

A crítica à modernidade em Mário Pedrosa

Glaucia Villas Bôas¹

ORCID - 0000-0001-5357-740X

Resumo: O artigo aborda a crítica de Mário Pedrosa à modernidade, em três momentos diferentes de sua trajetória intelectual: 1) no início dos anos de 1950, quando o crítico chama a atenção para a formação de uma sensibilidade estética em uma sociedade dominada pela técnica e racionalidade; 2) ao final dessa década, quando Pedrosa expõe seu receio com relação à cultura de massa e à aceleração do tempo; e 3) nos anos de 1975 e 1978, quando ele se posiciona contra o desenvolvimentismo progressista. Argumenta-se que a crítica à modernidade em Pedrosa se aproxima do debate sobre cultura *versus* civilização, inscrito na *Kulturkritik* de tradição alemã.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. crítica à modernidade. *Kulturkritik*

¹ Professora titular (aposentada) da UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Colabora com o Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Publicou livros e artigos nas áreas de teoria sociológica, história das ciências sociais e sociologia da arte. Atualmente, coordena projeto de pesquisa sobre a arte brasileira moderna e contemporânea. E-mail: glauciavboas@gmail.com

Abstract: The article addresses Mário Pedrosa's criticism to modernity, in three different moments of his intellectual trajectory: 1) in the beginning of the 1950's, when the critic draws attention towards the formation of an aesthetics sensibility, inside a society dominated by technique and rationality; 2) at the end of the 1950's, when he expresses his fears towards mass culture and time acceleration; and 3) when he takes position against the progressive developmentism. It argues that the criticism to modernity in Pedrosa, approaches the debate culture *versus* civilization, that distinguishes the german Kulturkritik tradition.

112

Keywords: Mário Pedrosa. criticism to modernity. Kulturkritik.

Resumen: El artículo aborda la crítica de Mário Pedrosa a la modernidad, en tres momentos distintos de su trayectoria intelectual: 1) en el comienzo de los 1950, cuando el crítico llama la atención hacia la formación de una sensibilidad estética en una sociedad dominada por la técnica y la racionalidad; 2) a fines de esa década, cuando Pedrosa expone su aprensión por la cultura de masas y la aceleración del tiempo; y, 3) en los años 1975 y 1978, cuando él se posiciona en contra del desarrollismo progresista. Se argumenta que el pensamiento de Pedrosa, crítico de la modernidad, se acerca del debate sobre cultura *versus* civilización insertado en la *Kulturkritik* de tradición alemana.

Palabras clave: Mário Pedrosa. crítica a la modernidad. *Kulturkritik*

Mário Pedrosa foi um dos raros intelectuais brasileiros a questionar a modernidade. Pretendo apresentar aqui, ainda que de modo provisório, o desenrolar do pensamento do crítico sobre esse tempo histórico, em três momentos diferentes de sua trajetória intelectual e política. O primeiro deles ocorre ainda no início dos anos de 1950, quando Pedrosa lutava para realizar seu projeto concretista e proclamava a necessidade da formação de uma sensibilidade estética, como único meio de combater a frieza e a desumanidade da civilização moderna, técnica e racional. O segundo momento ganha expressão, ao final da mesma década, na crítica pedrosiana ao abstracionismo informal, por ocasião da V Bienal de São Paulo. Nela, ele mostra receio pela velocidade com que as obras de arte vinham sendo criadas; pelas ingerências negativas do subjetivismo e do mercado de arte na produção artística e consequente estreitamento do exercício da crítica. Finalmente, o terceiro momento se revela, muito tempo depois, quando Pedrosa retorna do exílio em Paris para o Brasil, em 1977, e se posiciona, veementemente, contra o desenvolvimentismo progressista desenfreado que destruía a cultura e a natureza de seu país.

A crítica de Pedrosa à modernidade não passou despercebida dos seus intérpretes e estudiosos. A formação de uma sensibilidade estética pela arte foi analisada com maestria por Martha D'Angelo, em *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa* (2011). A autora revela a dimensão utópica do pensamento pedrosiano que, ao perceber os demandas da razão na sociedade moderna, propugnava reintegrá-la à sensibilidade, através da arte. Nesse sentido, D'Angelo aproxima as ideias do crítico à tradição filosófica e pedagógica alemã, que remonta a Schiller. Já os *insights* de Pedrosa, no contexto de reconhecimento e aclamação do abstracionismo informal, sobretudo na sua vertente tachista, na V Bienal, vêm sendo destacados por críticos e historiadores, entre eles, Ricardo Taga e Marcelo Mari (2017), que chamam a atenção para a posição do crítico sobre o incessante aparecimento de “novidades” artísticas. Para Pedrosa, a mera representação das emoções pelos artistas tachistas, era um gesto esvaziado de sentido, que só contribuía para tornar as obras transitórias, sujeitas ao modismo e à demanda de um mercado consumidor. Finalmente, as ideias de Pedrosa sobre a face destrutiva do desenvolvimento capitalista, no plano da cultura e da natureza, foram objeto da pesquisa de Luiza Paladino em *Opções museológicas de Mário Pedrosa* (2020). O trabalho traz à luz a atuação, os escritos e os projetos de Pedrosa, no decorrer de seu exílio no

Chile e na França, de 1970 a 1977, assim como na volta do crítico ao Brasil, até seu falecimento em 1981. Ao abordar um período ainda pouco valorizado e estudado, Luiza Paladino abre caminho para a compreensão das orientações do pensamento de Pedrosa, realçando as singularidades de suas posições diante do contexto histórico, artístico, intelectual e político da década de 1970.

Em que pese a evidente contribuição desses trabalhos para o entendimento do pensamento de Mário Pedrosa, eles abordam apenas um dos momentos de sua crítica. Dessa forma, não possibilitam a percepção de fios de continuidade das suas ideias sobre os aspectos negativos da modernidade.

Argumento, aqui, que Pedrosa foi modelando seu pensamento de acordo com eventos, fatos e acontecimentos inesperados que vivenciava, e de acordo, também, com o amadurecimento de seu modo de pensar. Se visualizarmos a vida de Pedrosa na sua totalidade, ela parece se dissolver na multiplicidade da sua atuação: militante político, crítico de arte, diretor de museu, professor, jornalista, curador. Seria possível dividir essas diferentes funções, em fases distintas do transcurso de sua vida: fase de formação e atuação política, até o final dos anos de 1930; a fase “adulta”, dedicada à crítica de arte, de final dos anos de 1940 até os anos de 1960; e, finalmente, a fase de amadurecimento da crítica social e projetos expositivos e museológicos. Porém, logo se percebe, que, embora uma ou outra função apareça com mais realce em uma daquelas fases, na realidade, quase que o conjunto das atividades assumidas pelo crítico estão presentes em todas elas, ainda que com pesos diferentes.

Minha hipótese é que um estudo mais detido poderia, eventualmente, mostrar que a força do pensamento de Pedrosa reside justamente na conexão interna que mantém a coerência de sua atuação nos diferentes papéis que ele desempenhou em constante tensão com os acontecimentos de ordem exterior.

Com o propósito de averiguar a natureza da crítica de Pedrosa à modernidade, neste artigo as suas ideias são contrastadas com autores de uma corrente intelectual de tradição alemã, que cedo percebeu os problemas do avanço de uma civilização técnica e o encolhimento das possibilidades de expansão dos bens do espírito. A chamada crítica à cultura (*Kulturkritik*), que se inicia no século XX, inscreve-se na obra de Georg Simmel, em *O Conceito e a tragédia da cultura* (1911); de Sigmund Freud, *O Mal-estar na cultura* (1930); de Norbert Elias, *O Processo Civilizador* (1939); e em *Dialética do Iluminismo*, de Theodor Adorno e

Max Horkheimer (1947), somente para lembrar alguns exemplos. Certamente há diferenças entre esses autores, mas, de modo geral, eles atentam para uma crítica à racionalidade; buscam as origens da “civilização” ou preconizam o embrutecimento dos seres “modernos”, habitantes das grandes cidades movidos pela velocidade e impessoalidade inerente ao progresso técnico.

Tal aproximação adquire sentido se pensarmos que, no amplo conjunto de filósofos, psicólogos, psiquiatras, historiadores, escritores, artistas e críticos, que constituem o pano de fundo do pensamento de Pedrosa, e no qual estavam os autores com quem ele dialogava, e a partir dos quais elaborava suas ideias, muitos deles eram intelectuais de tradição alemã de pensamento. Não me refiro aqui tão somente aos defensores da Gestalt, nem desejo traçar uma relação de causa e efeito, associando a recepção de ideias da tradição alemã à estada de Pedrosa em Berlim, entre 1927 e 1929. Não se trata disso. Remeto-me a características internas da sua crítica à cultura moderna, muito próximas da *Kulturkritik*, à medida que, também ele, buscava soluções para reintegrar (novamente) a subjetividade à objetividade; a expressividade individual, que produz cultura, a uma civilização preponderantemente técnica; as tradições primordiais à produção da arte e da cultura modernas. Além disso, outro ponto de proximidade é a insistência de Pedrosa em observar o desenvolvimento interior da arte, de seus próprios elementos constitutivos, abordagem que em muito define sua crítica e seu pensamento e se encontra presente na tradição alemã de pensamento.

Ao final, recupero, de modo breve, a visão crítica incomum de Pedrosa no panorama intelectual brasileiro daquela época, confrontando-a com o modernismo concebido a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, ressaltando, sobretudo, suas relações com Mário de Andrade. Argumento, também, que Pedrosa não se alinhava com as ideias e os ideais de grande parcela da intelectualidade, das décadas de 1950 e 1960.

Sensibilidade e racionalidade

Há muitas controvérsias sobre o sentido da palavra modernidade. Se, de um lado, o projeto moderno valorizou a liberdade, a individualidade e os direitos do cidadão, insistindo na capacidade dos indivíduos de dotarem de sentido suas vidas e de transformarem o mundo, de outro lado, as liberdades conquistadas não

valeram igualmente para todos. Ao contrário, instituiu-se o controle excessivo de cada gesto e cada ato, de maneira cada vez mais sofisticada, concorrendo para a violência nas diferentes esferas da vida. Não se pode negar, ainda, que a modernidade trouxe a esperança de um mundo mais justo, menos pobre e miserável, mas que, justamente nos tempos modernos, as desigualdades sociais se tornaram indescritíveis; a concentração da riqueza impensável; e as relações humanas coisificadas.²

No plano da cultura, a controvérsia sobre o mundo moderno não ficou para trás. Simmel não teve dúvida em antecipar a tragédia da cultura, ao argumentar que, já na sua época, notava-se o divórcio da cultura objetiva e da cultura subjetiva. Para ele, a produção da cultura deveria ser partilhada e tinha a função de aprimorar os indivíduos. Contudo, essa produção se tornou cada vez mais alienada e acelerada de tal modo que promoveu a circulação de objetos desprovidos de sentido, que, paradoxalmente, foram se revelando indispensáveis aos indivíduos. Além disso, quanto mais a cultura alcançava autonomia em relação a outras esferas sociais, mais se distanciava daqueles que a produziam. A situação trágica dos indivíduos modernos reside, para Simmel, no fato deles se sentirem rodeados por inúmeros produtos culturais que não lhes são desprovidos de sentido, mas que também não são plenos de significação. O sociólogo adverte que os bens culturais têm algo de opressivo, já que não se pode assimilar a todos eles indistintamente e, tampouco, pode-se simplesmente descartá-los porque pertencem potencialmente à esfera de seu desenvolvimento cultural (Simmel, 2005, p.102).

Se concordarmos que a sociedade moderna tem notáveis paradoxos e ambiguidades, uma face *boa* e uma face *má*, não surpreende ver que, quando Pedrosa propôs a realização de seu projeto construtivo para a arte, ele estava defendendo uma linguagem artística que pontuava a intelectualização da arte, através da abstração, uma das mais notáveis características da modernidade, na expectativa que aquela linguagem pudesse atender à urgência da formação de uma sensibilidade estética para os indivíduos modernos. Assim, as possibilidades oferecidas pela conquista da abstração na arte e em outras dimensões do mundo social se contrapunha à carência de sensibilidade no mundo moderno, perceptível não somente entre os artistas, mas, também, entre os filósofos, os cientistas e os

² Para uma discussão sobre a modernidade ver artigo de minha autoria intitulado, “Mudança, tempo e sociologia” (2016).

políticos. Dizia Pedrosa que o “hábito do racionalismo” levava a crer que qualquer pensamento, ação ou gesto era puro efeito de um movimento cerebral, limitado a um encadeamento dedutivo, quando, na realidade, dependia também do complexo emotivo subjetivo próprio de cada indivíduo. Não era possível separar o processo lógico que buscava uma “conclusão abstrata e transferível e o complexo emotivo-subjetivo que é o ego”. (Pedrosa, 1996, 269-271).

Mas, como seria possível dar conta das armadilhas da razão que se projeta sobre tudo e esquece de si própria? Se foi esse o ponto de partida da crítica adorniana ao racionalismo impregnado na modernidade, a questão de Pedrosa se voltava precisamente para o estrago que o racionalismo causava à sensibilidade. O firme propósito do crítico em enfrentar o perigo da dissociação entre racionalismo e sensibilidade se expressa no texto *Problemática da Sensibilidade*, publicado em 1959, no *Jornal do Brasil*. O teor da obra mostra o quanto Pedrosa defende a arte abstrata como meio para reatar o elo perdido entre a racionalidade, os sentimentos e a emoção. Ele tem plena consciência da artificialidade do mundo criado pela racionalidade técnica e científica, que em tudo penetra com veracidade, sem atentar para o desmanche da sensibilidade. Pedrosa não aborda os desmandos da razão nela mesma, mas o perigo que ela representa para a expressão da sensibilidade.

[...] É superficial a acusação que se faz à arte “abstrata” ou “concreta” de hoje de ser decorativa. Não é que a acusação seja a nosso ver, particularmente depreciativa, mas realmente não vai ao fundo das coisas. Com efeito, esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições lógicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo anatural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste precisamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte. O feroz dinamismo da inteligência moderna devora o mundo, penetra no âmago do átomo, desvenda as esferas longínquas, desmonta a alma do homem e não pára na sua vontade dionisíaca de conhecer e desmanchar. Por largos séculos dela dissociada a sensibilidade tende a deixar-se vencer, a deitar-se entretida com a própria melancolia, ou nos casos mais nobres, a nutrir-se sem fastio das lamentações e dos estremecimentos dessa consciência contemporânea irremediavelmente dilacerada. Ora a sorte mesma do mundo depende da junção das duas (Pedrosa, 1996, p. 276 e 277).

Religar a racionalidade à sensibilidade, através da arte, não se tratava, entretanto, de uma tarefa tão simples assim. O leitor interessado nesse assunto encontra no conjunto dos textos críticos de Pedrosa sobre o curso de arte para crianças, ministrado no MAM do Rio de Janeiro, por Ivan Serpa, no início da década de 1950, uma fonte preciosa para compreender o seu pensamento, ainda que não seja a única.³ Nesse conjunto discursivo, percebe-se o quanto ele enfatiza a necessidade de formação de uma sensibilidade estética, destacando que o ensino da arte para crianças não estava voltado para a formação de artistas, mas, sim, de adultos sensíveis, capazes de olhar o mundo ao seu redor de maneira mais aguçada e de perceber *as coisas por si mesmas*. Pedrosa não preconiza a vazão desmedida dos sentimentos e das emoções, mas enfatiza o saber dosar os sentimentos e o aprendizado da medida exata de sua expressão equilibrada através do exercício da arte. Tal posição fica mais uma vez evidente quando Pedrosa se refere ao objetivo do ensino da arte às crianças, afirmando que ele não está voltado para a produção de obras primas nem de qualquer obra em particular, não sendo o resultado final o que importa na arte infantil, mas o fato de que o exercício artístico promove, em suas palavras, *o controle dos sentimentos, o desenvolvimento harmônico dos sentidos, o despertar da sensibilidade e o equilíbrio das emoções*. (Pedrosa, 1996 p 62). Engana-se, pois, quem pensa que Pedrosa pregava a expressão desmesurada dos sentimentos ou das emoções. Muito ao contrário, ele volta a combater a mera projeção das emoções sobre a tela, mais tarde, em sua crítica ao tachismo, como veremos adiante.

Não se pode esquecer de um ponto importante. Naquela época, circulava na esfera pública um debate sobre a importância do ensino da arte às crianças, que tinha nos escritos de Herbert Read, citado reiteradas vezes pelo próprio Pedrosa, uma de suas referências mais fortes. Diversas iniciativas foram tomadas no Brasil e no exterior, nos meios artísticos e pedagógicos, para que o ensino da arte infantil fosse institucionalizado. Basta lembrar da criação da Escolinha de Arte do Brasil, por Augusto Rodrigues, pela artista Lucia Valentim e pela escultora norte-americana Margareth Spencer, em 1948, no Rio de Janeiro; e do congresso que a UNESCO organizou em Bristol, em 1951, reunindo educadores, críticos e artistas para discutir o valor da arte infantil.

No entanto, o que importa, neste artigo, é salientar que as ideias de Pedrosa não respondiam direta e isoladamente àquela demanda. Embora tivessem sido configuradas naquele contexto de discussão, elas eram fundamento de sua

³ Ver Arantes, 1996, p 61-83.

crítica de arte tanto quanto de seu projeto de instituir o concretismo, de tal maneira que se mantiveram em outros contextos. Tal fio de continuidade pode ser comprovado quando se acompanham os desdobramentos de seu pensamento crítico à modernidade, ainda na década de 1950, por ocasião da V Bienal de São Paulo, em 1959, e mais adiante quando volta ao Brasil do exílio, em 1977. Essa observação é condição sem a qual não se podem compreender as conexões internas do pensamento do crítico, cuja permanência denota a coerência de suas ideias.

Novidade e aceleração do tempo

A partir de 1959, Mário Pedrosa dá início a uma nova faceta de sua crítica à modernidade. O ano é expressivo de acontecimentos relacionados à trajetória do crítico e ao percurso da arte no Brasil, sobretudo, no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Em 1959, Pedrosa voltou de Tóquio, onde fora como pesquisador visitante para o Museu Nacional de Arte Moderna do Japão, com bolsa da UNESCO, com o objetivo de estudar as influências da caligrafia sino-japonesa na arte abstrata europeia. Quem lê os textos que ele escreveu durante sua estada no Japão⁴ verá o quanto Pedrosa usufruiu da viagem, tendo organizado até uma exposição sobre a arquitetura brasileira, no mencionado museu, intitulada “Do barroco a Brasília”. Em Tóquio, ele recebeu uma carta de Ferreira Gullar (1959), contando-lhe sobre o lançamento do Manifesto Neoconcreto que, pouco tempo depois, foi publicado no catálogo da I Exposição de Arte Neoconcreta, inaugurada no MAM/RJ. Esse foi, sem sombra de dúvida, um dos acontecimentos mais importantes da história da arte brasileira (analisado, estudado e comentado, até hoje, por autores brasileiros e estrangeiros). Livres dos suportes convencionais, privilegiando a experiência do artista e a participação do público, as obras neoconcretas abriram caminho para a chegada da arte contemporânea (Erber, 2015, 90-120). No mês de setembro, Pedrosa inaugura o Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, cujo tema foi Cidade Nova - Síntese das Artes. Ele trouxe para visitar Brasília, antes da inauguração da cidade, em 1961, um grupo renomado de críticos de arte de diversos países, cujo encontro gerou uma discussão densa e polêmica, tanto na imprensa diária brasileira como em diversos periódicos nacionais e estrangeiros (Capelo s/d, Vasconcelos, 2019). Finalmente, 1959, foi o ano da V Bienal de São

⁴ Esses textos estão publicados em Arantes, 2000, p 289 a 336.

Paulo, que aclamou e consagrou o abstracionismo informal. Pedrosa, um defensor do abstracionismo geométrico, opunha-se àquele com notável persistência.

Ao final daquele ano, rico em acontecimentos, Pedrosa publica, em novembro, *Considerações Inatuais* (JB, 1959, p. 6) e *Da abstração à auto expressão*, no Jornal do Brasil (Pedrosa, 1996), mostrando, mais uma vez, seu desencanto com a arte abstrata informal. Taga e Mari (2017) consideram os temas abordados pelo crítico, nesses artigos, uma resposta de Pedrosa ao sucesso do abstracionismo informal na V Bienal. De fato, ele reafirmou sua posição contrária ao tachismo, naquele ano, não somente nesses textos, como em outros (Pedrosa, 2000, p 332-336 e 341-343). Porém, acrescenta ideias que estavam ausentes de sua crítica nos anos anteriores. Em *Considerações Inatuais*, entre outros assuntos, Pedrosa questiona a velocidade, a notável aceleração do tempo que marca a condução da vida moderna e suas consequências para a produção artística.

Para além da Bienal, outro motivo certamente pesou na crítica de Pedrosa ao tachismo: a vinda de George Mathieu ao Brasil, a convite de Niomar Muniz Sodré, para expor no MAM do Rio de Janeiro, em outubro de 1959. Os atos performáticos do artista, que, aliás, aclamava a velocidade na criação artística, chamaram a atenção dos críticos, incluindo a de Pedrosa (2000, p 341-343), e a conferência intitulada *Oportunidade brasileira*, pronunciada em São Paulo por Mathieu, desagradou a muitos (Lopes, 2016).

Considerações Inatuais aborda o problema da aceleração do tempo na modernidade. O historiador Reinhardt Koselleck (2006) afirma que, ao envolver a relação entre horizonte de expectativa e o espaço de experiência, a aceleração do tempo transforma a experiência histórica em experiência de transição, cunhada pela surpresa permanente. O passado vai perdendo o seu valor, e o futuro cessa de ser previsível com base no que ocorreu no passado, tornando-se desconhecido. Não é outra coisa o que diz Pedrosa quando, ao dar início ao texto, acima referido, reclama da exigência de perda rápida dos padrões perceptivos, internalizados por indivíduos, e a aquisição de novos padrões perceptivos, como condição indispensável da apreciação de um movimento ou linguagem novos. De acordo com Pedrosa, a ausência de qualquer expectativa com relação a uma obra de arte impedia que fosse emitido um juízo sobre ela fora do limite da preferência pessoal. Como consequência da sucessão veloz de novidades, a expectativa fora substituída pela surpresa, fato que criava obstáculos para o exercício adequado da crítica de arte.

Há mudanças, modelos, novidades, isto é, aquilo que caracteriza o objeto industrial moderno quando lançado ao mercado consumidor. A extrema variedade desses produtos de um ano para outro, seja automóvel, bandeja, móveis, facas etc., é o que define o styling no mercado consumidor. O styling tende a caracterizar também essa variedade de pintura, de todas as maneiras e modos, que vemos proliferar por toda parte.

A extrema instabilidade dos padrões perceptivos de nosso tempo, que não tem tempo de se impor porque, como modas, se sucedem vertiginosamente, tornam o julgamento precaríssimo e tiram à noção de obra de arte sua unicidade específica. (Pedrosa, 1959 p. 6)

A crítica à aceleração do tempo, em Pedrosa, não impediu que ele retomasse seus antigos argumentos para reiterar que a pintura tachista se fundava em uma explosão da carga subjetiva, advertindo em *Da abstração à auto expressão* que, no tachismo, “a obra reduz-se a uma projeção quase nua, lançada numa superfície retangular” (Pedrosa, 1996, p 318). Havia que se distinguir a projeção das emoções da construção das obras, proclamava ele, ao lamentar que a arte abstrata informal, tão carregada de subjetivismo, se espraiasse e ganhasse tantos adeptos. Como se vê, sua concepção sobre o ensino da arte às crianças, contrária à catarse ou desabafo de emoções na pintura, permanecia um princípio básico de seu pensamento. Ao fim e ao cabo, para Pedrosa, aquela forma de subjetivismo, que desembocara no abstracionismo informal, servia para fomentar o crescimento desenfreado de obras de arte e, conseqüentemente, do mercado de arte, estreitando as possibilidades do exercício da crítica de arte.

Quando Mário Pedrosa associa a produção incessante de “novidades” ao subjetivismo próprio do abstracionismo informal, e atribui àquela produção o crescimento do mercado de arte, ele nos faz lembrar do ensaio de Simmel, *Sobre exposições de arte*, publicado em 1890. Nesse texto, o sociólogo escreveu sobre o novo modo de apresentação da arte, que surgia nas recém abertas galerias de Berlim, ressaltando que os indivíduos modernos eram *ávidos* por novidades. Para Simmel, as galerias de arte se localizavam em recintos pequenos, onde quadros com diferentes conteúdos eram dispostos muito próximos uns aos outros, induzindo o espectador a ver quadro atrás de quadro com rapidez, olhando muitas obras, às vezes, de mais de um artista, em curto espaço de tempo. As galerias seriam por excelência o *locus* da unidade de múltiplos objetos reunidos de uma só vez em caráter temporário. Assim projetadas, as galerias de arte podiam, finalmente, atender às demandas

de indivíduos modernos que, amortecidos em sua sensibilidade, “depende(m) do estímulo mais tremendo e avassalador a fim de sentir alguma coisa” (Simmel, 2016, p 163). Ao estimular e excitar os visitantes com suas novidades, as galerias e o mercado estariam pondo em marcha um movimento sem fim, pois, apenas provisoriamente, podiam trazer tranquilidade aos indivíduos modernos, sempre inquietos e insatisfeitos.

É surpreendente que Simmel e Pedrosa, em que pese a distância entre os dois, tenham apontado a aceleração do tempo e a falta de sensibilidade como problemas da sociedade moderna que ocasionaram graves obstáculos para a criação e para a partilha da arte e da cultura. Hoje, velocidade e sensibilidade, raramente, são objeto de crítica, muito embora o mundo da arte e outras esferas da vida social tenham cedido à rapidez, à quantidade e ao imediatismo. Consciente do alheamento dos indivíduos com relação ao fenômeno artístico, e do crescimento inaudito da cultura de massa, entre tantos problemas, Pedrosa seguiu seu caminho. Na década de 1960, ele exerceu variadas funções em instituições artísticas no Brasil e no exterior, participando regularmente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e de sua congênere brasileira. Publicou dois livros, *A opção imperialista* e *A opção brasileira*. O tom de sua crítica de arte mudou, como se a tarefa de transformá-la e de instituir o concretismo no país tivesse se consumado. *Crise do condicionamento artístico* e *Bicho da seda na produção em massa*, publicados em 1966 e 1967, respectivamente, já não retomam comentários de Pedrosa sobre o abstracionismo. O foco da atenção do crítico se desloca para problemas que concernem às possibilidades reais de criação artística numa sociedade massificada, em que o estilo é substituído pelo *styling*, que conduz “a sucessão incessante dos modelos, que se substituem uns aos outros, sem parar, e tão rapidamente quando possível, com a passagem das estações” (Pedrosa, 1966).

Progresso e violência

Durante a ditadura militar, Pedrosa foi acusado de difamar o país, com envio de falsas notícias para o exterior. Em 1971, ele se exilou em Santiago do Chile, indo depois para Paris, em 1973. *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, de 1975, escrito na capital francesa, é indício importante de mais uma nova fase da crítica de Pedrosa à modernidade. Menos pessimista, talvez, do que em suas críticas ao tachismo e à cultura de massa, Pedrosa joga suas esperanças no ressurgimento de uma arte

“verdadeira” na América Latina, estreitando o arco de seu internacionalismo em uma nova geopolítica: “A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais diversas do Terceiro Mundo” (Pedrosa, 1982, p 106). O crítico acredita que a arte dos povos atrasados e pobres, contemporâneos dos civilizados e ricos, ainda não fora inteiramente contaminada pelo progresso do “cosmopolitismo multinacional”. Por esse motivo, povos como os da América Latina podiam ainda exprimir o seu passado, livre de interpretações eurocêntricas, e nele encontrar “continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas” (Pedrosa, 1982, p 106). Assim, ao mesmo tempo em que mudava a tônica de sua crítica, Pedrosa parecia reelaborar as antigas convicções relativas ao desdobramento da arte dos primeiros povos na constituição da arte moderna.

Ao seguirmos o movimento do pensamento de Pedrosa, da perspectiva de uma longa duração de tempo, compreendemos, como disse acima, haver uma linha de continuidade e coerência de suas ideias, sobretudo se constrataremos as conexões internas de suas ideias com o contexto de época e com as tendências e posições próprias do campo da arte. Contudo, é preciso esclarecer, nos limites deste artigo, que a linha de continuidade não somente é modulada de acordo com as vivências de Pedrosa, como há ideias que permanecem transmutadas; algumas perdem a tônica que tiveram em algum momento; outras se perdem no percurso; outras ainda permanecem, formando-se não um todo uniforme, mas um feixe de linhas que se espalha em diferentes direções, mantendo viva a convicção de Pedrosa quanto ao valor da arte. Exemplo disso pode ser apreciado na direção artística que ele imprimiu à VI Bienal de São Paulo, em 1961, onde já mencionava a importância, na produção artística, da perspectiva dos países chamados periféricos, e onde reuniu a arte de povos antigos com a arte moderna, causando grande celuma. Naquela ocasião, Pedrosa deixou claro que a universalidade da arte não se reduzia a um espaço contemporâneo único, mas integrava diversas camadas do passado, provenientes de civilizações e culturas primitivas ou complexas, vivas ou mortas, do Ocidente e do Oriente. (Pedrosa, 1961, p 29 e 30).

Na volta do exílio, em 1977, as ideias esboçadas em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* vão reaparecer em entrevistas concedidas por Pedrosa e em projetos que elaborou. Elas se apresentam, entretanto, com um contorno mais preciso, que acentua o aspecto violento do progresso desenvolvimentista. Às categorias de racionalidade e de aceleração do tempo, enfatizadas por Pedrosa no primeiro e

segundo momento de sua crítica à modernidade, acrescenta-se, agora, a categoria de progresso. Uma das noções chave da temporalidade moderna, o progresso, algo que não tem fim e promessa da perfeição infinita, é parte constitutiva do mundo moderno. A crítica ao progresso sempre se revestiu de uma ambiguidade singular. De um lado, questionam-se seus efeitos perversos. De outro, é enaltecida sua capacidade de prover o mundo de melhores condições de vida. Tal é a complexidade da crítica ao progresso que Maarten Doorman, filósofo holandês, faz comparação com a Hydra, um monstro de muitas cabeças contra o qual Hércules lutou, sabendo que ao lhe cortar uma das cabeças, outras nasceriam instaneamente. Doorman afirma, ainda, que Hércules foi mais bem sucedido do que os críticos do progresso do século XX, cuja tarefa permanece incompleta (Doorman, 2003).

Mas a crítica de Pedrosa não atenta para essas polarizações. Ela vai direto ao ponto que lhe interessa. Seu alvo é o desenvolvimentismo progressista, fundado em bases racionais e técnicas, que avançava de modo acelerado na sua terra natal, devorando sua cultura, suas tradições e sua natureza. Em entrevista a IDART, Pedrosa é enfático “sou contra esses desenvolvimentismos que andam por aí” (Pedrosa, 1992, p 239). O progresso que se conduzia era um progresso meramente quantitativo que não favorecia o povo, pois seus benefícios não eram partilhados com a população. “Sou a favor dessa volta à nação que o estado brasileiro nega, recusa, neutraliza” (Pedrosa, 1992, p 239).

[...] Vejo que entre as coisas que estão desaparecendo, está o índio, a cultura indígena. A Amazônia está desaparecendo, e será condenada a desaparecer enquanto essa política de progresso não orgânico predominar [a] procurar incentivar uma riqueza fictícia que não fica para povo, não é distribuída para o povo. [...] Enquanto não mudar de rumo, de desenvolvimentismo, de política econômica, social, cultural, a tendência é transformar a Amazônia numa região deserta, numa região fora do ecúmeno brasileiro; não há saída. E os índios continuam a morrer paulatinamente, sistematicamente, até desaparecer (Pedrosa, 1992, p 239-240).

Na ocasião, Pedrosa estava organizando uma grande exposição sobre a cultura indígena, *Alegria de viver, alegria de criar*. Para ele, uma vez que a arte em decadência suprimira a função da crítica, só restava conclamar os jovens a sentir e refletir sobre as velhas formas originais que ainda tinham muito a ensinar. Essa nova maneira de oferecer contribuição ao seu país, que considerava devastado, exprime o quanto Pedrosa ainda acreditava na arte e na cultura como

promotoras de uma sensibilidade especial e o quanto ele abandonava uma visão internacionalista da arte, substituindo esse olhar pela dimensão concreta de seu país. A tragédia do incêndio do MAM/RJ, em 1978, impediu a realização do projeto expositivo. Reagindo ao sofrimento causado pela destruição de grande parte do acervo do museu, Pedrosa participou ativamente da sua reconstrução. Como testemunha da criação do MAM, e seu defensor, naquele mesmo ano, ele elaborou o projeto do Museu das Origens, visando o soerguimento da instituição.⁵

O Museu das Origens integraria cinco museus independentes, mas orgânicos: Museu do Índio; Museu da Arte Virgem (do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; e o Museu de Artes Populares. Pedrosa dispunha, assim como o fizera na curadoria da VI Bienal de São Paulo, obras contrastantes (lado a lado), fugindo ao costume de separá-las por períodos, estilos ou movimentos. O que a muitos pareceu inusitado era, na realidade, a reafirmação de princípios que acompanhavam o crítico de longa data: a importância do original e primeiro para o desdobramento da arte; o princípio (universal) de que qualquer um pode fazer arte. Ela se manifestava em qualquer pessoa, “independente de seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 1996, p 46).

Considerações finais

Os três momentos da trajetória intelectual de Mário Pedrosa, em que aparece sua crítica à modernidade, tal como sugeri acima, de alguma forma, surpreendem o leitor conhecedor da nossa história intelectual. A visão crítica de Pedrosa à modernidade não era comum no panorama brasileiro de sua época. Veja-se, primeiro, o exemplo de suas relações com o modernismo. Pedrosa e Mário de Andrade se conheceram em São Paulo, em 1924, e mantiveram uma relação amistosa durante alguns anos (Formiga, 2014, p 54-64). Mário de Andrade, protagonista do modernismo paulistano, defendeu a valorização da cultura brasileira, sua música, linguajar, choros e maracatus; ele argumentava em favor de uma brasilidade fecundada pela cultura popular e lutava arduamente pela instituição da pesquisa sistemática das “coisas” brasileiras. Somente quando a

⁵ A respeito do projeto do Museu das Origens ver a análise de Sabrina P. Sant’Anna e Marcelo R. Vasconcelos “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa, 2021, p148-161.

cultura brasileira fosse posta em primeiro plano, o país poderia se modernizar de verdade. Mário Pedrosa, de forma contrastante, defendeu o universalismo da cultura, sobretudo das artes plásticas; nunca aderiu ao modernismo dos retratos do Brasil e se tornou um defensor implacável da arte abstrata construtiva brasileira, sem, entretanto, curvar-se às influências estrangeiras. Ao pronunciar a conferência Semana de Arte Moderna, em 1952, no Ministério da Educação, por ocasião do 30º aniversário da semana de arte (Pedrosa, 2004 p 135-152), Pedrosa não deixa margem de dúvida sobre a distância que separava seu pensamento daquele de Andrade. Ele não somente questionou a categoria “nacional”, usada pelo modernista para dizer que a semana havia sido o motor de um “espírito nacional” que se avizinhava das artes brasileiras, como recusou a ideia de que o modernismo havia sido importado com atraso da Europa.

Um segundo momento, configura-se a partir de meados da década de 1950, quando a Sociologia e outras disciplinas das ciências sociais despontaram no cenário intelectual com uma produção crescente. Os cientistas sociais, incluindo os da Economia, aprofundaram o diagnóstico de um Brasil conservador, patrimonialista e autoritário, que obstaculizava a construção de uma sociedade moderna, democrática e racional. Defendiam o caráter universal da ciência e a pesquisa das possibilidades de mudanças efetivas no país, além da institucionalização das ciências sociais na universidade. Durante alguns anos, essa produção acadêmica teve no ISEB/ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão do Ministério da Educação, um forte concorrente. O ISEB, composto de intelectuais de renome, também discutia os rumos do país. Mas, seu comprometimento com o desenvolvimento nacionalista, proclamado pelo instituto como o caminho a seguir pelo país, diferenciava-se muito da produção acadêmica, que buscava um conhecimento “livre de valores”. Apesar das diferenças, essas duas correntes do pensamento concordavam ser o Brasil um país atrasado relativamente aos centros europeus desenvolvidos e aos Estados Unidos. Esse atraso que, segundo os estudiosos, advinha da inserção do país no moderno desde a colônia, tornou-se uma espécie de pecado de origem, que, logo, foi transformado em lugar-comum retórico no *corpus* discursivo sobre a nação.

Pedrosa não se filiou a essas vertentes do pensamento social. Ele era a favor da autonomia da produção cultural brasileira. Interessava-lhe menos rastrear a submissão daquela produção às tendências culturais dos grandes centros europeus

e norte-americanos do que ressaltar aquilo que tinha de melhor, melhor até mesmo do que o que se oferecia, às vezes, nos grandes centros da arte. Em sua crítica à I Bienal, não hesitou ao dizer:

Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza. (Pedrosa, Amaral, 1981, p. 42).

Se é verdade que a velocidade se tornou critério para determinar a hierarquia política entre diferentes coletividades, e que as experiências de desenvolvimento, evolução ou progresso foram qualificadas pela sua rapidez ou sua lentidão, Pedrosa não estava equivocado ao recusar que a velocidade determinasse a posição hierárquica dos países, com base em seu desenvolvimento. Em suas reflexões sobre a temporalidade moderna, Koselleck dizia que

[...] Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los. Aqueles dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos. (Koselleck, 2006, p. 317).

Em outra ocasião, problematizei a ausência de crítica aos limites da modernidade, que, embora presente na obra de sociólogos clássicos como Max Weber e Émile Durkheim, para não falar em Marx, esteve fora do horizonte intelectual das ciências sociais brasileiras, incluindo a economia (Villas Bôas, 2016). Pode-se suspeitar, naturalmente, que a urgência em melhorar as condições de vida da população brasileira, e impor condições para o exercício de sua cidadania, tenha efetivamente tomado conta da intelectualidade, imbuída dos mais elevados ideais de transformação, pois consciente dos graves obstáculos para a instauração de instituições modernas mais igualitárias no país. E, de fato, não se pode negar que os obstáculos à modernidade e ao desenvolvimeto do país têm sido implacáveis. Hoje, sabemos aquilatar melhor a potencialidade das forças contrárias a uma partilha mais igualitária dos bens materiais e simbólicos produzidos no país.

O que interessa, aqui, entretanto, é distinguir o pensamento de Pedrosa no quadro intelectual de sua época e trajetória de vida, no contexto brasileiro. Fato é que a maleabilidade de suas ideias não suprimiu sua visão crítica da modernidade, inscrita em suas concepções acerca da arte e sobre o país. Caberia

perguntar, então, que motivos teriam levado Pedrosa a esse percurso intelectual? É possível que a crítica à modernidade em Pedrosa se justifique pelo fato de ter ele modelado sua identidade com base numa experiência cosmopolita ou pelo fato de ter se nutrido não somente das experiências de viagem, como de um leque amplo de ideias e instrumentos teóricos vindos de diversas áreas e diversos países. Pode-se, ainda, atribuir às tensões enriquecedoras de sua dupla jornada na crítica de arte e na política a percepção dos limites da modernidade; atribuir às influências do internacionalismo trotskista, entre tantas outras vertentes políticas. Afinal, é preciso admitir, esse conjunto de vivências e experiências era raro entre os intelectuais brasileiros em meados do século passado. Acatando essas circunstâncias e visando o maior entendimento do pensamento de Pedrosa, mais razoável, talvez, fosse considerar o conjunto dessas hipóteses, sobre a construção de sua individualidade, como um roteiro de trabalho a ser desenvolvido em programa de pesquisa de maior amplitude. Nesse sentido, vale lembrar, não é suficiente rastrear a inserção de Pedrosa em múltiplos círculos sociais e intelectuais dentro e fora do país, mas, precisamente, procurar saber como ele deu forma às vivências e experiências em sua obra.

Com o passar do tempo, uma reviravolta política e cultural colocou a modernidade em cheque. O fracasso das utopias; a recusa de uma narrativa histórica linear e homogeneizante; e as consequências devastadoras do progresso técnico cederam lugar a uma nova visão de temporalidade que, ao sublinhar a contingência, o efêmero e passageiro, prioriza a memória, o guardar em registros diferentes fragmentos do tempo passado. A crítica à modernidade se tornou mais vigorosa e visível, submetendo o universalismo ao clamor das lutas identitárias. Nesse novo cenário, emerge a figura de Pedrosa e os acertos de sua crítica. Seu juízo severo à falta de sensibilidade dos indivíduos modernos, à aceleração do tempo, ao dismantelamento da crítica de arte e ao progresso devastador, a ameaça à Amazônia e aos povos indígenas mantém viva a memória do crítico na atualidade.

Referências

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**, Rio de Janeiro, Editora Nau, 2011.

ARANTES, Otília (org). **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 61-83.

CAPELO, Maria Beatriz Camargo. **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959**. Difusão nas revistas internacionais e nacionais especializadas <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>. Acesso em 16/08/ 2021.

DOORMAN, Maarten. **Art in progress: a philosophical response to the end of the avant-garde**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

ERBER, Pedro. **Breaching the frame. The rise of contemporary art in Brazil and Japan**, California, University of California Press, 2015.

FORMIGA, Tarcila. **À Espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira**. Tese de doutorado, UFRJ, 2014.

GULLAR, Ferreira. Carta de 16 fevereiro de 1959, para Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. CEMAP-UNESP.

KOSELLECK, Reinhart. **Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC, 2006.

LOPES, Almerinda da Silva. “Reações e contradições da crítica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: **Artelogie**, n 8, dez 2015, jan 2016, s/p <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article373>. Acesso em 02/08/2021.

PALADINO, Luiza Mader. **Opção museológica de Mário Pedrosa. Solidariedade e Imaginação social em Museus da América Latina**, Tese de doutorado, USP, 2020.

PEDROSA, Mário. “Depois do Tachismo”. In: Arantes, Otília (Org), **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 2000, p 332-336

_____. “Georges Mathieu”. In: Arantes, Otília (Org), **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 2000, p 341-343.

_____. “A Problemática da sensibilidade”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 267-278.

_____. “A Força educadora da arte”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 61-62.

_____. “Arte, necessidade vital”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 41-57.

_____. “Da abstração à auto expressão”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996 p 332-315.

_____. “Semana de Arte moderna”. In: Arantes, Otília (org), **Acadêmicos e modernos**. Mário Pedrosa, Textos escolhidos III, São Paulo, EDUSP, 2004, p 135-152.

_____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: Figueredo, Carlos Eduardo de Sena, **Mário Pedrosa: retratos do exílio**, Rio de Janeiro, Edições Antares, 1982, p 101-110.

_____. A Primeira Bienal I. In: Amaral, Aracy de (org), **Mário Pedrosa; dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**, São Paulo, Ed Perspectiva, p 39-42

_____. “Crise do condicionamento artístico”. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de julho, 1966

_____. Considerações inatuais. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de novembro, 1959.

_____. O “bicho da seda” na produção em massa. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de agosto, 1967.

_____. “Introdução”. In: **VI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna. Catálogo Geral**, São Paulo, Museu de Arte Moderna; Secretaria de Educação e Cultura, 1961, p 29-31

_____. Entrevista concedida a Rhada Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, do IDART, em 14.07.1977. In: Pedroso, Franklin. **A Abstração e a reflexão. Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário**. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFRJ, 1992 p. 237 a 261.

SANT’ANNA, Sabrina P., VASCONCELOS, Marcelo R. “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa”. In: **Rev. Sociologias Plurais**, v. 7, n. 1, jan. 2021, p.131-161

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: Souza, J.; Oelze, B. (Orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, 2005. p.77-105.

TAGO, Ricardo, MARI, Marcelo. **Crítica de Arte e Tachismo na 5º Bienal de São Paulo**. Trabalho apresentado na ANPAP, 26ª Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Memórias e Invenções, Campinas, 2017 p 4201-4213.

VASCONCELLOS, Marcelo Ribeiro. “A Crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no Congresso da AICA (1959). Em **Teoria e Cultura**, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 14, n. 1. jun, 2019, p 31-51

VILLAS BÔAS, Glauca. “Mudança, tempo e sociologia, uma conferência”. In: **Nava**, Vol. 1, n. 2, 2016, p. 442-462