentinas: anos 20*. Trad. Maria A. K. de Almeida. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1992.
- ALMEIDA, Jorge de. BADER, Wolfgang. (orgs.) *Pensamento Alemão no século XX*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy (org.) *Arte construtivista no Brasil*. Col. Adolfo Leirner. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- AMARAL, Aracy. (org.) *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Col. Debates vol.106. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- AMARAL, Aracy. (org.) *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? Preocupação Social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- AMARAL, Aracy. *Textos dos Trópicos de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores, 1989.
- ARANTES, Otilia (org.) . *Mário Pedrosa: Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARANTES, Otilia B. F. *Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EdUSP, 2000
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori.(org.) *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp. 1995.
- ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- ATKINSON, Edward J. *Black Dimensions in Contemporary American Art*. Clinton: Plume Books, 1971.

- AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- BAAL – TESHUVA, Jacob. *Calder, 1897-1976*. Colônia: Taschen, 1998.
- BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte de São Paulo 1946-1948*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2002.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Edusp, 1971.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. Col. Debates vol. 73. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/UNESP, 1990.
- BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. In: BASTOS, Elide Rugai & RÊGO, Walquíria D. Leão (org.) *Intelectuais e Política: A Moralidade do Compromisso*. São Paulo: Olho d'água, 1999.
- BENJAMIN, Walter. (1984) "Paris Capital do Século XIX". *Espaço e Debate* 11 (III): 5-13.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BÉRTOLA, Elena. *El Arte Cinético: El movimiento y la transformación*. Buenos Aires: Nueva Vizion, 1983
- BONEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis Editora Vozes, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*, vol. III: Modernismo. São Paulo: Difel, 1968.
- CARONE, Edgard. *A Terceira República*. In: FAUSTO, B. & CARDOSO, F. H. (orgs.) *Corpo e Alma do Brasil*. São Paulo: Difel, 1982.
- CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: Utopias e realidades*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- CINTRÃO, Rejane. *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- COELHO, Ruy. *Tempo de Clima*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Também: Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo clima (1940-1968)*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1998.
- COGNAT, Raymond. *Dicionário da Pintura Moderna*. São Paulo: Hemus, 1981
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13ª edição. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira Tomo III: O Brasil Republicano, vol. 11, Economia e Cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FISHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973

FORN, Juan. *El Dilema del Marco Irregular*. In: Vários Autores. *Pintura Argentina. Abstracción 1*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRY, Max. *A Arte na Era da Máquina*. Col. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GIMÉNEZ, Carmen, *Calder: Gravity and grace*. London: Phaidon Press, 2004.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet - 100 anos: trajetória, crítica e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2004.

GORPUIS, Walter. *Bauhaus: Novarquitectura*. Col. Debates vol. 47. São Paulo, 1972.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GRASSI, Ernesto. *Arte como Antiarte*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GUERRERO, Pedro E. *Calder at Home*. New York: Stwrt, Tabori & Chang, 1998.

GULLAR Ferreira, *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

GULLAR, Ferreira. (org.) *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Behind the Times. The decline and fall of the twentieth century Avant-Gardes*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)* Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do EUA (nós, o povo)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999

KLEE, Paul. *Esboso de una teoría del colores*. In: KLEE, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.

LIEBNIZ, G. W. *La Monadología*. Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2005.

LIMA, A. & ARANTE, A. *História da Ação Popular*. São Paulo: Alfa-ômega, 1984.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Ed. Difel, 1979.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981.

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Trad: Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MOTA, Carlos G (org.) *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000

NETO, José Castilho. *Solidão revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

obra KLEE, Paul. *Sobre Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

OSÓRIO, Luiz Camilo. (org.) *Abraham Palatnik*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

PÉCAULT, Daniel. *Os Intelectuais e política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PEDROSA, Mário. *Arte/Forma e Personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós, 1979.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo clima (1940-1968)*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1998.

PONTUAL, Roberto. *Arte Brasil Hoje 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

SALZSTEIN, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

SWEENEY, James Johnson. *Alexander Calder*. New York: Museum of Modern Art, 1951.

TOBIAS, José Antonio. *História das Idéias Estéticas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo Editores, 1967.

TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

VÁRIOS AUTORES. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

VELHO, Gilberto. (org.) *A Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

VITA, Luís Washington. *Tendências do Pensamento Estético Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

WIGGESHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico, significação política*. Trad. Lilyane Deroche- Gurcel. Rio de Janeiro: editora Bertrand, 2002.

ZANFRAM, Eric M.. *Calder in Connecticut*. Nova York: Rizzoli, 2000.

ZANINI, Walter *tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol.II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. Trad. Maria Isabel Gasppar. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

### DISSERTAÇÕES DE MESTRADO:

POLITANO, Stela. *Exposição Didática e Vitrine das Formas: A didática do Museu de Arte de São Paulo*, 2010. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa*, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

### ARTIGOS DE JORNAL E REVISTA

ANDRADE, Calos D. de. “Ver e Contar Exposições”. *Políticas e Letras*, Rio de Janeiro. 30/09/1948.

BARDI, P. M. Calder e os móveis em próxima exposição. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 26/09/1948.

BERKOWITZ, Marc. “Tempo quente no clube dos Artistas”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1951.

MARTINS, Ibiapaba. “Cadeiradas e trocadilhos no Clube dos Artistas: agitados e exaltados os debates sobre a Primeira Bienal”. *Correio Paulistano*, São Paulo, dez, 1951.

MILLIET, S. Calder no Museu de Arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06/10/1948.

PEDREIRA, Fernando. “A Bienal: Impostura cosmopolita”. *Fundamentos*, São Paulo, (21): 14-5, ago. 1951.

### ARTIGOS DA REDE MUNDIAL DE COMPUTADORES (WORLD WIDE WEB)

<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>. p. 15. Acessado em 21/04/2010.

IANNI, Octavio. Variações entre Arte e Ciência. In:  
[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702004000100001&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100001&lng=pt&nrm=iso). Acessado em 12/05/2009.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato. *História, Franca*, v. 25, n. 2, 2006 .  
 Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 22 de Junho de 2010.

MARI, Marcelo. *Os Murais de Portinari na biblioteca de Washington*. In: <http://maccouto.sites.uol.com.br/portinari.htm> Acessado em 12/02/2010.

SILVA, José Marcos Romão da. & BENUTTI, Maria Antonia. A RELAÇÃO DO CUBISMO COM AS GEOMETRIAS NÃO-EUCLIDIANAS. In: [http://www.degraf.ufpr.br/artigos\\_graphica/ARELACAODOCUBISMO.pdf](http://www.degraf.ufpr.br/artigos_graphica/ARELACAODOCUBISMO.pdf). Acessado em 12/06/2010.

SILVA, Myrce G. da. (1994), “Newton e Liebzn: A questão do Espaço no século XVII”. Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência (Unicamp), 11, 89-96. In: [http://www.sbhc.org.br/pdfs/revistas\\_anteriores/1994/11/seminario\\_7.pdf](http://www.sbhc.org.br/pdfs/revistas_anteriores/1994/11/seminario_7.pdf). Acessado em 23/05/2010.

TAYLOR, R. Personal reflections on Jackson Pollock’s fractal paintings. In:

UENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Soc. estado.**, Brasília, v. 20, n. 2, ago. 2005 . Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=pt&nrm=iso). acessos em 14 jun. 2010.

[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=SO504-334792004032450002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO504-334792004032450002&lng=pt&nrm=iso). Acessado em 18/05/2009.