



Do cosmos ao chão: modernidade e pós-modernidade na crítica de Mário Pedrosa

*Desde el cosmos hasta el suelo:
modernidad y posmodernidad en la crítica
de Mário Pedrosa*

*From the cosmos to the ground:
modernity and post-modernity in Mário
Pedrosa's criticism*

Carolina Serra Azul

*Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-
USP, São Paulo, Brasil. carolserrazul@gmail.com*

Renan Nuernberger

*Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-
USP, São Paulo, Brasil. renannuernberger@gmail.com*

Resumo

Este artigo recupera a reflexão crítica de Mário Pedrosa sobre a arte moderna em plano internacional, discutindo as estratégias de constituição de sua perspectiva acerca da arte concreta e neoconcreta em contexto brasileiro. Além disso, o texto pretende assinalar a articulação que Pedrosa estabelece entre forma artística e matéria social, comentando sua posição em relação à *pop art* norte-americana e seu correlato nacional após o golpe de 1964.

Palavras-Chave: Mário Pedrosa. Arte moderna. Neoconcretismo. Arte ambiental. Pós-modernidade.

Resumen

Este artículo recupera la reflexión de Mário Pedrosa sobre el arte moderna en plano internacional, discutiendo las estrategias de creación de su perspectiva sobre el arte concreta e neoconcreta en contexto brasileño. Además, este texto pretende señalar la articulación que Pedrosa establece entre forma artística y materia social, comentando su postura en relación a *pop art* norteamericana y su correspondiente brasileño después del 1964.

Palabras-Clave: Mário Pedrosa. Arte moderna. Neoconcretismo. Arte ambiental. Posmodernidad.

Abstract

This article recovers Mário Pedrosa's reflection on modern art at international level and discusses his view on concretism and neo-concretism in Brazilian context. Also, this text points out the links between artistic form and social matter proposed by Pedrosa's work to understand his position in relation to North American pop art and its Brazilian counterpart after 1964.

Keywords: Mário Pedrosa. Modern art. Neo-concretism. Ambient art. Post-modernity.

DO COSMOS AO CHÃO: MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA¹

Pela consistência de sua reflexão, Mário Pedrosa é uma figura incontornável para a compreensão da arte brasileira ao longo do século XX. Sua sensibilidade estética, articulada à militância política, desdobrou-se numa trajetória intelectual coerente, cujo desenvolvimento foi determinante para a própria consolidação da arte moderna no país. Com olhar arguto e empenho analítico, Pedrosa acompanhou, explicou e impulsionou a produção dos artistas mais instigantes de seu tempo, dando envergadura teórica a um projeto que, em última instância, coadunava-se à própria ideia de formação nacional, tão debatida entre as décadas de 1950 e 1960².

¹ Este ensaio, inicialmente, foi concebido como trabalho final para a disciplina "Arte e política em Mário Pedrosa", curso de pós-graduação ministrado pelo prof. dr. Francisco Alambert no primeiro semestre de 2018, na FFLCH-USP.

² Um mapeamento abrangente da vida intelectual desse período foi feito por Carlos Guilherme Mota, em *Ideologia da cultura brasileira*. Segundo o autor, a "superação do subdesenvolvimento – o termo ganhou concreção nessa década [1950] – transformou-se em alvo difuso a ser atingido pelas 'forças vivas da Nação': de 'periferia' dever-se-ia atingir, de maneira planejada, a condição de 'centro', para retomar vocabulário caro aos nacionalistas. Nos anos 60, sobretudo

Como outros intelectuais daquela geração, Pedrosa adotou conscientemente uma posição crítica diante da condição periférica do país, fazendo dessa condição não um alibi para se limitar a uma perspectiva provinciana sobre o fenômeno artístico, mas, ao contrário, adotando-a como um ponto de vista original, a partir do qual era possível formular os dilemas locais em seus termos específicos e, ao mesmo tempo, participar *substantivamente* do debate de ponta em plano internacional.

Sua valorização do concretismo e, logo em seguida, do neoconcretismo não se dava, assim, pela mera transposição das tendências abstracionistas em voga, após a Segunda Guerra Mundial, na Europa e nos Estados Unidos – antes, correspondia a uma necessidade interna, ligada ao projeto formativo do país, cujo anseio de modernização orientava-se em direção a uma sociedade mais justa e emancipada³. Trocando em miúdos, Pedrosa antevia uma função social para a arte de estirpe abstrata, que estabeleceria um novo padrão de sensibilidade, capaz de antecipar e fomentar o processo de transformação social que parecia iminente.

Para que tal sensibilidade florescesse, entretanto, também era preciso atualizar o debate sobre arte no Brasil, de modo que as premissas básicas das vanguardas construtivas fizessem parte do vocabulário compartilhado entre especialistas e público geral. Daí a importância dos artigos de jornal nos quais Pedrosa, desde a

na segunda metade, o que se verifica é a inviabilidade da fórmula, ocorrendo críticas e revisões radicais. Observadas em conjunto as duas décadas, dir-se-ia que a primeira é a consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista); ao passo que a segunda década, vista globalmente, aparece antes como de desintegração desse sistema ideológico, apresentando vertentes em que houve rupturas radicais, dando origem a novas constelações de difícil avaliação” (2014, p. 195). Como demonstraremos a seguir, o pensamento de Pedrosa também se insere nesse processo de reformulação na década 1960.

³ Em *Bienal de cá para lá*, Pedrosa explica a singularidade da arte concreta no Brasil dos anos 1950: “Finalmente, estava-se diante de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e terceira vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção” (2015, p. 487).

década de 1940, apresentava brilhantemente aos leitores brasileiros os momentos-chaves da arte ocidental rumo ao abandono da figuração.

Nesse sentido, é importante destacar a organização dos ensaios de Pedrosa proposta por Otilia Arantes em *Modernidade cá e lá* – título no qual, aliás, se depreende bem o problema aqui tratado. A segunda parte do volume é constituída por artigos que Pedrosa escreveu, entre as décadas de 1940 e 1950, sobre artista como Alexander Calder, Giorgio Morandi, Henri Rousseau, Paul Gauguin e Paul Cézanne. Segundo Arantes, na apresentação do livro, o grande tema desse conjunto de textos “é o que, no fundo, se constituía no grande projeto de Cézanne: ‘ser o primitivo de uma nova arte’” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 17). A organizadora afirma ainda que Cézanne constitui-se como uma espécie de grande mestre dos outros modernos abordados, uma vez que o pintor francês nos faz vislumbrar “com sua pintura a possibilidade de uma síntese, embora ‘provisória e precária’” (idem, *ibidem*).



Figura 1: Modernidade cá e lá, volume 4 dos ensaios de Mário Pedrosa organizados por Otilia Arantes (2000). Fonte: Edusp.

O subtítulo dessa seção do livro, “De Calder a Cézanne”, no qual o uso das preposições indica movimento de um ponto a outro, poderia sugerir uma linha progressiva e cronológica, que conduzisse o leitor do passado para o presente. A organizadora, no entanto, nos apresenta Calder, artista contemporâneo à escrita de Pedrosa – os textos sobre Calder foram escritos nos Estados Unidos

nos anos 1940, quando o artista plástico produzia intensamente – e, caminhando em direção ao começo do século XX, ou, dizendo melhor, em direção ao advento da arte moderna, chega até o fim do XIX com o retiro do “revolucionário conservador” em Aix-de-Provence.

Essa atitude interpretativa de Arantes indica confluência com o espírito crítico de Mário Pedrosa, cujos olhos procuram entender profundamente o tempo presente, para nele vislumbrar a possibilidade de um “outro mundo” – para falar, ainda, nos termos da organizadora. Ao dispor os textos desse modo, indo de Calder até Cézanne, dos anos 1940 para o fim do XIX, a organizadora evita qualquer leitura celebratória de uma arte moderna congelada no passado: algo do cosmopolitismo de Nova York toca a Provence, e compreendemos a forma pictórica revolucionária de Cézanne *em sua atualidade*. Esse olhar para Cézanne, balizado por Calder, torna-se ainda mais interessante quando atentamos para o fato de que o artista norte-americano constitui, para Pedrosa, “a revelação mais contundente da modernidade na arte” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 15).

Aqui, todavia, manteremos a ordem cronológica nos comentários sobre os artistas para, no fim, relacionar o trabalho de Calder às tendências construtivas brasileiras estudadas por Pedrosa nas décadas de 1950 e 1960. Afinal, apesar das diferenças de contextos, pode-se identificar, seguindo o olhar do próprio crítico, vários pontos de confluência entre Calder, Mira Schendel, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antonio Dias. Por outro lado, enfatizando essa confluência, será possível observar mais atentamente certas oscilações da posição de Mário Pedrosa diante de sua militância, tão apaixonada quanto a política, pela arte abstrata.

Nos ensaios sobre Cézanne, publicados no início dos anos 1950, Pedrosa acompanha a minuciosa pesquisa do pintor francês em busca de um novo “método para a organização total do quadro” (2000, p. 120). Sintetizando técnicas do impressionismo – como o trabalho com a luz – com as do realismo – como a “severidade de uma estrutura formal” (p. 122) –, Cézanne caminha desde o início de sua carreira para certa tendência abstrata que surgirá madura no fim de sua vida, quando o artista finalmente amalgama o fundo das

telas, de tendência impressionista, com a solução técnica de reduzir o desenho a formas geométricas como cones, esferas e cilindros, de modo que as composições pictóricas apresentassem tanto volume quanto profundidade.

Ligado aos impressionistas, mas desde o início procurando algo além do impressionismo, carregando consigo uma “alma moderna”⁴, não é um fato arbitrário que Cézanne tenha sido atacado pela crítica de modo ainda mais agressivo do que os outros artistas do período. Hoje, os ataques ao pintor, sintetizados por Pedrosa em seu ensaio, são chocantes: “espécie de louco”, o francês é associado a “históricos”, acusado de ter “retinas doentes”, “bárbaro”, “monstro”⁵. Essas críticas foram pesadas o suficiente para que Cézanne se isolasse na região da Provence, na cidade em que nasceu, onde segue solitariamente em sua incessante busca por uma nova maneira de pintar. Sobre essa atitude do pintor francês, Mário Pedrosa formula uma comovente reflexão:

Se a vida de Cézanne nos ensina alguma coisa, é o desprendimento do homem diante de sua arte. Esta deixa de ser uma profissão, uma ambição de glória ou de riqueza, um fim prático, para tornar-se um aprender eterno. (2000, p. 119-120)

Por meio desse “aprender eterno”, Cézanne entrega ao século XX seu legado revolucionário, que seria determinante para as vanguardas construtivas, cujas conquistas mais evidentes são a autonomia da cor – modulando a profundidade do espaço na tela pelas alterações cromáticas – e a geometrização das formas naturais.

⁴ Em *Cézanne, o revolucionário conservador*, Pedrosa destaca as “qualidades contraditórias” do pintor como “traço da alma moderna – com a ambivalência de suas tendências, o seu querer e o seu sentir antitéticos” (2000, p. 118).

⁵ Curiosamente, em contexto brasileiro, apenas algumas décadas depois dos ataques a Cézanne, uma artista que também carregava em si uma “alma moderna” foi criticada de maneira bastante similar. Em “Paranoia ou Mistificação”, Monteiro Lobato identifica a exposição em 1917 de Anita Malfatti – associada às “extravagâncias de Picasso e companhia” – ao que considera uma arte “estrábica” e “anormal”, cuja “caricatura” é fruto do cansaço e do sadismo de “furúnculos”, “bichados no nascedouro” (Lobato, 1917).



Figura 2: Dimensões da arte, livro de Mário Pedrosa que inclui, entre outros ensaios, “Cézanne, o revolucionário conservador” e “Gauguin e o apelo das ilhas” (1964).
Fonte: Ministério da Educação e Cultura.

A fuga dos grandes centros cosmopolitas e a pesquisa estética em contexto de isolamento são elementos centrais também na trajetória de Paul Gauguin, outro artista francês abordado por Mário Pedrosa naqueles artigos de jornal entre as décadas de 1940 e 1950. O crítico pontua o avanço de Gauguin em relação a Cézanne no caminho da “negação do naturalismo” pela “simplificação inexorável de linhas, formas e cores” e pela quase completa supressão da luz, a fim de aumentar a intensidade das cores e “evitar a ilusão de coisa” (Pedrosa, 2000, p. 109).

Exibindo um desprendimento pouco eurocêntrico, Pedrosa indica que, na Oceania, o pintor francês *não foi buscar o exótico, mas o universal*. Assim, ao entrar em contato “com as culturas ditas primitivas” – atenção para a formulação do crítico, bastante avançada para o momento em que o ensaio foi escrito –, Gauguin tocou em questões “de todos os tempos” (*D’où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous?*). Na outra ponta, a pesquisa de Gauguin procuraria integrar a arte europeia na “arte universal” por meio, por exemplo, do “sincretismo entre as imagens cristãs e as lendas polinesianas” (Idem, ibidem, p. 113).

Ao dissociar a relação naturalizada entre “europeu” e “universal” – pontuando sua reflexão com considerações sobre o neocolonialismo das nações europeias

nos séculos XIX e XX, ao qual os artistas, de maneira progressiva, se oporiam –, Pedrosa relativiza o desenvolvimento da arte moderna concentrado apenas nas grandes metrópoles. Há nisso algo do “desrecalque localista”, que Antonio Candido encontrou no modernismo brasileiro, segundo o qual:

As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. (...). Os nossos modernistas se informaram mais rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. (2008, p. 128-129)

A reflexão comparativa do crítico literário coloca a vanguarda europeia em perspectiva, reforçando o ponto de vista da arte brasileira, em sua dialética entre o local e o universal. Olhando em conjunto, a percepção de Pedrosa sobre a influência decisiva das “culturas ditas primitivas” para a arte ocidental no final do século XIX e a posição de Candido sobre o reagenciamento das propostas vanguardistas em solo brasileiro constituem uma história mais densa da chamada arte moderna, deslocando a ideia estanque das relações entre centro e periferia⁶.

Quer dizer, apesar de toda a polêmica contra a produção figurativa oriunda do modernismo brasileiro, Pedrosa, ao defender a especificidade da arte concreta e, sobretudo, neoconcreta nas décadas de 1950 e 1960, acabaria reforçando a vitalidade da experiência artística brasileira no século XX. Afinal, como aponta Otília Arantes:

Ao demonstrar a pertinência nacional da abstração e a relevância cosmopolita do modernismo do período anterior, Mário Pedrosa, ao advogar nestes termos a causa de uma possível tradição construtiva brasileira, simplesmente dava continuidade, apesar do desencontro na avaliação – arte abstrata ou figurativa? –, à lógica mesma do nosso sistema cultural binário, que mandava

⁶ Um estudo comparativo entre a militância crítica de Antonio Candido e Mário Pedrosa seria, certamente, revelador. Ambos iniciam suas respectivas carreiras na década de 1930, explicando e defendendo nossa situação de “condenados à modernidade”, esforçam-se para atualizar o debate em suas respectivas áreas e desenvolvem uma teoria original, que conseguiria ao mesmo tempo responder aos anseios locais de formação nacional e as exigências universais de reflexão sobre seus objetos artísticos.

regular um pelo outro, o particular-local e o universal-ocidental. (2003, p. 173)

O importante aqui é destacar, em suma, que a atitude crítica de Pedrosa, em suas formulações desrecalcadas, introduzia no Brasil o debate mais adiantado sobre artes plásticas e, mais do que isso, propunha sua própria leitura totalizadora da arte moderna, *paralelamente* aos grandes críticos dos países centrais, como Clement Greenberg⁷. Essa atitude, por sua vez, atrelada ao contato direto com os artistas construtivistas, como Max Bill, promovido pelas primeiras Bienais de São Paulo, fomentaria a pesquisa estética dos brasileiros, que logo se desvincilhavam da condição de seguidores de tendências internacionais para tornarem-se propositores de novas formas.

Ou seja, no início da década de 1960, Pedrosa poderá inverter os polos, defendendo a primazia do neoconcretismo brasileiro como um momento-limite da arte moderna. Não se tratava de uma mera inversão ingênua, obviamente, mas de um resultado palpável da radicalização da pesquisa artística que, em vez de tentar saltar sobre os problemas locais – chegando a um universalismo inócuo que, no fundo, é também provinciano –, tomava esses problemas como ponto de partida, dando uma formulação inédita aos dilemas enfrentados pela arte produzida, inclusive, em outros países⁸.

⁷ Segundo Otilia Arantes, “apesar das coincidências, a começar pelo fato de Mário Pedrosa ter optado por se dedicar de forma mais sistemática à crítica de arte no mesmo período em que Greenberg se voltava para as artes plásticas, de muito seguidamente convergirem no juízo sobre este ou aquele artista, de terem sido contemporâneos tanto na militância trotskista nos Estados Unidos como na defesa intransigente da arte abstrata, é difícil dizer se houve influência direta do crítico americano sobre Mário Pedrosa, inclusive porque eles são de tal maneira contemporâneos que há precedência ora de um ora do outro em trazer à baila interpretações convencionais da história da arte para contestá-las.” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 13-14).

⁸ Os neoconcretos não estavam sozinhos nessa inversão promovida no início da década de 1960. Como observa Roberto Schwarz, com o fermento do “nacionalismo desenvolvimentista”, “Glauber Rocha formularia sua ‘estética da fome’, na qual reivindicaria a feiura e miséria do Terceiro Mundo, mas pala lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo, e não mais como um exotismo próprio a regiões distantes ou sociedades atrasadas. Por aqueles mesmos anos foi elaborada a Teoria da Dependência, que estudava o vínculo de estrutura entre a ordem mundial e as distintas situações de subdesenvolvimento. Como se vê, foi um momento forte de tomada de consciência contemporânea, nacional e de classe, que se traduziu por uma notável desprovincianização do pensamento” (1999, p. 157-158). Sem desconsiderar as diferenças entre

Antes de explorar essa inversão, contudo, precisamos compreender as razões da centralidade de Alexander Calder na reflexão de Mário Pedrosa. As ideias acerca de Calder atravessarão muito de seus escritos posteriores, inclusive suas intervenções sobre a arte brasileira. Por exemplo, a reflexão sobre a noção de jogo, de brincadeira, não serve apenas para investigar os nexos entre a produção madura do norte-americano e seus primeiros trabalhos – próximos de certa arbitrariedade e humor circenses –, mas ajuda entender o lúdico como elemento estrutural da estética do artista, o que, posteriormente, ressurgiria nas experiências neoconcretas.

Nesse sentido, vale acompanhar a descrição meditativa de Pedrosa acerca das experimentações de Calder com o arame, “material que por suas propriedades está nos limites extremos do campo específico da escultura” (2000, p. 54). Trabalhando e pensando com esse material insólito para o contexto escultórico, o norte-americano consegue alcançar algo que Pedrosa chama de “transparência do volume” – elemento fundamental para os escultores concretistas –, uma vez que a escultura poderia ser vista de todos os lados, simultaneamente. E o crítico não hesita em dizer que o artista norte-americano alcança *brincando* essa organização espacial do objeto.

Na década de 1940, quando escreve seus artigos sobre Calder, Mário Pedrosa já é um militante bastante engajado na defesa da arte abstrata e, por isso, valoriza na brincadeira dos objetos de Calder a sua “atração irresistível pelo mundo das formas abstratas puras” (2000, p. 58). Nesse sentido, aponta que a sensibilidade estética do norte-americano não se atrela tenazmente à escultura, mas sim à pintura: uma de suas influências decisivas é Mondrian, cuja calma espacial fez com que Calder se encantasse pela abstração. Quer dizer, tudo se passa como se a redução das figuras a formas geométricas, iniciada nas pesquisas de Cézanne, culminasse nas brincadeiras de Calder que, do alto de seu momento histórico, pode prescindir da representação e jogar

o neoconcretismo e cinema novo, é possível considerá-los como elementos do mesmo impulso de desprovincianização.

escultoricamente com aquelas mesmas figuras geométricas, esferas, esferoides, círculos e discos.

Para Pedrosa, esse é o caminho para a *criação pura*, já que Calder desembaraça-se dos problemas restritos à escultura e transita entre diversas artes para compor seus objetos. Dessa forma, quando o artista norte-americano formula os seus móveis, traz as referências da *pintura* na utilização das cores, preconizadas sobretudo por Mondrian; insere o movimento real, quando o móvel é acionado por um motor ou pela natureza, pelo vento, aproximando-se assim da *dança*; permite que a obra-móvel altere-se, mude a cada movimento, encerrando em sua forma também a dimensão do tempo, tão cara à *música*.



Figura 3: Mais recente reunião de ensaios sobre arte de Mário Pedrosa, volume organizado por Lorenzo Mammi (2015). Fonte: Cosac Naify.

Assim, Calder toca na questão da pura criação de formas – algo que, para Mário Pedrosa, não é nada menos do que “a procura metafísica da realidade não-contingencial das coisas” (2000, p. 61). A busca das formas, afastadas de qualquer necessidade de representação, associa-se, para o crítico, a um “movimento cósmico”: trata-se da possibilidade de criar, ou de se aproximar

da criação, de um universo (ou *do* universo) a partir da pesquisa formal⁹. Quer dizer, para Pedrosa, nesse momento, as funções da arte moderna não eram nada modestas. Em “Tensão e coesão na obra de Calder”, por exemplo, os movimentos dos móveis do artista norte-americano, nos quais as formas abstratas flutuam no ar, são associados pelo crítico à “atração dos corpos celestes” ou “à especulação dos filósofos”, ou seja, essa busca artística pelas formas abstratas é associada, em pé de igualdade, à formulação do conhecimento e ao mundo da ciência. Novamente, percebe-se as potencialidades que Mário Pedrosa vislumbra nas pesquisas estéticas da modernidade, dentro das quais a obra de Alexander Calder atua como uma espécie de ponto de chegada.

Cerca de vinte anos depois dos escritos sobre o artista norte-americano, o crítico se debruçará sobre as chamadas neovanguardas, em contexto brasileiro. Com um entusiasmo nada nostálgico, Mário Pedrosa não hesita em observar com bons olhos as obras de jovens como Hélio Oiticica e Antonio Dias, balizando seu ponto de vista a partir de suas reflexões sobre Calder.

Em “Os projetos de Hélio Oiticica”, Pedrosa faz alguns comentários interessantes sobre a instituição do museu: esse espaço não deveria apenas guardar e expor obras, mas funcionar como “laboratórios de experiências culturais” (2004, p. 341) e a produção de Oiticica seria um bom exemplo dessa concepção, flagrante é o experimentalismo em sua estética liberta da moldura do quadro e à procura do espaço real. Porém, ao observar as obras não apenas de Oiticica, mas também de Mira Schendel e Lygia Clark, o crítico deixa para trás as associações entre pesquisas formais e constituição de um/do cosmos. As obras dos jovens brasileiros parecem fazer os pés de Pedrosa tocarem o

⁹ Esse é um dos poucos pontos sobre os quais Otília Arantes discorda de Pedrosa: “Um cosmos em pleno mundo moderno, a sua antítese mais acabada? Subscrevendo essa convicção do artista [Calder], nosso crítico, por outro lado tão impregnado pelas teorias explicativas as mais rigorosas, deixava-se arrastar pela báscula característica da reação ao desencantamento do mundo que os teóricos da modernização ocidental costumam assinalar” (2004, p. 71). Vale ressaltar, todavia, que essa confiança na “relação cósmica” da criação artística seria, em pouco tempo, reavaliada por Pedrosa a partir do atrito com o momento histórico.

chão, uma vez que o crítico vislumbra nessas obras algo que, se não tem a dimensão cósmica do movimento dos astros, não é menos importante para a vida: o reencontro do homem consigo mesmo, o contato com uma experiência humana em meio a uma sociedade mecanizada.

Não que a dimensão lúdica e a proposta de criação pura estivessem fora do horizonte de preocupações dos artistas brasileiros. Ao contrário, para Pedrosa, tanto os *penetráveis* de Hélio quanto os *bichos* de Clark fazem com que o espectador, ao participar da obra, integre-se “com um mundo poético ou mágico (...) liberado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira” (2004, p. 343). Tanto em Clark quanto em Schendel, Pedrosa observa aquela extrapolação do universo do quadro ou da escultura existente em Calder, aproximando-as da música. Os *bichos* de Lygia Clark, sobretudo, modificam-se no tempo-espaço, à medida que o espectador os “altera, deforma, conforma, recria” (2004, p. 351).

Porém, o que faria com que Mário Pedrosa abaixasse o tom das pretensões da arte moderna em contexto brasileiro, chegando a considerar a obra de Hélio Oiticica como “pós-moderna”, num ensaio – pioneiro no uso do termo – publicado em 1966? Como a potencialidade cósmica das pesquisas formais modernas se perdeu no tempo entre 1940 e 1960, no espaço entre os Estados Unidos e o Brasil? Afinal, para Pedrosa não eram os *penetráveis* e *parangolés* de Oiticica “brinquedos privilegiados”, como os móveis de Calder? Qual seria a diferença, portanto, entre os brinquedos de cá e lá?

Ora, para um homem interessado nos problemas de seu tempo, como Mário Pedrosa, a marcha do processo histórico baliza constantemente as concepções estéticas. Em um país em convulsão social, como é o Brasil dos anos 1960, a materialidade da vida parece trazer o cosmos ao chão, e, antes de encontrar o universo, o homem deve olhar para si: entre Mondrian e a escola de samba da Mangueira, “a beleza, o pecado, a revolta, o amor” (2004, p. 360) dão o tom de uma estética como a de Oiticica.

Em “Do pop americano ao sertanejo Dias”, também escrito após o golpe de 1964, certos elementos que não encontrávamos constantemente na reflexão crítica de Mário Pedrosa, por muito tempo militante da arte abstrata, vêm à luz: a noção de *subdesenvolvimento*, formulada pelas ciências sociais por volta da década de 1950, aparece como elemento crítico que diferencia a obra de Antonio Dias da franca adesão à forma mercadoria da *pop art* americana. A presença ostensiva da “cor local” parece finalmente ir ao encontro do pensamento de Pedrosa, mas não como utopia modernista-desenvolvimentista: a “grossura do real”, a baixeza do país pós-golpe *têm de invadir as experiências estéticas e críticas*, pois a possibilidade de um mundo novo parece se perder com a série de cortes operados pela ditadura civil-militar de 1964.

Sempre conectado com seu tempo, não seria exagero dizer que as mesmas categorias de que Mário Pedrosa se vale para caracterizar a obra de Antonio Dias acabam aplicando-se também a sua crítica: “terrestramente, subdesenvolvidamente”, a modernidade chega a seu fim como experiência potencialmente libertadora. Diante da “matéria irreprimível” do golpe – dos golpes brasileiros, que se desdobram até nossos dias –, a crítica de Pedrosa em 1967 vai ao encontro da obra do “sertanejo Dias”: uma solução não é proposta, mas é reavivada “nele, em nós, nos outros, a perplexidade do mundo e o inconformismo da vida” (1998, p. 372).

Obviamente, o que Pedrosa chamou aqui de “pós-moderno” não possui as conotações que, na década de 1970 e sobretudo 1980, o debate em torno do termo traria. De todo modo, a intuição do crítico – percebendo o desmanche do projeto moderno à medida em que as obras dos brasileiros aterrissavam deliberadamente no chão histórico – precisaria ser recuperada, a fim de revelar sua potente atualidade. Dizendo de outro modo, por sua estranha configuração, na qual o projeto moderno se esgotou antes mesmo de se formar, o ponto de vista brasileiro poderia contribuir mais uma vez para a compreensão global desse momento ainda de difícil definição, ao qual se convencionou chamar de pós-modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações impressas

- Candido, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literárias. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; 2008, p. 117-146.
- Arantes, O. Mário Pedrosa: itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify; 2004.
- Mota, C. G. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 4. ed. São Paulo: Editora 34; 2014.
- Pedrosa, M. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III (org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp; 1998.
- _____. Bienal de cá para lá. In: Arte: ensaios (org. Lorenzo Mammi). São Paulo: Cosac Naify; 2015, p. 440-508.
- _____. Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV (org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp; 2000.
- Schwarz, R. Fim de século. In: Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras; 1999, p. 155-162.

Fontes eletrônicas

- Lobato, M. Paranoia ou mistificação? (1917). Disponível em: <
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acessado em 24 de julho 2018.