

## TRANSFORMAÇÃO NO CONCEITO DE ESPAÇO: O MÓBILE DE ALEXANDER CALDER, A ARQUITETURA NOVA NACIONAL, A CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA EM SEUS INTERDIÁLOGOS.

Bruno Gustavo Muneratto<sup>1</sup>

### Resumo

Toda arte tem sua implicação epistemológica. A fonte dessa são as maneiras com que essa arte dialoga com as principais concepções de vida e história em seu tempo. Uma vez dita essa verdade, essa presente pesquisa pretende uma reflexão entre o móbile de Alexander Calder, os novos prédios brasileiros da Arquitetura Nova, com os nomes Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Carlos Leão, entre outros. Agrupando ambas problemáticas pelas literatura crítica de Mário Pedrosa sobre Calder e Arquitetura Nova brasileira.

**Palavras-chave:** Móbile, Crítica, Arquitetura.

### Abstract

All art has its epistemological implication. The source of it, is always the ways this art dialogue with the main conception of life and history at its time. Once this has been told, the present research tries to do a historic reflection of Alexander Calder's mobile, Brazilian new buildings of our new architectural model, with names like Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Carlos Leão, among others. Joining both problematics by Mario Pedrosa's critic literature about Calder and Brazilian new architecture.

### I. Calder e a arquitetura

O entrosamento da arte de Calder com a moderníssima arquitetura que se fazia em nossas terras de então é outro ponto que merece olhares atentos. Nossa arquitetura, que com tanto fôlego confirmava nossa condenação ao moderno defendida por Pedrosa, seguia os passos dos preceitos de Le Corbusier, Gropius, van Rohe, e exatamente por isso, ainda passos europeus. Mas a obra que aqui se passou a erigir a partir de então foi, sem dúvidas, uma das mais originais de seu período, não se prendendo em casos isolados de gênio, não foi uma arquitetura regionalista, foi um movimento estético que aplacou e produziu em todo território nacional.

Brasília de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer iria ganhar um dos maiores móveis que Calder já projetara. A praça dos três poderes esteve prestes a sustentar uma grande base metálica de quinze metros de altura, de desenho inspirado nos pilares do palácio da Alvorada, cujo sobre o cume dançariam três círculos de chapa metálica. Infelizmente, por motivos não esclarecidos, o mais perto que o móbile chegou de Brasília foi com uma miniatura do tamanho de um porta-retrato que Niemeyer, alguns anos depois, ganhou de Calder. A Suíça tem uma réplica com quatro metros de altura (imagem 1).

---

<sup>1</sup> Mestrando em História – Departamento de pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Assis.



Imagem 1. 1953, Modelo de MóBILE para Brasília, Alexander Calder. Aço (Suíça).

Não é de se espantar então, que um dos grandes amigos (e patrocinador) de Calder no Brasil fosse um arquiteto. Henrique Mindlin, sempre muito entusiasmado com o entrosamento das esculturas do norte- americano com a arquitetura nacional, reforçava que

finalmente, a obra de Calder oferece extraordinárias possibilidades para integração da escultura na arquitetura nova de nossos dias. Basta imaginar um de seus grandes móveis suspenso no pórtico de um dos edifícios novos, como por exemplo no Ministério da Educação ou no Instituto de Resseguros, basta visualizá-lo tocado pela brisa, enchendo o espaço com seus ritmos sempre novos (...)².

## II. O MóBILE: poesia cosmogônica.

O móBILE, com estes “seus ritmos sempre novos”, fora visto por alguns, assim como Mário Pedrosa, tal qual uma cosmologia hermética, uma interferência formal no tempo, ou “Um universo”, como já diz o título de um de seus móveis motorizados (aquele que deteve por quarenta minutos o físico Albert Einstein). Existe aí uma superação de um conceito estético formulado por Schelling e acatado por Hegel, que diz ser o Belo a representação do infinito pelo finito, isso enquanto “...manifestação sensível da idéia³.” Calder supera este pensamento à medida que sua arte não mais representa o infinito: ela o *apresenta*, ou seja, o tornar-se novo do móBILE é a própria apresentação do infinito pelo finito. Suas possibilidades ao vento tornam-no uma constante idéia, que se molda em forma infinda, ou, nas palavras de Sartre: “símbolo da natureza, dessa grande Natureza vaga que esbanja pólen e produz bruscamente a revoada de mil borboletas e da qual não se sabe jamais se ela é o encadeamento cego das causas e dos efeitos ou o desdobramento

² Henrique Mindlin, “Alexander Calder”, in *Revista Arte 3*, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1945, p.11.

³ HEGEL, George W. F. *Estética* p. 144.

tímido, incessantemente retardado, perturbado, atravessado, de uma idéia<sup>4</sup>”. Quando se fala na obra de Calder, fala-se num conjunto muito extenso de variadas implicações e problemáticas estéticas, contudo os móveis de movimento livre ultrapassam todo o resto, pois eles são interventores do tempo e do espaço simultaneamente, sem precisar mais do que os próprios estímulos da natureza. São cosmologias que, vivas, propõem seu próprio modelo de universo. São propostas cosmogônicas à arte.

Só visionários podem criar ou configurar cosmogonias. Possa ou não possa, queira ou não queira a ciência, essa tarefa cosmogônica é mais que uma missão sócioexpressiva, é necessidade de ordem mais elementar, de funções biopsíquicas do homem. O poder, a maneira de visualizar num todo as impressões fugidias do mundo exterior, essa incoercível função organizadora da percepção no primeiro contato do homem com a natureza, incluindo nesta o próprio homem, já aí o obriga a construir na mente uma síntese, um modelo, uma imagem geral e primária do universo<sup>5</sup>.

É esse esforço visionário que faz da arte de Calder algo que chame tanta atenção, sobretudo em meios tecnicizados, como São Paulo e o Rio se tornaram. Este é o ponto onde o engenheiro estica suas ferramentas e cálculos para criar, com materiais também utilitários, uma cosmologia hermética, uma centelha cosmogônica de si: o móvel. Fato que, por exemplo, vai levar Sergio Milliet, organizador da segunda Bienal e grande entusiasta da “Sala Calder” a dizer que “poucas manifestações artísticas terão tido no mundo inteiro maior repercussão do que as realizadas por esse norte-americano criador de objetos vivos<sup>6</sup>”.

Esta apresentação do infinito que faz-se um “objeto vivo” dependurado com seus fios e penachos metálicos e é uma superação indiscutível que vem de uma metafísica da física.

Além de ser uma notável contradição de seus próprios valores, uma vez que é comumente aceito como escultura e, no entanto, seu principal destaque é o movimento. Ora, a escultura fora sempre uma das artes mais apreciadas pelo homem. Os grandes mestres escultores ao decorrer dos tempos, quanto mais perfeitamente aprisionavam um instante efêmero na eternidade do mármore, mais eram louvados pelos homens de seu tempo. Dos mestres gregos à Brancusi, passando por Michelangelo e Rodin. Todos eles imortais por instantes efêmeros presos para sempre em metais, rochas, madeira, etc. Obras como a Pietá do mestre renascentista, em que Maria faz nos ouvir seu suspiro há mais de quinhentos e oito anos!

Eis a grande inversão da invenção de Calder. Ele reverteu esta ordem e a escultura passou a mover-se sozinha. Ele não aprisiona mais o instante, ele o faz. É como se ‘O Pensador’ de Rodin estivesse pensando deveras. Se há, como veremos a frente, subversão na arte norte-americana de meados do século XX, e se há subversão na postura de Calder, ao brincar desta maneira com os valores postos, há muito mais subversão em seus móveis livres, são, pois, esculturas que nunca param de se mover.

A preocupação de Calder com o movimento, as pesquisas que a seguiu e a resultante

<sup>4</sup> SARTE, Jean Paul. Os móveis de Calder. Artigo escrito para o catálogo da exposição de Calder na Galeria Louis Carré, *Alexander Calder: Móveis, Stabiles, Constelations*. In: SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. p54.

<sup>5</sup> PEDROSA, Mário. *Ciências e Arte, vasos Comunicantes*. In: AMARAL, Aracy(org.) *Mundo Homem Arte em Crise Mundo, Homem, Arte em Crise*. Col. Debates vol.106. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.p. 74

<sup>6</sup> MILLIET, Sergio. *Calder no Museu de Arte*. In: SARAIVA Roberta. *Calder no Brasil*.

final, com esta inversão de valores, juntamente com a tecnologia utilizada para produzi-la é que fazem do escultor um ‘artista-visionário’, o que transcende o modelo artista inventor.

Todavia, esta proposta de cosmogonia que Sandy faz à arte, que só se pode, no terreno da abstração, é antes a dos poetas do que dos cientistas. Da poesia aprendida com Miró.

Um dos últimos ensaios de arte que fez Mário Pedrosa trata exatamente da medida poética na obra do pintor catalão. *Miró entre os poetas* nos dá uma inteligibilidade do poder poético que as linhas e grafismos, daquilo que chama o crítico de “signos mironianos”, têm no processo de evolução da obra de Calder. Como em sua *Andorinha do Amor* (imagem 2), os signos saem dos traços, em linha enigmática que, envereda-se em outro signo, desembocando por fim em mais um elemento de sua forma: uma sensibilidade lúdica inigualável, uma linguagem surreal com uma grande doze de poesia. Advindos de conceitos que “não se aprendem nos livros mas na própria vida”<sup>7</sup>.

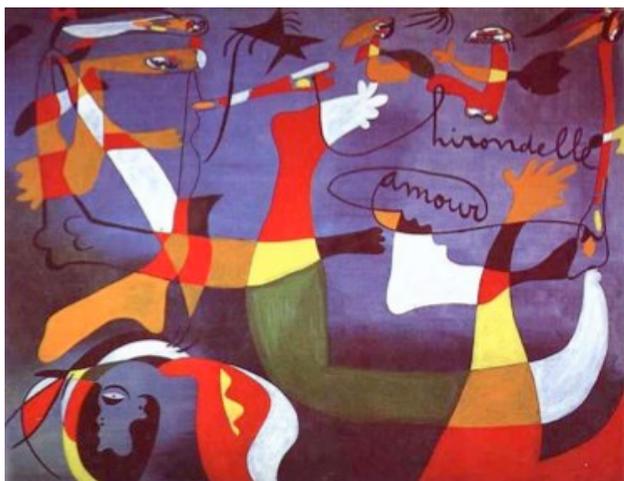


Imagem 2. Juan Miró, *Andorinha do Amor*, 1934. Óleo s/ tela 190x245 cm



1944. Alexander Calder, *Móvil sem título*. Arame galvanizado e chapas de alumínio Nova Iorque (MoMA).

O lúdico fora, como já visto, algo que nunca escapou do alcance do norte-americano,

<sup>7</sup> PEDROSA, Mário. *Miró entre os poetas*. In: ARANTES, Otilia. *Modernidade lá e cá*. São Paulo: Edusp, 2000. p.348.

nem mesmo em seu momento mais neoplástico, após o contato com Mondrian, mas a capacidade cosmogônica (que só o móbil de movimento livre tem, imagem 3) esta foi apreendida com o poeta colorista Miró. Tal qual Miró, que saiu de uma necessidade de “ultrapassar a coisa plástica para atingir a poesia”<sup>8</sup> Calder sentiu-se da mesma forma ao atingir a cosmologia, o tempo.

Pedrosa mostra como os ensinamentos de Miró vão acompanhar Calder até sua preocupação mais séria, dizendo que: “O movimento livre que apela para o azar, à mercê de um sopro intempestivo, de uma lufada inopinada com as reviravoltas do destino, tem alguma coisa do automatismo, que lhe vem provavelmente de Miró, treinado em invocar os feitiços e poderes desse demônio”<sup>9</sup>.

### III. Pedrosa, Calder, a abstração nos EUA: o pensamento, o movimento e o momento.

Muito embora o cruzamento de informações coletadas nos textos de Pedrosa e de pensadores das questões da arte tenha mostrado grande eficácia para fundamentar as reflexões sobre o impacto da obra de Calder na crítica, arte e sociedade brasileira, não se pretende transformá-la em um mito estético, exacerbando seu valor. Muito menos mostrar os esforços de Calder como sonhos diurnos, tal qual a psicanálise tende a fazer com as obras de Arte, como bem coloca Adorno<sup>10</sup>. Busca-se algo um tanto quanto metafísico, de relativo difícil alcance, onde há de se ter cuidado para não ‘inflar’ o impacto da estética da “revolução calderiana” na produção de formas no Brasil. Contudo, estes pensamentos estão sendo balizados por uma literatura tão séria quanto pede a proposta.

Pedrosa escreveu seriamente sobre Calder. São longos ensaios em que reflete sobre as várias questões implicantes à sua obra. O pensamento que Pedrosa faz do norte-americano iguala-se, em extensão ao que faz sobre Portinari, em profundidade ao que faz de Volpi e em cuidado com o que tem com Lygia Clark.

A face metafísica da obra de Calder é exaustivamente refletida por Pedrosa. Em todos seus ensaios, desde o primeiro e longo *Calder, escultor de Cata-ventos* até o último grande ensaio do crítico sobre o escultor *Reviravolta em Calder*, Pedrosa faz saltar de suas linhas um refinado pensamento sobre a profundidade de todo conjunto da obra do escultor, sempre reforçando que Sandy é o modelo do artista do futuro, daquele que tira de seu cotidiano sua forma, das avenidas, da prática da vida. Os valores da sua “arte democrática que pode sair 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>11</sup>.

Seus estudos revelam o valor construtivo da obra do norte-americano, desde o garoto do auto-retrato, com nove anos de idade, cercado com ferramentas práticas e viris, até o escultor dos *critters na crags*, esculturas da década de 1970 que se assemelham a humanóides desvaírados, ensandecidos, feitos em placas metálicas, que juntos parecem

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> PEDROSA, Mário. Tensão e Coesão na obra de Calder. In: ARANTES, Otilia. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 79.

<sup>10</sup> As obras de arte são, para a psicanálise, sonhos diurnos”. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006. p.19.

<sup>11</sup> PEDROSA, M. rio. Calder, escultor de Cata-ventos. In ARANTES, Otilia. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

estar no auge da mais animada festa que pode haver. Em todo este esforço crítico nota-se o vislumbre com tal poder construtivo, frente realidades destrutivas de conflitos bélicos e explorações diversas, e valendo-se de técnicas e matérias utilizados para a edificação destas mesmas destruições. “Em nenhum outro artista de nosso tempo as relações com a máquina e tudo que é mecânico são tão naturais e tão espontâneas quanto em Calder. Mas, ao mesmo tempo e mais do que em qualquer um outro, persiste nele o fascínio pelas formas orgânicas. Estas duas paixões conjugam-se em sua imaginação. São encontradas tanto nos jogos mecânicos que fabricava quanto nos personagens em arame ou em madeira que engendrava<sup>12</sup>”.

Os *critters and crags* parecem querer contradizer a perda de profundidade estética que a arte, sobretudo norte-americana, passou a sofrer à partir de finais da década de 50. Frederic Jameson, em seu texto *a lógica cultural do capitalismo tardio*, ilustra isso muito bem, valendo-se dos *Sapatos* de Van Gogh em comparação aos *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol. Há uma perda de significado muito grande entre as botas velhas surradas de um camponês e entre o mais puro fetiche mercadológico. Este “efeito mercadoria” que contaminava a arte (e que para sempre iria poluí-la) espantou o olhar de Pedrosa para longe dos artistas ‘mentalmente sãos’ para cuidar da arte dos ‘loucos’ e das crianças, ao que ele chama de arte virgem. Todavia, as realizações de Calder, mesmo depois de revolucionar, não só a escultura, mas o plano artístico como um todo, inserindo a questão do movimento e do efêmero na escultura como o fez, continuava ele valendo-se da máquina com extrema capacidade poética e, sobretudo, sobriamente entrosada com seu tempo sem perder o prisma profundo que deve ter todo artista construtivo.

Passemos então, uma vez que mencionada acima, a legar alguma atenção ao plano da arte norte-americana como um todo. Como menciona o título da pesquisa, aqui se preocupa com a influência do cenário artístico norte-americano do referido período na opinião de Mário Pedrosa, ficando em primeiro plano sua amizade com Calder e o apreço pela sua arte. Seria descuido, então, perder de vista as opiniões do crítico sobre tal cenário geral.

Em artigo para a Tribuna da Imprensa, já em 1951<sup>13</sup>, Pedrosa escreve que “a arte abstrata dos EUA é rica em contradições e de correntes opostas. Sua força está nessa variedade e sobretudo na extrema liberdade de pesquisas de seus artistas, que trabalham não só desamparados dos poderes públicos, como sob a hostilidade destes. Mas por isso mesmo ela é uma arte de subversão, do inconformismo, de fé, de participação ativa na vida americana de que é uma expressão autêntica e, sob alguns aspectos a mais promissora<sup>14</sup>”.

A lástima, é que em pouco tempo o mercado iria passar a dar amparo às estes artistas e, rapidamente, o significado de profundidade de suas obras iria definhando, como já comentado acima.

Pedrosa também vê com pouco otimismo a *pop art*. Vai escrever *Quinquilharia e Pop Art, Edward Hopper e a pop art, Surrealismo ontem, Super-realidade hoje*, criticando esta situação de perda de profundidade estética.

Colocando a *pop art* como um subproduto tipicamente norte-americano em *quinquilharia e pop art*, Pedrosa mostra como que as pesquisas, iniciadas com Dadá, pela dissolução do objeto levou ao produto *pop*, todavia, não menciona aí o papel do mercado e

---

<sup>12</sup> PEDROSA, Mário. Reviravolta em Calder. In: SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 234.

<sup>13</sup> *Atualidade do Abstracionismo* In: ARANTES, Otilia (org.) *Modernidade Cá e Lá*. São Paulo: Edusp, 2004.

<sup>14</sup> Idem. p. 181.

da mercadoria, como faz Jameson. Contudo, vê-se que a preocupação de Pedrosa é mostrar a *pop art* como escala peculiarmente estadunidense. Ele, num segundo momento, reforça colocando o nome do mestre pintor Edward Hopper ao lado dos popistas para mostrar que tanto a atitude de Hopper, voltando-se pioneiramente contra a estética acadêmica européia, quanto às pesquisas *pop*, resultariam dum fenômeno tipicamente norte-americano, ao passo que ambas são atitudes de desligamento de preceitos artísticos vigentes dentro de seu país, tal qual a subversão acima citada. Sendo que a vertente *pop* nasceu ali então devido à sociedade de consumo que a cercava e gerava a sua principal fonte estética, o próprio produto de consumo.

Da mesma maneira, nosso crítico eleva a esta guisa as suas reflexões sobre a obra calderiana. Coloca ele que “em Calder há sempre um elemento de zombaria, de desrespeito pelos cânones vetustos, pelo academicismo... passadista ou modernista, desrespeito que lembra Dadá. Um Dadá alegre e otimista: é um paradoxo que só um americano poderia aplacar<sup>15</sup>.”

Este é um ponto também importante para os artistas brasileiros que vieram depois dos mestres modernistas. Já se sabe que os grandes nomes de nossas artes modernas detinham grande notoriedade e respeito no meio artístico. Uma das grandes resistências feitas ao abstracionismo veio deles. Veio de Portinari, de Di Cavalcanti, de Lasar Segall. Os artistas que iniciaram suas pesquisas no campo da abstração tiveram também que romper com este modernismo comodamente instalado no juízo de gosto nacional. E isso é de se esperar, como bem mostra Pedrosa: “seria grotesco, ofenderia de algum modo 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>16</sup>”.

Esta quebra, este “momento artístico”, quer me parecer, é bem mais suscetível a influências estéticas do que aquela necessidade de mercado que vai resultar nas mudanças de rumo das formações de nossos artistas. Um “elemento de zombaria” levanta muita mais polêmica imediata para desencadear uma ruptura do que questões metafísicas implicada no uso deste ou daquele material para chegar a este ou àquele resultado formal, valendo-se de uma formação profissional ou de outra. Sendo assim, a arte norte-americana, a arte de um Jackson Pollock, a arte de Alexander Calder, ou de Franz Kline, este pesquisar com extensa liberdade criativa, promove um desconforto num juízo crítico resignado à figuração. Logicamente que a influência concreta, enquanto preceito formador de novo juízo, vai ser muito mais da voga européia “à Max Bill, Sophie Tauber-Arp ...”, Mondrian, Klee, Bense, mas toda ruptura tem um impulso, um motivo, algo que depende quase unicamente de uma postura.

Fica em defesa desta idéia a declaração de Calder aos artistas de São Paulo:

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 assim como a navegação de um barco que abandona a costa perdendo vista da terra. O capitão tem de saber muito mais, não importa quanto ele conhecesse a costa. Mas vão em frente e façam-no bem,

A. Calder.

---

<sup>15</sup> Ibidem 23.

<sup>16</sup> PEDROSA, Mário. O Momento Artístico. In: ARANTES, Oflia. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 241.