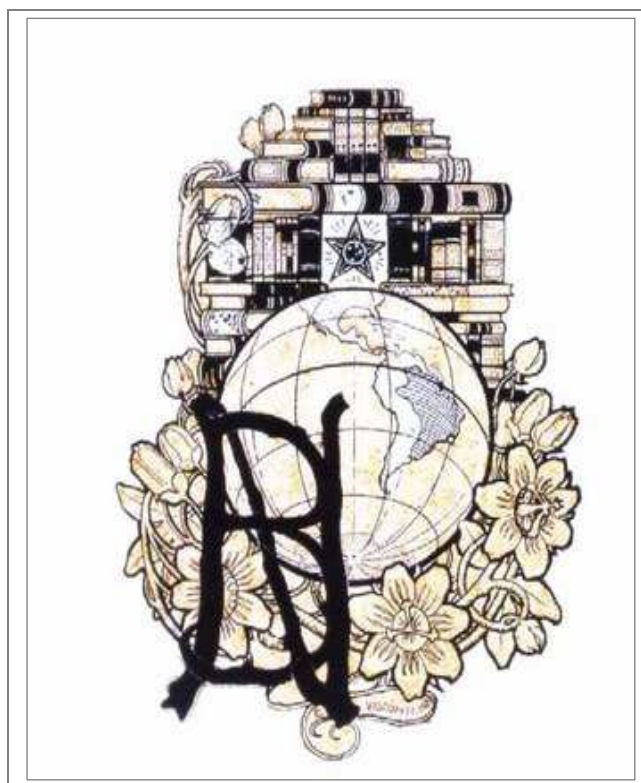


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2009

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Tarcila Soares Formiga



A crítica “interessada” de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos

2009

A crítica “interessada” de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos

Trabalho apresentado ao Programa
Nacional de Apoio à Pesquisa da
Fundação Biblioteca Nacional.

Rio de Janeiro
2010

RESUMO

Conhecido pela sua atuação como militante político de esquerda e crítico de arte, Mário Pedrosa contribuiu para as transformações no cenário cultural brasileiro no período compreendido entre meados da década de 40 e início da década de 60. No entanto, por conta do papel central que desempenhou no campo cultural, a maioria das análises que se debruçam sobre a trajetória do crítico sucumbe a uma interpretação que reforça uma separação entre sua obra política e sua obra estética. O fato de Pedrosa ter atuado em dois universos cujos fundamentos são distintos acabou gerando interpretações que, para superar o suposto paradoxo entre arte e política, privilegiaram apenas uma das esferas de ação do crítico, como se não houvesse nenhuma influência entre elas. Para tratar da mudança de postura que torna a trajetória de Pedrosa algo incomum no campo artístico – seu posicionamento favorável a uma arte proletária, na década de 30, e a defesa da autonomia da arte, a partir da década de 40 –, essas análises ressaltaram sua atuação ora como ativista político, ora como paladino do movimento abstracionista no Brasil. Em uma tentativa de superar essa dicotomia entre arte e política, o objetivo deste trabalho é compreender a tentativa de Pedrosa de legitimar a atividade do crítico de arte como uma forma peculiar de militância política.

Palavras-chave: Mário Pedrosa, crítica de arte, arte moderna.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	04
1	MÁRIO PEDROSA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL	07
1.1	O crítico de arte enquanto “pessoa estética”	09
1.2	A recepção do livro <i>Arte, necessidade vital</i> e a especialização da crítica de arte	13
1.3	Entre a militância política e a defesa da autonomia da arte	21
2	O CRÍTICO ENQUANTO MEDIADOR: AS RELAÇÕES DE PEDROSA COM ARTISTAS, INTELLECTUAIS E INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS	27
2.1	A contribuição de Pedrosa para a formação de um espaço de sociabilidade entre os artistas concretos carioca	29
2.2	A crítica da crítica: o debate em torno do concretismo e da “arte virgem”	33
2.3	As múltiplas inserções de Pedrosa nas instituições artísticas brasileiras	40
3	O AUGUE E A DECADÊNCIA DA ARTE MODERNA: DA CONCEPÇÃO AFETIVA DA FORMA AO POTENCIAL REVOLUCIONÁRIO DA ARTE LATINOAMERICANA	46
3.1	O artista e o seu público: o problema da comunicação na arte	48
3.2	Epílogo: o fim das vanguardas e a arte latinoamericana	57
	CONCLUSÃO	63
	REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é compreender as concepções de Pedrosa acerca do papel da arte e do artista na sociedade moderna à luz da profissionalização das atividades intelectuais no Brasil. No período compreendido entre a década de 40 e 60, Pedrosa se destacou por colocar em discussão a função do crítico de arte na modernidade e a necessidade de uma reavaliação dos pressupostos que cercam essa atividade. Esse debate em torno das mudanças na forma de conceber o juízo estético ocorreu no auge do debate entre os defensores da abstração e os defensores da figuração. Enquanto paladino dos artistas abstratos, Pedrosa evidenciou o vazio teórico enfrentado pela crítica artística ao lidar com os objetos artísticos modernos. Para enfrentar o surgimento simultâneo de diversas correntes artísticas, Pedrosa sugeriu que o crítico de arte assumisse um novo posicionamento a fim de garantir seu reconhecimento na sociedade: ele deveria atuar como um técnico que mobiliza um conhecimento especializado.

Nesse embate entre os representantes do realismo pictórico e os representantes da arte abstrata, os críticos de arte desempenharam um papel fundamental na legitimação das obras de arte produzidas pelos artistas dessas correntes. Os críticos ligados às proposições da primeira geração modernista destacavam o objeto artístico enquanto um reflexo da realidade social. Suas avaliações eram descritivas justamente porque seu foco estava no assunto do quadro. Essa situação começa a se alterar na década de 40, quando o abstracionismo impôs uma nova forma de se olhar para uma obra de arte. Nesse contexto de crise do projeto modernista, a crítica de arte passou por um período de transição e foi obrigada a mobilizar outros instrumentos para analisar o fenômeno estético.

Para Pedrosa, o grande divisor de águas na crítica estética foi a crise do realismo pictórico. Com a ascensão dos meios de comunicação de massa, a partir da década de 40, o papel documentário da arte passou a ser questionado. Nesse contexto, a discussão em torno da função social da arte tornou-se anacrônica, e foi substituída pela análise das propriedades intrínsecas do objeto artístico. Para lidar com essa nova situação, a crítica de arte não poderia mais lançar mão de uma descrição verbal das obras de arte: elas deveriam ser compreendidas como símbolos a serem interpretados. Ao invés de contemplar os objetos artísticos de um ponto de vista literário, buscando algum nexos narrativo que pudesse explicá-los, os críticos deveriam forjar uma nova linguagem para dar conta dos aspectos formais da obra de arte. Sua função na sociedade seria traduzir os símbolos dessas obras em conceitos que pudessem ser entendidos pelo público.

Essas mudanças que se processavam no juízo estético ficam evidentes na produção crítica de Pedrosa. Em 1949, por ocasião do lançamento da sua coletânea de ensaios intitulada *Arte, necessidade vital*, críticos como Sérgio Milliet e Marc Berkowitz ressaltaram o fato de que Pedrosa contribuiu para colocar em pauta uma nova forma de avaliação os objetos artísticos. Essas inovações presentes nos trabalhos de Pedrosa aparecem tanto no uso do aporte teórico do marxismo no texto sobre Käthe Kollwitz, quanto na análise dos aspectos formais das obras de Calder e Portinari. Ao renovar o estoque teórico da crítica de arte, Pedrosa passou a ser visto como um especialista, denominação esta que se contrapunha à imagem do crítico proveniente dos círculos literários que dominava o campo artístico brasileiro até a década de 40.

Essa condição de especialista possibilitou a Pedrosa atuar em outras funções: além das atividades enquanto crítico de arte, ele também se inseriu nos estabelecimentos artísticos como diretor ou apenas sugerindo exposições; participou como jurado dos salões de arte; e escreveu ensaios sobre arte que influenciaram diversos artistas e críticos do país. Nesses diversos papéis que exerceu ao longo da sua trajetória, Pedrosa queria ser reconhecido por defender uma arte que fosse expressão de sua época. Não foi à toa que em todas as funções que desempenhou, Pedrosa tomou partido em favor dos artistas abstratos. Para o crítico, esses artistas tinham uma compreensão aguçada do contexto social no qual estavam inseridos e, por isso, produziam obras de arte contemporâneas.

Além desses múltiplos envolvimento no campo artístico, Pedrosa também se destacou como militante político. Essa atuação como ativista teve início em 1926, quando ele se filiou ao Partido Comunista Brasileiro. Desde então, ele participou da fundação de diversos partidos políticos (Partido Operário Leninista, em 1936; Partido Socialista, em 1939; União Socialista Popular, em 1945; Partido Socialista Brasileiro, em 1947, e Partido dos Trabalhadores, em 1980); ocupou a função de Secretário da 4^o Internacional, entre 1937 e 1940; chegou a se candidatar ao cargo de deputado pelo Partido Socialista Brasileiro, em 1950, mas não obteve sucesso; e ajudou a criar diversos jornais voltados para a ampliação do debate político da esquerda (*A luta de classes*, em 1930; *O homem livre*, em 1933; *Vanguarda Socialista*, em 1945).

Essa atuação tanto no campo da política, quanto no campo artístico, foi mobilizada para compreender as posturas assumidas por Pedrosa em relação ao papel da arte. A mudança de posicionamento do crítico que, até a década de 30, defendia uma arte proletária – como pode ser visto na conferência que Pedrosa fez sobre a artista Käthe Kollwitz, em 1933 – e a partir da década de 40, tomou partido em favor de uma arte desinteressada, foi compreendida

como se Pedrosa tivesse abandonado sua preocupação em articular arte e política, para assumir de fato sua posição de crítico de arte, interessado apenas nas leis que regem o fenômeno artístico (Mari, 2006: 10). Essa explicação, no entanto, soaria redutora na medida em que a importância conferida por Pedrosa ao movimento abstracionista poderia ser entendida como uma resposta ao contexto político no qual ele estava inserido. De acordo com Mari (2006:10) a “predileção” de Pedrosa pelos artistas abstratos deve ser vista como uma resposta uma ao processo de instrumentalização das atividades artísticas que estava sendo implantado pelo governo stalinista por meio do realismo socialista (Mari, 2006: 10). Ao se opor a uma arte voltada para fins utilitários, Pedrosa atribuiu um novo sentido às obras de arte: elas teriam o papel de contribuir para o fortalecimento da sensibilidade dos homens modernos.

Neste trabalho, essa dupla filiação de Pedrosa vai ser compreendida por meio de sua atuação como crítico de arte: a reivindicação do reconhecimento do crítico como um técnico especializado também pode ser encarada como uma forma de militância política. Ao escrever artigos sobre o juízo estético e participar ativamente das associações de críticos de arte, Pedrosa assumiu como principal causa a defesa de sua atividade profissional. Para Pedrosa, a necessidade de legitimação da crítica artística estava diretamente relacionada com o papel da arte na transformação da sociedade e no distanciamento entre o artista e o público: somente o crítico de arte poderia colocar os indivíduos em contato com a arte moderna. Ao desempenhar essa tarefa, ele poderia auxiliar no cumprimento do papel revolucionário da arte, qual seja, modificar a percepção que os homens têm de sua realidade.

* * *

Para a realização deste trabalho, foi necessário coletar material de pesquisa no *Acervo Mário Pedrosa*, localizado na seção de manuscritos da *Fundação Biblioteca Nacional*. De acordo com o arranjo do acervo, foram consultadas as pastas classificadas da seguinte maneira: 3.0.1 (Correspondência), 3.0.8.1 (Artigos de jornais e revistas sobre Mário Pedrosa), 3.0.8.2 (Artigos de jornais de Vera Pedrosa), 3.1.4 (Artigos de jornais de Mário Pedrosa), 3.12.4.3. (Retoques a auto-retrato); 3.5.1. (Museu de Arte Moderna), 5.0.18 (Autobiografia), 5.0.21 (Recortes de jornais e revistas sobre Mário Pedrosa).

1. MÁRIO PEDROSA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

A crítica de arte brasileira, no período compreendido entre a década de 20 e 40, estava marcada, principalmente, pela sua ligação com a estética modernista. Dentre os principais críticos da época, destacaram-se Lourival Gomes Machado, Ibiapaba Martins, Geraldo Ferraz, Luís Martins e Mário de Andrade. Este último foi o grande inspirador dessa geração de críticos oriundos de São Paulo que se sobressaiu pela conexão com os artistas modernos da geração de 22 e pela veiculação dos valores atribuídos a esse grupo. Esse vínculo fica ainda mais patente quando se observa nos artigos desses críticos as censuras direcionadas aos artistas que representavam o interesse crescente pelas experimentações formais e que se agrupavam em torno da tendência construtiva.

Um dos críticos atuantes na imprensa paulista que demonstrou claramente sua recusa à abstração, embora seu posicionamento fosse muitas vezes ambíguo, foi Sérgio Milliet. Influenciado por sociólogos como Ernest Grosse, Milliet afirma que o fato social artístico deve ser definido a partir do conceito de comunicação. Para o crítico, a arte é sempre representativa de uma “maneira de encarar o mundo, de uma moral, de uma atitude perante os problemas materiais e espirituais, de uma cultura em suma” (Milliet, 2004: 197). Assim, longe de considerar a arte como algo à margem da sociedade, Milliet ressalta que ela é fundamental para a construção de um consenso social.

Porém, na modernidade, Milliet destaca que os artistas se afastam da sociedade e passam a se preocupar cada vez mais com as questões plásticas. Por conta dessa preocupação, o crítico ressalta que os artistas abstratos seriam responsáveis por desumanizar a arte. Ao valorizarem a forma em detrimento do conteúdo, e a originalidade enquanto valor, esses artistas se distanciam do público e dos problemas sociais. Sobre o abstracionismo, Milliet afirma: “é uma arte egoísta e estéril que isola o indivíduo e destrói nele a capacidade de simpatia. Que chega, portanto, exatamente ao extremo oposto daquilo que visa em sua essência a arte” (Idem, *ibidem*: 243).

Ibiapaba Martins também foi um dos principais expoentes da crítica vinculada ao realismo social (Amaral, 1984). Diante da ascensão da corrente abstrata, que veio acompanhada da criação dos museus e da Bienal de São Paulo, Ibiapaba se destacou pela defesa da utilidade da arte. Atuando na revista *Fundamentos*, que se sobressaiu por ser uma plataforma dos artistas realistas, Ibiapaba se posicionou a favor de uma arte tendenciosa e contrário à tendência abstrata. Em um texto sobre uma exposição retrospectiva de Di

Cavalcanti, Ibiapaba criticou os artistas que não queriam participar da luta de seus semelhantes e, por isso, estariam presos em uma torre de marfim. Para ele, a participação do artista na construção de uma nova sociedade seria fundamental, dada a situação de atraso do Brasil.

Enquanto em São Paulo, a crítica de arte exaltava os feitos da geração de 22 e via com desconfiança as experiências ligadas à arte abstrata – situação esta que só se modifica a partir do final da década de 40 –, no Rio de Janeiro, um crítico em especial foi responsável por legitimar os objetos artísticos produzidos pelos artistas filiados ao abstracionismo. Mário Pedrosa, no entanto, não queria ser reconhecido apenas pela sua ligação com os artistas dessa corrente. Além de escrever críticas favoráveis aos abstracionistas, Pedrosa também ressaltou a importância do crítico de arte na sociedade moderna e lutou pelo reconhecimento desses agentes como técnicos especializados.

Na primeira parte deste capítulo, serão abordadas as concepções de Pedrosa acerca da função do crítico de arte na modernidade. Ao comparar a relação do artista com o público nas culturas primitivas e na sociedade burguesa, Pedrosa constata que a relevância do crítico de arte aumenta à medida que a distância entre criadores e apreciadores torna-se maior: a dificuldade na compreensão da arte moderna, que é responsável pelo afastamento de ambos, só pode ser resolvida por meio de um agente capaz de mediar a experiência de contemplação artística. Para Pedrosa, uma das condições para o reconhecimento do crítico enquanto mediador, por excelência, entre artista e espectador repousa na tomada de partido do crítico em favor de uma determinada corrente estética. Assumindo uma posição, o crítico consegue estabelecer uma hierarquia de valores e ao mesmo tempo identifica os artistas que produzem uma obra de seu tempo.

Na segunda parte, a recepção do livro *Arte, necessidade vital*, lançado em 1949, será o ponto de partida para a análise da profissionalização da crítica de arte. As ideias apresentadas por Pedrosa nesse livro suscitaram uma discussão acalorada na imprensa acerca do papel do artista, da arte e da própria crítica. As opiniões dos outros críticos de arte sobre o livro foram quase unânimes ao afirmar que os textos de Pedrosa sobre Alexander Calder, Cândido Portinari e Käthe Kollwitz traziam aspectos inovadores no que se refere à interpretação da obra de arte. Nos ensaios que compunham o livro, Pedrosa se destacou por avaliar os objetos artísticos a partir de critérios distintos dos que eram usados até aquele período, substituindo uma análise descritiva por uma análise técnica.

Na última parte, a investigação estará centrada na relação entre a trajetória política de Pedrosa e sua atuação como crítico de arte. Na década de 20, Pedrosa deu início às suas

atividades enquanto militante ao se filiar ao Partido Comunista. Desde esse período até o ano de sua morte em 1981, ele contribuiu para a fundação de partidos políticos de esquerda e de revistas dedicadas à divulgação das ideias marxistas. Essa postura política influenciou suas concepções sobre arte de maneiras distintas: na década de 30, Pedrosa se destacou como defensor de uma arte proletária, e na década de 40, influenciado pela concepção libertadora da arte proposta por Trotski, passou a valorizar a autonomia da arte. Apesar dessas mudanças na forma de conceber a relação entre arte e política, Pedrosa nunca abandonou um projeto político mais amplo que previa o reconhecimento da crítica artística enquanto uma atividade profissional.

1.1 O crítico de arte enquanto “pessoa estética”

Além de militante socialista e crítico de arte, Pedrosa também foi reconhecido como uma espécie de líder teórico dos artistas concretos cariocas reunidos no Grupo Frente. Esse rótulo de “papa do concretismo”, no entanto, foi negado pelo próprio crítico. Muitos mais do que mentor de um grupo de artistas, Pedrosa queria ser reconhecido pela sua atuação como crítico de arte. Sua ligação com os abstracionistas, portanto, não poderia ser encarada apenas do ponto de vista de uma defesa da arte produzida por esses artistas:

Não sou papa do concretismo nem de coisa nenhuma. Não posso ser papa, porque sou o sujeito menos ortodoxo do mundo. Nem sei se tenho mesmo preferência pela arte não figurativa. Defendo todo esforço, toda experiência viva, que represente realmente uma manifestação ou expressão da nossa época. E a arte dita abstrata e concreta representa uma expressão das mais profundas da realidade contemporânea¹.

Ao invés de paladino desse grupo de artistas, Pedrosa queria ser reconhecido por enxergar nas experiências abstratas a manifestação de um processo de renovação estética que previa mudanças no papel da arte e do artista. Sobre esse aspecto, no entanto, Arantes (1991: XVI-XVII) faz uma ressalva: se a ligação de Pedrosa com o abstracionismo não poderia ser encarada como uma questão de preferência pessoal, por outro lado, ela também não se resumia a uma busca incessante pela inovação. Para Arantes, Pedrosa esteve afinado com as tendências de seu tempo, visto que ele “dispunha de um senso aguçado de oportunidade histórica” e atuava enquanto um verdadeiro especialista.

1

□ PEDROSA, Mário. Só duas vezes por ano o crítico vai à praia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1955.

Essa explicação mobilizada para compreender o tipo de relação que Pedrosa estabeleceu com os artistas concretos do Rio de Janeiro vai ao encontro da imagem que ele próprio construiu sobre sua atuação enquanto crítico. Ele mesmo se autodenominou especialista ou profissional, opinião esta que foi endossada por outros críticos de arte, como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, e que permanece até os dias de hoje. Em alguns artigos de jornal escritos por Pedrosa, por exemplo, é possível ver além das interpretações de obras de arte, uma discussão sobre o juízo estético. Essa preocupação com sua auto-imagem aliada ao debate em torno do papel da crítica de arte explica, em parte, a ressonância do seu trabalho comparado a de outros críticos da época – como o próprio Milliet – que também desempenharam um função relevante na constituição de uma crítica especializada no Brasil.

Em uma das suas discussões sobre o papel do crítico de arte, Pedrosa aponta que é fundamental conhecer o temperamento do crítico e seu background cultural². Citando Baudelaire, Pedrosa afirma que a crítica deve ser exercida de forma “parcial, apaixonada e política”. Nessa tentativa de definir como o crítico de arte deveria se posicionar, Pedrosa cai em contradição, pois se no depoimento supracitado, ele afirma que não se considera um defensor de uma corrente estética, ao ressaltar que o crítico deve assumir uma postura política, ele reivindica uma tomada de posição em favor de um movimento artístico. Para Pedrosa, essa atitude política do crítico é uma forma de evitar o ecletismo.

É interessante notar que ao condenar o ecletismo, Pedrosa não está apenas fazendo referência ao crítico de arte. Em alguns momentos, não é possível distinguir com precisão se ele está falando do crítico ou do artista. No início do texto, está claro que Pedrosa quer “apresentar” o crítico de arte ao grande público – ele afirma que é necessário que o crítico “fale de si” após ter desaparecido da grande imprensa. Porém, no mesmo artigo, ele passa a defender uma obra de arte realizada de forma exclusivista como uma das condições para a construção da identidade do artista: “Um eclético pode ser um homem, mas não é um artista”³.

Essa confusão entre crítico e artista aparece em outro artigo de Pedrosa. Ao discutir a questão da comunicação entre o público e o artista, o crítico resalta que o primeiro não se identifica com a “pessoa física do artista”, mas com sua “pessoa estética”: não é a biografia

2

□ PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de out. 1957.

3

□ Idem, *ibidem*.

do artista que está em jogo na relação com o apreciador, mas sua condição de criador de um objeto artístico⁴. Esse atributo conferido ao artista, no entanto, poderia ser encontrado também em outro participante do universo artístico cuja importância aumenta conforme a arte se restringe a um círculo fechado de apreciadores. Para Pedrosa, a relevância do crítico de arte na modernidade garante a ele a condição de “pessoa estética”, qualidade esta que até então era exclusiva do artista.

O fato de Pedrosa considerar que o crítico de arte também é uma “pessoa estética” revela a importância que ele conferia a esse agente na tarefa de aproximar o público e o artista. Essa atuação do crítico, que se torna cada vez mais relevante, é explicada por Pedrosa a partir de um desenvolvimento histórico: nas culturas primitivas o público e o artista compartilhavam de uma mesma “infra-estrutura psíquica e sociológica”, já na sociedade moderna, a crescente diferenciação cria grupos estranhos uns aos outros e o artista se afasta cada vez mais da sociedade. Essas transformações têm como consequência o fim de uma identificação espontânea entre o criador e os apreciadores, criando a necessidade de aparecer um mediador capaz de aproximá-los novamente.

Se o papel do crítico é mais importante atualmente é porque ele vai traduzir os símbolos da obra de arte em conceitos, possibilitando a sua compreensão pelo público. Como mediador, no entanto, o crítico de arte está muito mais próximo do artista do que do espectador. Embora Pedrosa afirme que o crítico é “um membro do público que passou de uma identificação inconsciente para uma identificação perfeitamente consciente”, ele só é capaz de desempenhar sua função caso recrie a experiência do artista que deu origem à obra de arte⁵. Somente dessa forma o crítico consegue compreender a natureza última da obra, tal como concebeu o seu criador⁶. Não é toa que Pedrosa ressalta que o processo de julgamento do crítico implica em se colocar no lugar do artista, o que justifica o fato de o crítico também ser considerado uma “pessoa estética”.

Enquanto apreciador consciente, o crítico se diferencia do público, ainda que seja para colocá-lo em contato novamente com os objetos estéticos. Já como “pessoa estética” o crítico se aproxima do artista para desvendar seu processo de criação. A forma como Pedrosa trata a

4

□ PEDROSA, Mário. Ainda sobre o crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1957.

5

□ Idem, *ibidem*.

6

□ PEDROSA, Mário. Em face da obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan. 1957.

relação entre público, artista e crítico pode ser compreendida através do conceito de comunicação na arte: para que uma obra de arte comunique algo é necessário existir um denominador comum entre o artista e o público; no entanto, quando esse denominador deixa de existir, o crítico de arte passa a atuar como um intermediário cuja função é desvendar os fundamentos últimos da criação artística.

No seu trabalho sobre o ensaio *A arte da crítica de arte*, escrito por Herbert Read, Pedrosa aproveita para afirmar que a tarefa da crítica de arte é comunicar algo, e, para isso, deve aceitar as dificuldades impostas pela arte moderna através de uma reinvenção da própria crítica⁷. Para Pedrosa, as pessoas não podem mais ficar afastadas dos assuntos que são decisivos para suas vidas, incluindo aqueles que se referem à arte. É nessa tentativa de reunir os apartados que a crítica de arte passa a desempenhar um papel fundamental: “Esta é a tarefa do crítico: tomar os símbolos do pintor e escultor e traduzi-los, se não em conceitos intelectuais, em metáforas poéticas”.

A função dos críticos é relevante na medida em que a arte passa a desempenhar um papel importante na sociedade. Para Pedrosa, a arte não pode ficar restrita a um grupo fechado, posto que seu papel é reeducar os sentidos dos homens. A crítica de arte pode ser fundamental nesse processo, diminuindo a distância entre o público e os objetos artísticos, ou também pode aumentar ainda mais o espaço entre eles. Pedrosa não descarta a possibilidade de a crítica apelar para o uso de uma linguagem obscura no tratamento dispensado às obras de arte. Como a sua tarefa vai se tornando mais difícil à medida que a pintura deixa de representar a realidade, o crítico pode usar essa dificuldade como pretexto para escrever apenas para os iniciados.

Para Pedrosa, a necessidade de uma reinvenção da crítica também está atrelada à crise do realismo. Quando a arte representativa era predominante, a crítica de arte descrevia os quadros. Pedrosa cita Read para ressaltar que a tarefa do crítico era fazer uma “descrição verbal exata do objeto causador do prazer ou desprazer estético”⁸. Não é toa que muitos intelectuais responsáveis pelo exercício da crítica faziam parte dos círculos literários. Um dos exemplos tirados por Pedrosa da análise de Read é o de Charles Baudelaire. No entanto, não

7

□ PEDROSA, Mário. Retoques a auto-retrato. Pasta 3.12.4.3. Acervo Mário Pedrosa.

8

□ Idem, *ibidem*.

seria preciso ir tão longe para ver essa tendência: no Brasil, Mário de Andrade foi um dos críticos de arte mais atuantes de sua época.

A crise do realismo foi um dos grandes divisores de água na crítica de arte porque criou um desentendimento entre o artista e o crítico. Aquilo que Read chamou de “a confusa variedade de estilos modernos” colocou ao crítico o desafio de forjar uma nova linguagem compatível com as experiências estéticas que estavam se processando⁹. Para Pedrosa, diferentes espécies de pintura demandam uma diferente abordagem crítica. Ele dá o exemplo de um conferencista em um laboratório de física para compreender a linguagem dos críticos de arte modernos: ela é analítica em comparação com a crítica descritiva e intuitiva vinculada à arte realista.

Em um primeiro momento, a crítica perdeu o sentido porque ela não tinha um aparato capaz de lidar com uma arte não representativa. Uma saída para essa falta de compreensão do crítico, de acordo com Pedrosa, é compreender a obra de arte não como um objeto a ser descrito, mas como um símbolo a ser interpretado:

(...) a arte como linguagem é feita de símbolos, quer dizer, de algo que traz consigo e comunica uma significação (...) Os símbolos na arte são portadores de expressão (...) Que é, assim, a expressão? É a representação de impulsos subjetivos em formas objetivas (...) Nesse sentido se pode falar da arte como linguagem, no plano do mito, das formas de pensar intuitivo, não conceitual. E é precisamente por essa qualidade sensível, vital, não conceitual, não intelectual que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquiriu sua formidável universalidade e pôde, por sua força expressiva, entrar em comunicação, ao vivo, entre sensibilidades humanas (...)¹⁰.

Ao defender uma concepção de arte atrelada a sua dimensão simbólica, Pedrosa também estava preocupado com a reação da crítica de arte diante das experiências estéticas em que a forma adquiria relevância. A arte abstrata colocava um novo desafio que deveria ser enfrentado pelos críticos com uma linguagem diferente da que era usada até então. Como a maioria dos críticos atuantes no período compreendido entre os anos 20 e 40 estava vinculada aos cânones da arte realista e à linhagem intelectual inaugurada por Mário de Andrade, não é

9

□ “Pobre dos críticos! Em sua maioria, nesta altura do século, já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica, para enfrentar o caleidoscópio dos ismos sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrílico ou bocó, sem frustrações de incompreensão, sem negativismos, mas aberto e crítico!” (PEDROSA, Mário. O guerreiro Mário Pedrosa. *Versus*, nº1).

10

□ PEDROSA, Mário. Arte, linguagem internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1960.

de se estranhar que a sua atitude tenha sido a de menosprezar o abstracionismo ao invés de compreender as obras produzidas pelos artistas desse movimento.

1.2 A recepção do livro *Arte, necessidade vital* e a especialização da crítica de arte

Em 1949, após o lançamento do livro de Pedrosa intitulado *Arte, necessidade vital*, alguns intelectuais aproveitaram para se posicionar em relação à situação da crítica de arte no Brasil. Para muitos deles, o modelo de interpretação das obras de arte ainda era insatisfatório e o livro de Pedrosa apareceu para modificar os parâmetros de avaliação dos objetos artísticos. O livro teve uma recepção extremamente positiva a ponto de Pedrosa ter sido considerado, na época, um dos poucos críticos de arte verdadeiros do país por ter colocado em discussão os principais pressupostos dessa atividade intelectual¹¹.

Um dos que ressaltou o pioneirismo de Pedrosa foi Marc Berkowitz, que, por crítico verdadeiro, considerava aquele homem capaz de “analisar uma obra de arte e de servir como guia e por vezes como explicador para o artista e para o público”¹². Nessa declaração de Berkowitz está implícito justamente aquilo que Pedrosa definia como principal função do crítico de arte, a saber, “traduzir” a obra de arte em conceitos apreensíveis pelo público e também pelo próprio artista. Como Pedrosa considerava que o crítico de arte é um apreciador consciente da obra de arte, condição esta que se difere do público e do próprio artista – para Pedrosa, este é um “criador inconsciente ou pré-consciente” –, caberia a ele revelar o processo de criação artística¹³.

A maioria dos comentários sobre o livro *Arte, necessidade vital* salientava as qualidades de Pedrosa enquanto crítico de arte ou destacava o fato de o crítico ter revelado alguns dos principais artistas do país. Até mesmo os críticos vinculados aos artistas modernistas, incluindo Sérgio Milliet, destacaram as inovações presentes nas avaliações de

11

□ A recepção do livro *Arte, necessidade vital* no meio intelectual foi tão positiva que Pedrosa ganhou o prêmio de melhor estréia do ano de 1949, concedido pelo jornal *Correio da Manhã*. Dentre aqueles que votaram no crítico, destacaram-se alguns dos principais nomes do meio intelectual e artístico: Eugenio Gomes, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Ciro dos Anjos, Santa Rosa, José Simeão Leal, João Conde, Antônio Bento, José César Borba e Costa Porto.

12

□ BERKOWITZ, Marc. Das artes... *Paralelo 23*, Rio de Janeiro, 06 maio 1949.

13

□ PEDROSA, Mário. Em face da obra de arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1957.

Pedrosa sobre as obras de Alexander Calder, Cândido Portinari e Käthe Kollwitz. Além de serem unânimes em afirmar a importância do livro de Pedrosa, esses intelectuais concordavam em outro ponto: apontavam as diferenças entre o texto sobre Käthe Kollwitz e os textos sobre Calder e Portinari.

Enquanto o ensaio sobre Käthe Kollwitz – oriundo de uma conferência de Pedrosa por ocasião da exposição da artista, realizada em 1933 – expressaria a preocupação inicial de Pedrosa com o conteúdo social da arte, os ensaios sobre Portinari e Calder, escritos na década de 40, revelariam uma mudança de posicionamento do crítico, que, a partir desse período, passou a se preocupar cada vez mais com as qualidades fisionômicas do objeto artístico.

Essas diferenças de posicionamento nos ensaios de Pedrosa foram interpretadas a partir da divisão da trajetória do crítico em dois momentos¹⁴. O ensaio sobre Käthe Kollwitz foi associado a uma tomada de posição inicial de Pedrosa, que, até a década de 40, defendia uma “arte social”. Esse texto evidenciaria sua opinião de que a arte deveria representar os anseios de uma classe social e comunicar uma mensagem a um público específico. Milliet, por exemplo, além dos elogios que faz aos textos de Pedrosa, salienta que o ensaio sobre Kollwitz estava “contaminado” pelas preocupações políticas do crítico:

Num momento em que a crítica artística do país era toda ela impressionista ou convencional, nem sequer técnica, Mário Pedrosa com uma inquietação louvável e uma curiosidade fecunda tentava explicar a obra de arte de um ponto de vista menos superficial. Já lera muita coisa e não apenas marxistas, **embora a influência de suas ideias sociais domine as demais leituras**” (grifo nosso).¹⁵

Essa predominância das “ideias sociais” nos primeiros textos de Pedrosa pode ser explicada, em parte, pela baixa institucionalização intelectual da época. Até a década de 40, tanto Pedrosa quanto os críticos oriundos de São Paulo se destacaram por analisar as obras de arte tendo em vista sua dimensão social. A influência das ideias sociológicas nos textos produzidos pela crítica estética nesse período pode ser avaliada pelo envolvimento dos críticos no meio acadêmico, como é o caso de Milliet e Lourival Gomes Machado, e na vida política, cujo maior exemplo é o próprio Pedrosa.

14

□ De acordo com Mari (2006: 09), Luís Washington Vita e José Antônio Tobias foram responsáveis por essa interpretação.

15

□ MILLIET, Sergio. Arte, necessidade vital. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1949.

No seu artigo sobre o livro de Pedrosa, Milliet faz ressalvas sobre a influência das ideias sociológicas na crítica estética. Essa influência estaria presente, principalmente, no ensaio de Pedrosa sobre Käthe Kollwitz, cujo maior aporte teórico são as ideias de Karl Marx. Embora Milliet ressalte que uma das grandes contribuições de Pedrosa foi chamar a atenção para essa gravurista no Brasil, o crítico afirma que a análise de Pedrosa sobre o trabalho da artista sucumbe a um “esquematismo marxista”, e apresenta uma “insuficiente análise técnica”. No entanto, se as questões formais ficam de lado nesse artigo, o próprio Milliet reconhece que o ensaio sobre as esculturas de Alexander Calder revela menos restrições de ordem técnica, evidenciando, portanto, um crítico mais amadurecido.

Outro fator importante apontado por Milliet nesse artigo é o fato de Pedrosa ter sido responsável por introduzir uma crítica de fundo sociológico no Brasil. Essa informação, no entanto, pode ser questionada tendo em vista que as implicações sociológicas da arte já estão presentes na crítica estética desde o decênio de 20, e vários intelectuais, incluindo o próprio Milliet, também contribuíram para a realização de uma crítica de teor social (Barata, 1973). Sobre essa relação entre a crítica estética e a sociologia, Peixoto afirma: “A arte é lida tendo em vista a compreensão da cultura brasileira mais ampla; isto é, a crítica de arte encontra-se irremediavelmente ligada à análise cultural” (Peixoto, 1999: 95).

Essa situação de baixa institucionalização intelectual exemplificada pelo prestígio que as ideias sociológicas desfrutavam entre os críticos de arte começa a se alterar na década de 40¹⁶. Em 1949, algumas das principais instituições voltadas para a profissionalização da crítica de arte foram criadas, como a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)¹⁷. Pedrosa participou ativamente das duas associações, atuando como um dos principais articuladores da criação de ambas e também como presidente da ABCA, em 1962, e vice-presidente da AICA, em 1957.

16

□ Nesse período, uma turma de intelectuais e amigos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras fundou a revista *Clima*. Diferentemente de Sergio Milliet e Mário de Andrade, que escreviam sobre assuntos diversos, os jovens estudantes, que deram origem ao “Grupo Clima”, destacaram-se pela contribuição à profissionalização da crítica cultural no Brasil (Pontes, 1998). A formação desse grupo – que tinha como integrantes Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda Mello e Souza, entre outros – esteve intimamente relacionada com a estruturação de um campo acadêmico, oriundo “da efervescência intelectual e da complexidade institucional do movimento cultural paulista” (Miceli, 1987: 23).

17

□ Em 1949, quando foram aprovados os estatutos da AICA, anunciou-se a criação de treze seções nacionais, uma das quais a brasileira. Assim, nesse mesmo ano, foi fundada a Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Essa profissionalização da crítica de arte também pode ser vista nos textos de Pedrosa escritos nesse período onde já era possível vislumbrar uma preocupação acentuada com os problemas formais da arte. Se o seu ensaio sobre Käthe Kollwitz demonstrava um interesse na relação entre arte e política, os outros textos do livro *Arte, necessidade vital* foram destacados como marcos de uma “conversão” do crítico. O ensaio sobre Calder teria marcado o início da sua relação com os artistas abstratos e o abandono do projeto de uma arte proletária. Já no texto sobre Portinari, Pedrosa já ensaiava uma crítica preocupada com uma concepção de arte independente.

Essas supostas rupturas na trajetória do crítico são sempre justificadas a partir da identificação de dois momentos na sua produção crítica: a sua defesa inicial do conteúdo social da arte, e posteriormente, a valorização da liberdade como elemento imprescindível para o ato estético. O que se perde, no entanto, nessa separação é a preocupação constante de Pedrosa com uma síntese entre a dimensão estética e a dimensão ética¹⁸. Em nenhum momento de sua trajetória, o crítico pregou uma arte descomprometida com a vida (Arantes, 1991: 46). Não foi à toa que Pedrosa viu na arquitetura a possibilidade de uma arte sintética: ao mesmo tempo em que a liberdade de criação foi preservada, ainda era factível pensar no potencial transformador da arte.

Essas mudanças no posicionamento de Pedrosa também devem ser analisadas na sua relação com a especialização da crítica de arte brasileira. A influência sociológica que impregnava a produção crítica de Pedrosa até a década de 40 ainda fazia parte de uma tradição modernista, exemplificada pelo próprio Milliet. Retomando o argumento de Read que é evocado por Pedrosa, não é possível desvincular essa crítica de caráter descritivo do prestígio desfrutado pela arte realista até aquele momento. Por outro lado, o momento em que os textos de Pedrosa passam a expressar um interesse nas qualidades fisionômicas do objeto artístico coincide com sua filiação a uma arte cuja solução formal não era sacrificada em nome de uma preocupação conteudística.

A sua interpretação das obras de Portinari já deixa patente um interesse nos problemas formais na arte. No artigo *A missa de Portinari*, Pedrosa elogia a solução que o pintor deu a um tema histórico como o da Primeira Missa no Brasil. Embora Portinari fosse considerado um dos expoentes da arte realista – corrente estética contra a qual Pedrosa supostamente se

18

□ No dizer de Arantes: “descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende” (Arantes, 1991: 28).

posicionava, dado sua filiação ao abstracionismo –, o crítico ressaltou que na obra *Primeira Missa*, Portinari não sacrificou o plástico em nome de uma interpretação naturalística, como fez Victor Meirelles, que também pintou um quadro sobre esse tema. Foi através dos murais que Portinari conseguiu dar uma “síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à sua obra atual. E continuará a dar à sua obra futura” (Pedrosa, 1942, apud Arantes, 1991: 23).

Ao analisar as obras de um pintor tido com realista sem apelar para os elementos extra-pictóricos, Pedrosa garantia sua contribuição para a especialização da crítica de arte. Na recepção dos seus livros, por exemplo, já é possível perceber que ele era visto como um crítico diferenciado. Muitos dos críticos ligados aos cânones do modernismo definiam Pedrosa como um especialista, como é o caso de Lourival Gomes Machado que, por ocasião da escolha de Pedrosa para dirigir o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1960, afirmou:

Esse homem que o museu foi buscar sem dúvida cedendo ao peso de suas capacidades intelectuais, de sua conhecida intransigência moral e, principalmente, **de sua qualidade de verdadeiro especialista**, não pode surgir no atual contexto apenas como um mero executor esclarecido da diretoria (...) Pelo contrário, nele e pela mesma razão por que foi convocado, se encontra o pólo de convergência de todos os valores e iniciativas correspondentes ao que o museu deve ser e, de fato, não é (grifo nosso).¹⁹

Além de especialista – denominação esta que se contrapunha a de autodidata e amador – Pedrosa também era destacado por outros críticos pela sua capacidade de revelar artistas. Ele mesmo ressaltava essa característica quando afirmou que foi o primeiro a defender as obras dos artistas virgens do Engenho de Dentro. Outra figura importante do campo artístico brasileiro que destacou essa qualidade foi o crítico Pietro Maria Bardi. No artigo *Pedrosa Crítico*, ele salienta que Pedrosa foi responsável por descobrir o artista Giorgio Morandi antes mesmo de este ter ganhado um prêmio na Bienal de Veneza²⁰.

No mesmo artigo, Bardi ainda faz algumas observações que servem como ponto de partida para entender a produção crítica de Pedrosa e a forma como ele concebe a própria arte: “E afigura-se-nos ser esta a verdadeira arte de Pedrosa: compreender, mas não por meio das aprendizagens, ou melhor, de mal-aprendidos, e sim através de ideias afins; de sentimentos

19

□ MACHADO, Lourival Gomes. Questão de justiça. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1960.

20

□ BARDI, Pietro M. Pedrosa crítico. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1950.

adequados, de paixões comuns com os artistas”²¹. Nesse depoimento, Bardi destaca aquilo que Pedrosa afirmava ser uma das condições necessárias para o juízo estético: a proximidade que o crítico deve ter com o artista para interpretar sua criação. Para Pedrosa, no entanto, não é possível partir de conceitos aprendidos e fórmulas prontas para recriar a experiência de produção de um objeto estético. Tal como o artista, ele deve priorizar a sua experiência pessoal na hora de entrar em contato com as obras:

(...) um crítico não poderá penetrar a obra em toda sua profundidade armado apenas das lancetas da hermenêutica. Ele tem de parar diante dela e esperar que um golpe de iluminação lhe desvende seu segredo. Só depois é que poderá tentar explicá-lo com recursos da linguagem discursiva (...) Assim, nem mesmo o crítico pode confiar apenas em teorias ou manifestos para julgar²².

Essa maneira de conceber a atividade crítica, no entanto, não foi compartilhada por intelectuais que associavam a especialização da crítica de arte com um novo sistema de produção intelectual que estava sendo implantado pela institucionalização universitária. José Valadares, por exemplo, não partilhou da opinião dos intelectuais que destacaram o pioneirismo dos ensaios de Pedrosa. Para ele, o crítico era apenas mais um bacharel egresso de outra área disposto a se aventurar na crítica estética:

Desconhecemos inteiramente a formação universitária e cultural do autor. Será, por acaso, um bacharel em direito desgarrado das lides forenses e prestando seu bom serviço em outro setor, como têm acontecido a tantos brasileiros de antes das faculdades de Filosofia? Ex-aluno de Belas Artes? Ou terá tido o privilégio de cursar História da Arte, Crítica e Estética em universidade estrangeira? Seja como for (e a resposta pouco ofereceria de fundamental), o que desejamos observar é que ele deixa a impressão de autodidata. De um autodidata, é óbvio, dotado de qualidades fora do comum, mas incorrendo, como é quase fatal entre os autodatas, naquelas precipitações, generalizações de efeito e afirmações categóricas que o homem de formação universitária severa geralmente cuida de evitar.²³

A ausência de uma formação em Estética ou História da Arte não impediu que Pedrosa tivesse contato com o que havia de mais inovador no estudo das obras de arte²⁴. O crítico foi

21

□ BARDI, Pietro M. Pedrosa crítico. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1950.

22

□ PEDROSA, Mário. De retorno. *Correio do Povo*, 16 jul. 1960.

23

□ VALADARES, José. Nota bibliográfica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1949.

24

□ Pedrosa estudou Direito, entre 1920 e 1923, e fez cursos de Filosofia e Sociologia quando morou em Berlim entre 1927 e 1929.

um dos primeiros no mundo a buscar nos ensinamentos da Gestalt um embasamento teórico para tratar do problema da percepção estética (Arantes, 1991). Ele lançou mão desses preceitos na sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* escrita para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Brasil, em 1951. A defesa dessa tese causou grande repercussão na imprensa, servindo, inclusive, de pretexto para uma discussão acerca da cadeira de História da Arte nas universidades brasileiras²⁵.

Para Amaral (1984: 38), Pedrosa inaugurou um novo tempo na crítica de arte brasileira justamente por se diferenciar dos literatos que não se preocupavam com a interpretação do fenômeno artístico, desprezando os problemas formais da obra de arte. No entanto, ao invés de estabelecer como marco os textos sobre Calder e Portinari, Amaral já enxerga as inovações no ensaio sobre Käthe Kollwitz. Nesse texto, Pedrosa já se diferenciava por não realizar uma análise de cunho descritivo, característica esta presente na crítica estética vinculada às proposições modernistas²⁶. Arantes (1991: 10) também destaca o pioneirismo desse texto, afirmando que não havia uma valorização das ideias políticas em detrimento análise estética. O texto de Pedrosa sobre a artista alemã possuía um aspecto inovador, posto que expressava uma tentativa bem sucedida de conciliar a análise marxista com uma interpretação da obra de arte.

A atitude conservadora dos críticos ligados ao realismo social era contrastada com uma crítica mais ligada aos valores modernos da arte cujo representante era justamente Pedrosa. Para Mário Barata (Cochiarale & Geiger, 1987 apud Bueno, 2005: 386), essa diferença era um problema geracional, e ele se colocava juntamente com Pedrosa na posição de pioneiro da crítica de arte especializada, isto é, fora do domínio da literatura. Zanini (1991, apud Mari, 2006: 51) também contrapõe a atuação de Pedrosa com o amadorismo dos modernistas quando o assunto era a interpretação dos objetos estéticos:

A crítica de arte do modernismo, bastante incipiente nos anos anteriores à década de 1930 e restrita a poucos nomes, emersos da literatura e do jornalismo, adquiriu maior consistência

25

□ “De tudo se conclui que os programas da cadeira de História da arte e estética das nossas universidades devem ser vistos com urgência, a fim de que os próprios professores tomem conhecimento da Gestalt e das teorias estéticas modernas” (BENTO, Antônio. A “Gestalt” e os examinadores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1951.

26

□ Nessa direção, Oliveira (2001: 23) destaca que Pedrosa inaugurou um novo perfil profissional em um meio dominado “por bacharéis apegados a frases rebuscadas, egressos da advocacia ou da medicina, no geral contrários às novas linguagens”.

nos dois decênios seguintes. Alguns autores demonstravam melhor preparo e profundidade de conceitos, no crescente número dos que a exerciam, geralmente procedentes daquelas mesmas fontes culturais. O que equivale a dizer que perseverava sua condição de autodidata (...) Contudo, desde 1933, destacava-se Mário Pedrosa, durante algum tempo radicado em São Paulo, depois de sua estada na Alemanha.

Ao passo que a crítica estética se tornava cada vez mais especializada, ela passava a ser encarada como uma profissão. O próprio Pedrosa se via enquanto um crítico profissional. Em um artigo sobre Djanira, ao comentar a evolução da pintora, o crítico afirma que ela abandona a preocupação com o assunto para se debruçar sobre os problemas plásticos. Ao notar essa orientação nas obras da artista, Pedrosa afirma: “A nós, contudo, interessa, ao menos **profissionalmente**, divisar as tendências mais profundas de sua personalidade, os rumos por onde marcha a pintora” (grifo nosso).²⁷

Essa preocupação de Pedrosa em se autodefinir como um profissional fica mais evidente nas diversas tentativas que ele fez de associar a crítica de arte com uma atividade que requer um conhecimento especializado. No texto-manifesto intitulado *Os deveres do crítico de arte na sociedade*, Pedrosa expressa o descontentamento dos membros da Associação Brasileira de Críticos de Arte com o fechamento da exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo governo, em 1969²⁸. Ao destacar o absurdo desse acontecimento, Pedrosa ressalta que os maiores prejudicados foram os críticos de arte cujo processo de reconhecimento foi abruptamente interrompido. Sobre a ABCA que seria uma das responsáveis por levar adiante esse processo de legitimação dos críticos de arte, Pedrosa afirma: “Ela vem lutando no sentido de conquistar para a crítica de arte o consenso geral de que se trata de uma atividade profissional específica a fim de que considere o crítico um técnico qualificado”(Pedrosa, 1995: 212).

Na sua trajetória como crítico de arte, Pedrosa reivindicou o reconhecimento do crítico de arte como agente capaz de estabelecer uma hierarquia de valores artísticos e de orientar o público. Enquanto profissional, o crítico artístico deveria ser distinguido do amador: para este o juízo artístico é apenas um passatempo, uma atividade exercida de forma irregular; já os

27

□ PEDROSA, Mário. Djanira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1948.

28

□ Nessa exposição organizada pelo MAM carioca seriam escolhidos os artistas para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. Ao fechar essa exposição, o ministro da relações exteriores, Magalhães Pinto, afirmou que a orientação de “afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes” não foi cumprida pela instituição responsável pela mostra (Pedrosa, 1995: 211). Como resposta a essa atitude do ministro, a ABCA proibiu seus membros de integrar júris de salões e da Bienal. No exterior, esse episódio também teve uma forte repercussão e os artistas estrangeiros boicotaram a Bienal de São Paulo.

profissionais dedicam-se a refinar continuamente suas habilidades por meio da busca de recursos teóricos (Freidson, 1986: 24). Embora Pedrosa não descarte a parcialidade como condição para o exercício do juízo estético, para ele o crítico de arte profissional não pode partir de suas preferências pessoais no momento de avaliar uma obra de arte. Ao definir as bases sobre as quais a crítica de arte deveria se assentar, Pedrosa contribuiu de forma significativa para a discussão em torno da profissionalização dessa atividade.

1.3 Entre a militância política e a defesa da autonomia da arte

Ao longo de sua trajetória intelectual, Pedrosa atuou tanto no campo da política quanto no campo das artes plásticas. Sua inserção na política aconteceu em 1926, quando se filiou ao Partido Comunista Brasileiro²⁹. Desde então, Pedrosa participou da criação de diversos partidos políticos de esquerda, passou por dois exílios devido às suas atividades enquanto militante (1937-1945 e 1971-1977), e no anterior à sua morte, em 1980, contribuiu para a fundação do Partido dos Trabalhadores. Além da militância, Pedrosa escreveu ensaios e artigos que foram decisivos para a leitura do marxismo no Brasil, e também foi responsável pela divulgação da idéias trotskista no país.

Pedrosa conseguiu conciliar sua atuação como ativista político e crítico de arte, mas em determinados momentos de sua trajetória é possível ver uma concentração maior do crítico em uma dessas funções³⁰. Até o final da década de 30, as questões políticas garantiram a tônica de suas atividades (Elia, 1982: 260), e entre as décadas de 40 e 60, os problemas estéticos figuraram entre as maiores preocupações de Pedrosa. No entanto, no decênio de 30, Pedrosa já se destacava pelos seus ensaios sobre arte, como aquele sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, em que ele tenta conciliar uma leitura marxista com a interpretação dos objetos artísticos. Já no período compreendido entre os anos 40 e 60, ele aparece como um dos principais defensores da arte abstrata no país, mas foi também nesse momento que ele fundou o semanário *Vanguarda Socialista*, em 1945, que se destacou como um veículo de ampliação do debate da esquerda no país, e escreveu os livros *Opção brasileira* e *Opção*

29

□ Pedrosa travou contato com o marxismo quando foi aluno da Faculdade de Direito no Rio de Janeiro, entre 1920 e 1923.

30

□ O próprio Pedrosa refletiu sobre sua dupla atuação, afirmando que convivia muito bem tanto com a política, quanto com a arte, mas que não misturava os dois assuntos (PEDROSA, Mário. Arte cultura e política, numa vida sem concessões. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abril 1980).

Imperialista: no primeiro, Pedrosa descarta a possibilidade de uma revolução burguesa no Brasil, ao afirmar que o principal agente de modernização do país é o Estado; já no segundo, ele analisa as transformações do capitalismo após a Segunda Guerra Mundial.

Embora essa dificuldade em demarcar as esferas de atividade de Pedrosa tenha contribuído para separar sua atuação na crítica estética da sua atuação na política, nos seus artigos e ensaios sobre arte Pedrosa sempre demonstrou uma preocupação relacionar o fenômeno artístico com transformações de caráter mais amplo na sociedade. Se na década de 30, ele defendia uma relação estreita entre arte e política por meio de uma arte proletária, a partir da década de 40, Pedrosa ressaltou que a arte teria um papel fundamental ao modificar a percepção dos homens. Nesse momento, ele passa a defender um processo de renovação estética orientado para a construção de uma nova sensibilidade que não estava baseada na ideia de revolução social preconizada pelo marxismo, mas pela revolução do comportamento individual. Para Pedrosa, a revolução política e a revolução artística são dois processos independentes: a primeira já estaria a caminho e ninguém seria capaz de detê-la; já a segunda se confundiria com a transformação do olhar dos homens (Pedrosa, 1984: 247).

Ao fazer essa distinção entre uma transformação política concreta e a mudança na sensibilidade como consequência de um estímulo à percepção artística, Pedrosa questiona a ideia da arte como expressão da luta entre homens na sociedade. Para ele, a arte que colabora de fato para uma mudança na sociedade não é aquela que pinta “operários de macacão, famintos ou revoltados, mães proletárias, grávidas cercadas de dezenas de filhos esqueléticos, burgueses pançudos de bigodes retorcidos em torno de uma mesa onde o champanha corre a rodo e com mulheres lascivas no colo” (Idem, *ibidem*: 245-246). A arte desinteressada é capaz de promover uma transformação social na medida em que ela reorganiza a ordem social por meio de uma mudança na forma como os homens percebem a realidade.

Para compreender como Pedrosa conciliou arte e política na sua discussão sobre o papel da arte moderna, é necessário partir da sua relação com os militantes trotskistas norte-americanos. No momento em que Pedrosa chegou aos Estados Unidos na condição de exilado político, em 1938, ele se deparou com um embate que movimentava os intelectuais do país entre aqueles que apoiavam as diretrizes do Partido Comunista liderado por Stalin e os anti-stalinistas afinados com as ideias de Trotski. Esse debate extrapolou para o campo das artes que ficou dividido entre aqueles que defendiam o realismo social e os trotskistas reunidos em torno da revista *Partisan Review* que eram simpáticos aos movimentos de vanguarda (Mari, 2006: 80-81).

Para críticos de arte norte-americanos como Clemente Greenberg e Meyer Schapiro as ideias de Trotski acerca da experiência estética pareciam ser uma alternativa frente ao processo de instrumentalização da arte que estava sendo implantado na URSS sob a liderança de Stalin. Em 1938, ao publicarem o *Manifesto por uma arte independente*, Andre Breton e Trotski levantaram a bandeira da liberdade artística contra a difusão da arte como veículo de propaganda política. As experiências dos artistas modernos foram valorizadas por preservarem a autonomia da arte e a “personalidade artística”, enquanto os artistas filiados ao realismo socialista foram chamados por Trotski de “lacaio do regime”³¹.

Esse contato com a concepção libertadora da arte proposta por Trotski explica, em parte, o fato de Pedrosa ter aliado sua experiência como militante marxista com a defesa de valores artísticos tais como a liberdade de criação e a originalidade. No seu manifesto, Trotski já afirmava que a arte deveria aspirar a transformação da sociedade e caracterizava como arte verdadeira aquela que “não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje (...)”³². Pedrosa fazia reivindicações semelhantes, ao ressaltar que o artista não pode produzir de acordo com fórmulas ou receitas aprendidas; ele deve expressar, acima de tudo, suas experiências pessoais e ter consciência do contexto histórico onde ele está inserido para produzir obras de seu tempo.

Pedrosa, assim como Trotski, também fez críticas ao realismo socialista. Para o crítico, os artistas dessa corrente não abordavam o problema da criação artística a partir da questão “como se deve pintar”, preocupando-se apenas com o assunto do quadro (Pedrosa, 1995: 67). Estimulados pelo governo a colaborar com a arte oficial, os artistas dessa corrente deixam de lado as experimentações formais, e passam a produzir uma arte que, enquanto propaganda política, deveria ser facilmente compreensível pelo público. Ao aceitarem essa interferência do governo nos assuntos políticos, esses artistas criaram obras sem relação alguma com sua experiência pessoal, isto é, sem valor artístico.

O fato de não ter aderido ao realismo socialista não significa que Pedrosa havia abandonado suas preocupações políticas quando o assunto era arte. Ao criticar essa corrente,

31

□ BRETON, A. & TROTSKI, L. Por uma arte revolucionária independente. *Coleção cadernos da juventude revolução*, 2006. Disponível em: <<http://www.juventuderevolucao.org/docs/arteindependente.pdf>>. Acesso em 19 jul. 2010.

32

□ Idem, *ibidem*

Pedrosa estava censurando o stalinismo, que era considerado por ele reacionário em todos os domínios, sobretudo quando se tratava das questões culturais³³. Ironicamente, o crítico via uma aproximação entre o governo de Josef Stalin e o de Harry Truman nos Estados Unidos, posto que ambos condenavam a arte moderna. A diferença entre eles repousava somente no fato de que o segundo não transformou sua opinião contrária a essa arte em uma lei. Stalin, ao contrário, censurava a arte moderna, que ele definia como “formalismo burguês decadente”, e pregava a volta daquilo que Pedrosa definia como antiarte, a saber, o ecletismo.

Quando voltou ao Brasil, em 1945, Pedrosa continuou defendendo uma arte desinteressada – cujos principais representantes eram os concretistas –, e encontrou resistência dos intelectuais comunistas que defendiam o realismo social. Para esses intelectuais, os artistas abstratos teriam se afastado dos conflitos que afligem a sociedade, refugiando-se em uma torre de marfim. Cândido Portinari, que chegou a ser candidato pelo Partido Comunista, afirmou que os paladinos do abstracionismo são justamente aqueles que “preferem que os artistas fiquem brincando com uns barbantes em vez de olhar para o mundo que o cerca” (Portinari, 1949, apud Amaral, 1984: 242).

Assim como nos Estados Unidos, o campo artístico brasileiro também estava polarizado entre os defensores do realismo e dos movimentos de vanguarda. Enquanto os intelectuais ligados ao Partido Comunista posicionavam-se a favor de uma arte que representasse a sociedade e seus conflitos, Pedrosa destacou as experiências dos artistas concretos, tornando-se alvo de críticas justamente por defender uma arte que supostamente não se coadunava com os objetivos da revolução. Em um artigo da revista *Fundamentos*, o crítico Fernando Pedreira condena os esforços de Pedrosa em relacionar a arte abstrata e a revolução soviética: “Na verdade, esta arte que o crítico Pedrosa ainda chama de revolucionária inclui, por algum tempo, muita gente boa. Mas logo ela revelou seu caráter falso e estéril, sua absoluta falta de conteúdo” (Pedreira, 1951, apud Amaral, 1984: 251).

O posicionamento político de Pedrosa não impediu que ele se manifestasse a favor da liberdade de criação como condição precípua para a autonomia da arte. Ao travar contato com as ideias de Trotski sobre o fenômeno artístico, Pedrosa passou a afirmar que a arte desinteressada não cumpria uma função na sociedade, como queriam os críticos ligados ao realismo social. Embora não houvesse um compromisso com a finalidade, a arte abstrata foi considerada por ele a arte revolucionária por excelência. Só que essa transformação não era

33

□ PEDROSA, Mário. A Bienal de São Paulo e os comunistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 set. 1951.

tão evidente e nem se confundia com uma mudança política concreta; a reviravolta que ela seria capaz de provocar só poderia ser operada no plano dos sentidos.

A diferença de Pedrosa em relação aos críticos defensores do realismo social repousa justamente na questão da funcionalidade da arte. Para ele, quando se trata da arte moderna, não é possível pensar na sua função apelando para fatores externos à obra de arte. A sua funcionalidade está submetida às exigências formais da obra e ao ego do artista. Quando os defensores do realismo destacam o aspecto funcional das obras produzidas por artistas dessa corrente, eles demonstram uma compreensão errônea do papel da arte na sociedade: eles ressaltam sua funcionalidade social, ao invés da sua funcionalidade estética (Pedrosa, 1995: 66). A arte só desempenha uma função extra-artística por meio de suas propriedades formais, e não pelo assunto tratado na obra.

Os artistas abstratos foram questionados justamente porque suas obras não eram expressão das transformações materiais da sociedade brasileira, como queriam os defensores do realismo. Como não conseguiam associar a obra desses artistas a uma função extra-artística, eles acusaram os abstracionistas de serem representantes de uma arte individualista, associada a uma ideologia pequeno burguesa. Milliet, por exemplo, considerava a arte abstrata uma aventura “intelectualista”, “egoísta”. Contrário a esses argumentos, Pedrosa assume que a arte não exerce mais uma função junto à coletividade. Mas se ela se tornou individualista, essa característica não pode ser encarada de forma negativa: “(...) o seu ‘individualismo’ exprimirá a mais sólida das virtudes sociais, isto é, a solidariedade humana na sua essência irreduzível e eterna” (Idem, *ibidem*: 59).

Nesse debate com os paladinos do realismo, Pedrosa introduziu uma nova concepção sobre o papel da arte que garantia sua autonomia e ao mesmo tempo não descartava a existência de uma funcionalidade extra-artística. Esse posicionamento que ele assumiu enquanto crítico de arte e ensaísta preocupado com o fenômeno estético teve conseqüências para além da dimensão artística: ao defender a autonomia da arte, Pedrosa também participava de um debate de contornos mais amplos entre movimentos políticos de esquerda e de direita no Brasil (Elia, 1982: 260). Sua militância nas artes extrapolava não apenas para o campo da política, mas envolvia também a defesa da crítica de arte como categoria profissional.

Ao partir em defesa da autonomia da arte, Pedrosa também tomou partido em relação à situação da crítica de arte no Brasil. Para o crítico, à medida a arte passa a ser regida por leis próprias, torna-se necessário reconhecer um agente capaz de mediar a relação entre os artistas e os espectadores. Esse papel de mediador é atribuído ao crítico posto que a tarefa de interpretar a obra de arte e traduzi-la em conceitos depende da apreensão de códigos estéticos

histórica e socialmente condicionados. Pelo fato de possuir um domínio desses códigos, Pedrosa reivindica a legitimação do crítico de arte enquanto um profissional, isto é, como detentor de um conhecimento especializado.

Essa luta pelo reconhecimento da crítica artística como uma profissão também pode ser associada à disputa por posições no campo artístico brasileiro entre os anos 40 e 60. Enquanto protagonista dos principais embates travados na época, Pedrosa tomou para si a tarefa de discutir os pressupostos que envolviam a atividade crítica e de legitimar os críticos modernos em detrimento dos críticos filiados ao realismo pictórico. Ao desempenhar esses papéis, Pedrosa não apenas colocava em discussão os fundamentos do juízo estético, como também se autodenominava representante desse modelo de crítica que ele definia como profissional. Ele foi bem sucedido nesse esforço de construir uma reputação em torno dessa imagem de especialista, tanto que sua produção crítica e ensaística é mobilizada até os dias de hoje nos principais debates sobre o fenômeno artístico e sobre a própria crítica de arte.

2 O CRÍTICO ENQUANTO MEDIADOR: AS RELAÇÕES DE PEDROSA COM ARTISTAS, INTELLECTUAIS E INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS

A intensa atuação de Pedrosa no campo artístico brasileiro entre as décadas de 40 e 60 pode ser evidenciada pela extensa rede de relações da qual participou o crítico. Além de participar dos debates que ocorreram em um momento chave para a modernização das artes brasileiras – como aquele que envolveu os defensores da abstração e os defensores da figuração – Pedrosa também se aproximou dos artistas de vanguarda e das instituições artísticas. Ao participar de diversos círculos sociais e exercer diversas funções no campo artístico, Pedrosa foi, pouco a pouco, credenciando-se como uma autoridade capaz de influenciar um grupo de artistas, modificar os parâmetros de avaliação das obras de arte e até mesmo de criticar a estrutura administrativa dos estabelecimentos artísticos do qual fez parte. Essa atuação em múltiplas atividades evidencia, juntamente com sua produção ensaística e sua preocupação em definir o lugar do crítico de arte, uma tentativa de marcar sua posição como detentor de um conhecimento especializado.

Essa condição de especialista fica mais evidente no papel de mediador que Pedrosa exerceu no campo artístico brasileiro entre os anos 40 e 60: como *connoisseur* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1952 e 1958, o crítico foi responsável por mediar a entrada dos artistas de vanguarda nesse espaço de exposição³⁴, e sua posição destacada entre

34

□ Sobre essa atuação de Pedrosa no MAM carioca: “(...) De um lado, sugeria a exposição de Volpi que, embora desde 1924 produzisse arte figurativa, passava nos idos dos anos de 1950 a ser qualificado como precursor de uma forma simples e geométrica, ‘quase neoplástica’, como definiria Mário Pedrosa no catálogo de 1957. De outro lado, sugeria exposição de vanguarda concreta, que no ano anterior havia unido em São Paulo, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, os cariocas do Grupo Frente e os paulistas do Grupo Ruptura partidários da abstração geométrica. Uma e outra exposição pareciam de fato corresponder ao projeto de arte de Mário Pedrosa (...)” (Sant’Anna, 2008: 175).

os críticos de arte conferiu a ele o prestígio necessário para negociar bolsas de estudo no exterior e exposições de arte para os principais artistas do país.

Para dar conta dessas múltiplas inserções de Pedrosa, na primeira parte deste capítulo, serão investigadas as relações de Pedrosa com os artistas brasileiros. Observando as críticas de Pedrosa na imprensa e o seu círculo de relações pessoais, que contava com artistas como Ivan Serpa, Lygia Clark, Helio Oiticica, entre outros, é possível observar uma aproximação do crítico com os artistas abstratos – principalmente aqueles do grupo concretista carioca. No momento em que os concretistas estavam se inserindo no campo artístico, que ainda era dominado pelos artistas filiados ao figurativismo, Pedrosa foi responsável por escrever muitas das críticas que destacavam as inovações propostas por eles, acirrando, portanto, o debate em torno das correntes modernas da arte. Essa legitimação dos artistas concretos, no entanto, não serviu apenas para introduzi-los em um meio dominado pela arte representativa, mas também contribuiu para que Pedrosa construísse uma reputação em torno da defesa das tendências mais contemporâneas da arte.

Na segunda parte, a investigação irá se concentrar na atuação de Pedrosa como crítico de arte e na sua participação nos debates em torno da “arte virgem” e do abstracionismo. As suas críticas estavam dirigidas não apenas aos espaços de exposição destinados à consagração dos já consagrados, mas também aos críticos de arte que partiam em defesa de uma arte já reconhecida e que censuravam qualquer tentativa de inovação estética. O posicionamento de Pedrosa em relação aos artistas concretos foi condenado por críticos que questionavam, inclusive, sua objetividade na avaliação das obras de arte. Quirino Campofiorito foi um dos principais interlocutores de Pedrosa no debate entre figuração e abstração, tomando partido dos artistas que privilegiavam a representação da realidade. Para Campofiorito, Pedrosa estava equivocado não porque defendia o abstracionismo, mas porque afirmava que os artistas realistas produziam cópias da natureza.

Na última parte, a inserção de Pedrosa nos estabelecimentos artísticos será o foco da análise. Ao acompanhar de perto o funcionamento dos espaços de legitimação artística, Pedrosa criticou as instituições e prêmios que não levavam em consideração as qualidades estéticas das obras de arte, reconhecendo apenas uma arte já consagrada. A sua atuação no MAM carioca, sugerindo exposições³⁵, e como diretor do MAM de São Paulo entre 1961 e

35

□ Pedrosa atuou no MAM carioca entre 1952 e 1958, na administração de Niomar Muniz Sodré. Nesse período, ele chegou a ser sócio do MAM, e foi eleito membro da Associação de Delegados da instituição, em 1953 (Sant’Anna: 2008:163).

1963, indicam uma tentativa do crítico de promover a renovação dessas instituições a partir da inserção dos grupos de vanguarda nesses espaços e também de uma modificação na sua estrutura administrativa. O fato de alguns estabelecimentos artísticos fundamentais para a formação do público e dos artistas, como é o caso dos museus de arte moderna, estarem nas mãos de amadores era uma das principais preocupação de Pedrosa, que pregava a necessidade de racionalização dessas instituições.

Diante dessas múltiplas inserções de Pedrosa no campo artístico – atuando no interior dos espaços de exposição, como mentor de um grupo de artistas e como membro de associações de críticos de arte –, fica mais evidente a sua contribuição para o desenvolvimento do campo das artes plásticas no Brasil. O processo de renovação estética, como parte do projeto construtivo nas artes, não poderia ser levado adiante apenas pelos artistas. Era necessário também modificar os estabelecimentos artísticos e os instrumentos utilizados pelos críticos para avaliar as obras de arte. Atuando em várias frentes, Pedrosa vislumbrou nessa transformação mais ampla o caminho que poderia levar a arte brasileira a um patamar jamais alcançado.

2.1 A contribuição de Pedrosa para a formação de um espaço de sociabilidade entre os artistas concretos cariocas

A relação de Pedrosa com os artistas do Grupo Frente é motivo de algumas controvérsias. Embora críticos de arte, como Campofiorito, considerassem Pedrosa uma espécie de mentor intelectual dos artistas concretos cariocas, ele mesmo questiona essa proximidade e o rótulo de “papa do abstracionismo” que foi atribuído a ele³⁶. Já os membros do Grupo Frente admitem a influência de Pedrosa, mas afirmam que não havia uma relação tão estreita como alguns críticos supunham. Embora os artistas desse grupo negassem a proximidade com o crítico, eles reconheciam que as ideias de Pedrosa inspiraram suas concepções acerca da arte.

Essa influência teórica de Pedrosa, ressaltada no depoimento dos concretistas cariocas, também é destacada por Ferreira Gullar. A amizade entre este e Pedrosa teve início justamente na discussão sobre a “boa forma” suscitada pela tese do crítico que se baseava nos

ensinamentos da Gestalt³⁷. Gullar conta que leu a tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” quando ainda estava em São Luís do Maranhão. No ano em que chegou ao Rio de Janeiro, em 1951, Gullar foi apresentado a Pedrosa com quem começou a debater algumas das questões apresentadas na tese. Essa discussão em torno das ideias de Pedrosa contribuiu de forma definitiva para a formação de Gullar que, na década de 60, foi responsável pela criação do movimento Neoconcreto juntamente com alguns dos artistas oriundos do Grupo Frente (Mari, 2001).

Embora Gullar e os membros do Grupo Frente ressaltem a importância da tese de Pedrosa na sua formação, outro elemento de ligação fazia a ponte entre esses artistas e Pedrosa: a convivência no ateliê do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Após visitar a primeira exposição realizada com obras dos internos desse hospital, em 1947, Pedrosa tornou-se um dos principais divulgadores do valor artístico das obras dos internos (Villas Bôas, 2008). Em um depoimento, Lygia Pape recorda os encontros dominicais no hospital que reuniam artistas como Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, e cujo guia era justamente Pedrosa (Idem, *ibidem*: 204). As relações de afinidade estabelecidas entre Pedrosa e esse grupo de artistas possibilitou, juntamente com as discussões em torno das ideias do crítico, que se firmasse um elemento em comum entre eles. Como desdobramento desse primeiro contato, Serpa montou um curso de pintura no MAM carioca, em 1952, de onde saíram alguns integrantes do Grupo Frente, incluindo o próprio Serpa, Pape e Palatnik.

Além desses encontros no ateliê de pintura do Hospital do Engenho de Dentro, as reuniões na casa de Pedrosa também contribuíram para a formação do Grupo Frente em 1952. A participação em discussões sobre arte e o contato com a biblioteca do crítico, juntamente com as aulas de pintura no MAM carioca, definiram um sentimento de grupo que foi compartilhado por aqueles artistas e que se materializou na criação de um movimento concretista no Rio de Janeiro (Sant’Anna, 2004). Diante da importância desses encontros e das relações de afinidade que foram se estabelecendo entre Pedrosa e os artistas concretos, é possível questionar se a influência desse crítico se dava apenas no plano teórico. Ao ceder sua casa como ponto de encontro desses artistas, Pedrosa auxiliou na criação de um espaço de sociabilidade (Idem, *ibidem*).

37

□ Aracy Amaral (1999: 08) também revela em depoimento sobre seu primeiro encontro com Gullar, a proximidade entre este e Pedrosa: “Conheci Ferreira Gullar em 1954, na 2ª Bienal de São Paulo, o cabelo muito negro escorrido – anguloso como imagem viva de uma xila de expressionismo alemão –, magro de impressionar, terno escuro e jornal dobrado embaixo do braço, com Lucy Teixeira e sempre ao lado de Mário Pedrosa.

Esses vínculos de amizade do crítico com os concretistas aparecem também nas correspondências trocadas com esses artistas, onde é possível perceber que Pedrosa exercia um papel de confidente. Em 1969, Hélio Oiticica enviou uma carta para o crítico em que se mostra descontente com o meio artístico e revela a situação dos artistas brasileiros com quem conviveu no exterior. Sobre sua relação com Pedrosa, Oiticica afirma: “Mário, você é para mim uma das poucas pessoas com quem posso conversar sobre problemas etc, por isso confio muito em você”³⁸. Essa proximidade entre o crítico e o artista pode ser vista também em outros trechos da carta, quando Oiticica desabafa, confessando sua insatisfação com o fato de não ser compreendido: “Estou farto e detesto que não entendam o que escrevo! Na verdade, precisamos impor ao mundo tudo o que sabemos antes que seja tarde”³⁹.

Em outras correspondências trocadas entre Pedrosa e os artistas, o crítico também aparece exercendo um papel de mediador no campo artístico. Essa característica de mediador atribuída a Pedrosa pode ser explicada, entre outros motivos, pelo fato de ele ter sido responsável por escrever inúmeras cartas de referência para os artistas que desejavam concorrer a uma bolsa de estudos nas instituições artísticas ou que tentavam conseguir espaços para expor suas obras. Observando as correspondências de Pedrosa⁴⁰, foi possível verificar uma grande quantidade de pedidos para que ele fosse uma espécie de intermediário entre as instituições e os artistas. Em uma correspondência, Lygia Clark⁴¹ se diz surpresa por não ter ganhado a bolsa Guggenheim apesar de ter tido as melhores referências possíveis, incluindo as de Pedrosa. Em outra carta, Amílcar de Castro, que também concorreu a uma bolsa da Fundação Guggenheim, indica o crítico para mandar referências sobre sua produção artística.⁴²

Essa relação entre o crítico e esses artistas também pode ser vista nos textos escritos para catálogos de exposição. Na primeira exposição individual de Ivan Serpa, realizada em

38

□ OITICICA, Helio. Carta a Mário Pedrosa. 05 dez. 1959. Acervo Mário Pedrosa.

39

□ Idem, *ibidem*.

40

□ Cf: Correspondências de Pedrosa. Pasta 3.0.1. Acervo Mário Pedrosa.

41

□ CLARK, Lygia. Carta a Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa.

42

□ CASTRO, Amílcar. Carta a Fundação Guggenheim. Acervo Mário Pedrosa.

1951, no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Pedrosa foi responsável por apresentar o artista, ressaltando o seu contato com os internos do Hospital do Engenho de Dentro. Para o crítico, essa proximidade de Serpa com os artistas virgens permitiu a ele compreender o valor da arte e do artista. Além de ressaltar essa e outras experiências que configuraram a identidade de Serpa, Pedrosa também aproveita para inseri-lo no panteão dos artistas abstratos:

Enveredando pelo caminho mais difícil da pintura moderna – o da pura abstração criadora – ele procura uma simbiose de suas qualidades de desenhista, com o amor das cores cantantes. A integração de todos os seus meios encontrou-a numa pintura depurada de quaisquer sugestões naturalistas (...) Descobriu então a ordem superior autônoma, do quadro animado exclusivamente pelas relações da forma com a forma e da cor com a cor. Nessa ascense, o drama plástico desempenhado pelas formas privilegiadas (círculos, quadrados etc) (Pedrosa, 1998: 21).

Essa posição em relação a Serpa foi reafirmada em outro texto publicado no *Correio da Manhã*, onde ele destacou que as obras do artista estavam norteadas “por um rumo firme e moderno”⁴³. É interessante notar que nesse texto, Pedrosa justifica o fato de ter usado a expressão “forma privilegiada”, no catálogo de exposição de Serpa, para denominar as figuras geométricas presentes nos trabalhos do artista. Além de dar início a uma mudança na linguagem utilizada pela crítica de arte para dar conta dos novos movimentos artísticos, Pedrosa ainda explica que a expressão por ele utilizada é uma terminologia científica. A sua avaliação positiva da exposição de Serpa não poderia, portanto, ser considerada a expressão das relações de afinidade que ele estabeleceu com o artista, posto que ele estava afinado com as teorias mais modernas da arte.

Pedrosa também escreveu a apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente, realizada no MAM carioca, em 1955. Nesse texto, é possível perceber algumas das ideias que vão acompanhar o crítico ao longo de sua trajetória e que são mobilizadas para descrever os concretistas cariocas. Uma das principais características que une grupo de artistas, segundo Pedrosa, é a defesa da liberdade de criação. Para o crítico, os concretistas reunidos em torno do Grupo Frente não aderem a fórmulas prontas: as obras produzidas por eles têm relação com a experiência individual de cada um. Diferentemente dos artistas ligados ao realismo social, que sacrificam as características plásticas da obra para valorizar o assunto, os concretistas valorizam a arte enquanto expressão de sua personalidade.

Ele também identifica nos artistas do Grupo Frente um desprezo pelo ecletismo. Essa repulsa e a defesa da liberdade de criação seriam responsáveis pelo sentimento de grupo

43

□ PEDROSA, Mário. A experiência de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 ago. 1951.

nutrido por esses artistas, embora as experiências desenvolvidas por cada um deles não fossem semelhantes. A ideia de “grupo” é reforçada por Pedrosa justamente para demonstrar que a união desses artistas não tem relação com o acaso ou apenas com as relações de amizade. A esses valores comuns partilhados por um grupo de artistas, Pedrosa contrapõe aqueles ligados à defesa de um conteúdo político-partidário nas obras de arte.

Essa aversão ao ecletismo também está presente em outros textos de Pedrosa para diferenciar aqueles que possuem “personalidade artística”. Por ser um elemento importante na sua produção crítica, a discussão em torno do ecletismo acabou gerando um debate que movimentou a imprensa carioca em 1955, e que atingiu seu auge durante a exposição do Grupo Frente no MAM carioca, onde Pedrosa proferiu uma palestra intitulada *Apologia da arte de vanguarda*. Nessa palestra, Pedrosa foi chamado a discutir publicamente suas principais ideias acerca da arte.

Tudo começou quando o artista Onofre Penteado, que teve sua carta publicada pelo jornal “Correio da Manhã”, questionou o horror de Pedrosa pelo ecletismo, afirmando que, por ser um amante do saber, respeitava todas as manifestações artísticas⁴⁴. Durante a palestra de Pedrosa, quando o debate foi aberto, Onofre Penteado o interpelou para debater publicamente a questão. O crítico respondeu que achava melhor debater em sua casa, já que a o problema abordado pelo artista exigia uma explicação mais aprofundada. Esse posicionamento de Pedrosa virou objeto de críticas dos interessados em arte que reclamaram que as discussões deveriam ser públicas.

Essa polêmica que envolveu Pedrosa e Onofre Penteado coloca em questão a concepção de arte defendida por Pedrosa e a sua relação com os artistas concretos. Na sua carta, Penteado afirma que não faz nenhum sentido estabelecer qual arte seria a mais atual – questão esta que remete ao debate entre figuração e abstração. Para ele, “não há uma escola que seja a consequência última e necessária de um pretenso progresso unilinear”⁴⁵. É interessante notar que Penteado defende o ecletismo como uma forma de permitir que o artista se expresse livremente. Para Pedrosa, que também era um paladino da liberdade de expressão, o eclético não pode sequer ser definido como um artista.

44

□ MAURÍCIO, Jayme. Polêmica com Pedrosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1955.

45

□ MAURÍCIO, Jayme. Polêmica com Pedrosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1955.

É a partir da sua posição acerca do ecletismo nas artes que Pedrosa fundamenta sua avaliação sobre os artistas concretos. Se, por um lado, Penteado rebate a aversão ao ecletismo como uma forma de se contrapor à ideia de que a arte abstrata é a mais atual das correntes estéticas, por outro, Pedrosa mobiliza o não-ecletismo como uma forma de caracterizar as experiências dos concretistas que expressavam na prática suas concepções sobre arte. Essa relação com os artistas concretos, no entanto, não se manifestava apenas por meio de textos críticos – exaltando o valor artístico desses artistas tendo como respaldo termos técnicos ou posições acerca do fenômeno artístico – mas também através da convivência nas reuniões realizadas na sua casa e no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro.

2.2 A crítica da crítica: o debate em torno do concretismo e da “arte virgem”

Por ser um dos principais defensores da arte abstrata e dos artistas concretos cariocas, Pedrosa foi censurado por não compartilhar da imparcialidade supostamente necessária para desempenhar a tarefa de crítico de arte⁴⁶. Muitas vezes, ele foi “acusado” de deixar a objetividade de lado em nome de uma atitude apaixonada⁴⁷. Ao contrário de outros críticos que se diziam céticos em relação a qualquer corrente estética, Pedrosa foi considerado um crítico “engajado” devido à tomada de posição favorável ao abstracionismo (Alambert, 2004). As ideias de Pedrosa acerca da tarefa da crítica de arte ressaltavam justamente a necessidade de se assumir um posicionamento para exercer essa atividade⁴⁸.

Essa ligação de Pedrosa com os artistas concretos também foi mobilizada para caracterizá-lo como o crítico, por excelência, das vanguardas artísticas. Ele teria sido um dos principais responsáveis por forjar um mito moderno no Brasil, ao garantir um lugar de

46

□ Essa questão da parcialidade do crítico de arte motivou uma discussão entre Pedrosa e o crítico Antônio Bento. Para este, a admiração de Pedrosa por Volpi – que foi considerado por ele um dos mais autênticos mestres de sua geração – é parcial, exagerada e provinciana. Contrário a essa exaltação do Volpi, Bento coloca à frente dele artistas como Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Guinard. Ao valorizar esses artistas em detrimento de Volpi, Pedrosa afirma que Bento é tão parcial quanto aqueles que ele critica: “Ele nega Volpi apaixonadamente, eu o afirmo apaixonadamente” (PEDROSA, Mário. O mestre brasileiro de sua época. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 18 jun. 1957).

47

□ CAMPOFIORITO, Quirino. MAM de São Paulo: novo diretor. Rio de Janeiro, 02 dez. 1960.

48

□ Não é toa que o título deste trabalho faz referência à crítica “interessada” de Mário Pedrosa. Amaral (1984) atribui essa crítica “interessada” aos defensores do realismo social que acreditavam que a arte deveria ter alguma função na sociedade. No entanto, se a atividade crítica exige paixão e uma atitude parcial, como afirmou Pedrosa, sua produção também pode ser inserida no rol dos críticos engajados.

destaque para o concretismo no processo de renovação estética. No entanto, esse posicionamento em relação às vanguardas foi encarado como uma negação de outras correntes estéticas. Por ocasião de uma conferência de Pedrosa realizada no MAM carioca, em 1948, Quirino Campofiorito afirmou: “O ilustre conferencista vai chegar seguramente à justificativa do ‘abstracionismo’. Tarefa até aí normal e com a qual concordaremos. Passando da justificativa ao elogio muito do hábito de hoje, que não se contenta em generalizar-se mas de ampliar-se num sentido escandaloso de negar o ‘figurativismo’, então estaremos em total desacordo”⁴⁹.

Esse comentário de Campofiorito expressa a opinião generalizada de que Pedrosa era um fervoroso defensor do concretismo. O crítico, no entanto, não descartou as contribuições de outros movimentos artísticos, ressaltando apenas que os artistas concretos eram aqueles que mais tinham consciência do momento histórico em que viviam. Nesse argumento, as relações de amizade que ele estabeleceu com os artistas abstratos, incluindo alguns dos membros do Grupo Frente, ficam em segundo plano. Pedrosa negou o rótulo de “papa do abstracionismo” que foi atribuído a ele justamente porque encarava sua tomada de posição como uma compreensão aguçada do contexto social no qual estava inserido.

Pedrosa afirmava que a atualidade dos artistas abstratos repousava no fato de que eles sabiam que não era possível concorrer com uma cultura popular de massa que surgiu no Brasil, após a década de 40, como consequência da consolidação de uma sociedade urbano-industrial. Ao perceberem que a arte não poderia mais desempenhar um papel documentário, por conta da ascensão dos meios de comunicação (rádio, televisão), esses artistas contribuíram para transformar a sua função na sociedade. Nesse novo contexto, a arte teria o papel de promover o desenvolvimento individual através da formação de uma nova sensibilidade estética.

Para o crítico Quirino Campofiorito, Pedrosa tinha uma compreensão errônea do realismo pictórico justamente porque atribuía a ela uma função documentária⁵⁰. Contrário a

49

□ CAMPOFIORITO, Quirino. Revolução na pintura. Rio de Janeiro, 29 maio 1949.

50

□ Esse posicionamento de Pedrosa em relação à arte realista é ambíguo, posto que em determinados momentos ele ressalta sua função documentária e em outros ele afirma que nenhuma arte, incluindo a realista, poderia ser considerada uma imitação da realidade: “A máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais ‘realista’ é o maior instrumento de idealização da realidade.” (PEDROSA, Mário. Arte nos Estados Unidos e na Rússia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1957).

essa suposta avaliação de Pedrosa, Campofiorito se recusa a admitir que o realismo plástico seja uma forma mecânica de repetição:

Já dissemos uma vez que Mário Pedrosa tende a aceitar o realismo pictórico como um simples meio de cópia ou repetição da natureza assim como se obtém com a máquina fotográfica. Se os que aplaudem ou atacam o realismo firmam seus elogios ou objeções nessa ideia erram igualmente e se demonstram incapazes para lutar a favor ou contra uma condição a que jamais poderá escapar a pintura como as demais artes plásticas sem que sejam destruídos totalmente os seus mais fortes meios de expressão. As artes plásticas desumanizam-se à proporção que negam as boas razões realistas⁵¹.

Essa avaliação equivocada não estaria restrita apenas à forma como Pedrosa concebia o realismo pictórico. Campofiorito comenta que Pedrosa também anulou as diferenças entre o realismo e o romantismo, afirmando que os representantes dessas correntes poderiam ser classificados como “representativistas” ou “figurativos”. Para Pedrosa, os românticos também poderiam ser incluídos entre os realistas porque eles se limitavam a “recorrer ao exótico, aos espetáculos raros, ou a poetizar certos ângulos de cenas e coisas naturais habituais”⁵². Embora Pedrosa ressalte uma diferença em relação ao assunto, tanto os românticos quanto os realistas lançavam mão de uma visão fotográfica. Ao conceber essa proximidade em termos de uma cópia da realidade, o crítico afirma que os artistas dessas correntes não souberam “violentar as semelhanças de aspectos ou superfícies em nome de uma acomodação mais subjetiva, pessoal, no quadro”⁵³.

Além de igualar esses dois movimentos artísticos, considerando-os uma imitação da realidade, Pedrosa também tinha uma opinião diferente de Campofiorito em relação ao impressionismo. Para aquele, os impressionistas não tinham consciência do movimento que iniciavam. Já Campofiorito, afirma que os artistas dessa corrente não só tinham essa consciência, como elaboraram uma teoria⁵⁴. Sobre esse movimento, Campofiorito também aponta que o processo revolucionário na arte teve início com os impressionistas. Ao fazer essa

51

□ CAMPOFIORITO, Quirino. Os precursores. 09 jun. 1949

52

□ PEDROSA, Mário. Dos realistas e românticos aos impressionistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, set. 1949.

53

□ Idem, *ibidem*.

54

□ CAMPOFIORITO, Quirino. Pintura moderna. 08 jun 1949.

afirmação, este crítico discordava da opinião de Pedrosa que apontava as experiências de Cézanne como verdadeiro marco das transformações significativas na pintura.

A divergência de opinião entre os dois envolveu um debate em torno da reorganização das classificações estéticas. Pedrosa instituiu o abstracionismo como um marco que reconfiguraria todas as posições dos movimentos artísticos anteriores, que passariam a ser definidos como arte realista (Reinheimer, 2008: 254). Já Campofiorito, ao censurar a concepção de arte realista propagada por Pedrosa e negar a ideia de “revolução” para qualificar as transformações na arte oriundas das experiências abstratas, manifesta sua preferência pelo realismo e uma postura cética diante do abstracionismo. Essa disputa entre os dois, no entanto, não se restringiu apenas a uma discordância sobre a forma de conceber o realismo na arte. Pedrosa e Campofiorito também travaram um debate em torno do valor artístico das obras produzidas pelos “artistas virgens”.

A abertura da exposição *9 artistas do Engenho de Dentro* com trabalhos dos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, em 1949, teve uma grande repercussão na imprensa da época. Além de Pedrosa e Campofiorito, críticos como Sergio Milliet e Quirino da Silva também se manifestaram sobre a exposição nos jornais paulistas. Embora a primeira mostra com as obras dos internos, realizada em 1947, já tivesse provocado um questionamento sobre o valor artístico dos trabalhos expostos, foi após a exposição de 1949 que Pedrosa introduziu o conceito de “arte virgem” para classificar a produção dos doentes mentais.

O fato de Pedrosa ter sido um dos principais divulgadores dos “artistas virgens” pode ser relacionado com a sua preocupação com o problema da criação artística. Ao lançar mão dos ensinamentos da Gestalt, o crítico afirmou que a sensibilidade necessária para a produção de obras de arte poderia ser encontrada em qualquer indivíduo desde que ele não estivesse corrompido pela razão instrumental e utilitarista. Nesse sentido, os doentes mentais teriam as mesmas chances que qualquer indivíduo para criar uma obra passível de ser definida como arte. Nem todas as obras produzidas por eles, no entanto, possuiriam propriedades estéticas. Embora Pedrosa considerasse a arte como uma questão de sensação e emoção, as forças inconscientes que atuam dentro dos artistas devem se manifestar através de uma estrutura formalmente organizada⁵⁵.

55

□ Sobre o problema da criação artística, ver capítulo 3 deste trabalho.

Já Campofiorito, defendia que aquelas obras só possuíam um interesse científico. Para este crítico, o trabalho dos internos não poderia ser classificado como arte, posto que não havia uma intenção por parte deles em produzir uma obra de valor artístico: “(...) para os enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional a prática do desenho e da pintura não se faz no sentido da criação artística. Constitui um simples meio de dar ao infeliz um extravasamento de insatisfações sensoriais que atormentam a mentalidade afetada em seu equilíbrio normal” (Campofiorito, 1947, apud Villas Bôas, 2008: 206).

Ao encarar o trabalho dos doentes mentais como arte, Pedrosa se diferencia dos outros críticos de arte que atuavam na mesma época. Embora Sérgio Milliet tivesse reconhecido o valor artístico de alguns trabalhos produzidos pelos internos, ele não chegou a relacionar a questão da “arte virgem” com os problemas mais fundamentais da atividade artística. Já para Campofiorito, os esquizofrênicos não tinham as melhores condições para criar uma obra de arte, necessitando de instrução para desenvolver algo de valor. Discordando desses críticos, Pedrosa afirmava que as possibilidades para a criação artística não têm nenhuma relação com aprendizado, posto que a sensibilidade inata do homem coloca todos os indivíduos em condições de se tornar um artista:

Essa atividade (artística) se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem da nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 1996: 46).

Voltando à questão do concretismo, não foram apenas críticos de arte como Campofiorito que questionaram as “preferências” de Pedrosa. A discussão em torno das questões estéticas na qual Pedrosa esteve envolvido incluiu também o cronista Rubem Braga que se posicionou contrário ao concretismo⁵⁶. Sobre uma declaração de Pedrosa, afirmando que o concretismo seria uma espécie de gramática cujo objetivo seria dar uma disciplina aos artistas na ausência de critérios do figurativismo, Braga ironiza e pede a Pedrosa que este pare de aconselhar os artistas a “fazer essas coisas” – em uma alusão à arte concreta: “Mário, mande tocar a sineta, acabe com essa eterna aula de ginástica ou de gramática. Mande os

56

□ Entre as décadas de 40 e 50, a crítica de arte ainda estava em processo de profissionalização. Nesse contexto, muitos dos que escreviam sobre artes plásticas eram literatos.

meninos para o recreio, Mário, deixe que provem ao menos uma vez a merenda do bem ou do mal e façam, como a idade pede, um pouco de vadiação”⁵⁷.

A principal crítica de Braga ao concretismo – que ele chama de internato triste – é ascese. Embora ele até afirme que essa experiência com a arte abstrata possa ser útil de alguma maneira, ele acredita que as obras produzidas não são dignas de serem expostas. Diante da necessidade de disciplinar os artistas através de uma gramática, Braga ironiza novamente e aconselha que os eles desenhem pés e mãos como uma forma de desenvolver suas habilidades: “O que Mário precisa deixar bem claro a esses bravos jovens é que eles não estão fazendo arte mesmo, apenas exercícios. Que francamente, não valia a pena mandar exhibir na Europa”⁵⁸.

Em uma resposta à crítica de Braga, Pedrosa afirma que o fato de ser um defensor da liberdade de expressão do artista não o impede de destacar a questão da auto-disciplina como um problema fundamental do processo de criação artística. Por isso, ele ressalta a importância da gramática e da sintaxe não apenas em um grupo como aquele que uniu os artistas concretos cariocas, mas no meio artístico como um todo. Essa preocupação do crítico com a disciplina dos artistas pode ser relacionada com a sua constatação de que o Brasil está marcado pela ausência de regras em todas as esferas da sociedade: “Qual a razão disso num país como o nosso, de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de ‘nonchalance’ (já que a palavra correspondente em português não me vem no momento), que prefere sempre às distinções nítidas da inteligência o vago das meias-soluções, as repetições do instintivo”⁵⁹.

Nesse debate com críticos de arte e cronistas, que remete à disputa entre figuração e abstração, Pedrosa também se deparou com um argumento mobilizado pelos defensores do realismo que faz referência ao abstracionismo como uma cópia de uma tendência estrangeira. Para o crítico Fernando Pedreira, por exemplo, a imposição desta corrente artística no Brasil fazia parte de um esforço imperialista representado por agentes culturais norte-americanos (Amaral, 1984: 250). Ferreira Gullar também endossava a opinião de que o abstracionismo não tinha nenhuma relação com a realidade social e política do país. Os artistas abstratos

57

□ BRAGA, Rubem. Um malvado. 21 jun. 1959.

58

□ BRAGA, Rubem. Exercícios. 11 jul. 1959.

59

□ PEDROSA, Mario. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1959.

seriam alienados por supostamente incorporarem os ditames artísticos vindo do exterior sem considerar o contexto local. O realismo pictórico, ao contrário, seria a expressão de uma “síntese da experiência cultural nacional e internacional” (Gullar, 1969: 84).

Essa opinião também era compartilhada pelos críticos estrangeiros que procuravam somente o exótico e o primitivo na arte produzida pelos artistas brasileiros. No artigo *O paradoxo da arte moderna brasileira*, Pedrosa cita um crítico que se espanta com a ascensão do concretismo em um país subtropical, com uma natureza imponente. Esse mesmo crítico, no entanto, teria dado uma resposta satisfatória para este aparente paradoxo: o concretismo surge nesses países justamente como uma forma de domar essa natureza caótica e ameaçadora dos trópicos (Arantes, 1991: 74). Longe de ser uma mera cópia sem relação com a realidade nacional, o concretismo só poderia ser manifestar em um contexto cultural específico, qual seja, aquele marcado pela forte presença da natureza⁶⁰.

Na sua resposta aos críticos nacionais e estrangeiros, Pedrosa reforçava a dianteira do concretismo, afirmando que esta corrente surge como uma tentativa de impor uma ordem no caos informe do meio ambiente brasileiro⁶¹. Somente um movimento estético que privilegiasse as formas poderia lutar contra aquelas representações mais convencionais da paisagem brasileira presentes nas obras dos artistas filiados ao realismo pictórico. No caso da crítica internacional, ela falha em não reconhecer o concretismo como um movimento tipicamente nacional porque “parte de meras considerações doutrinárias ou de um ponto de vista cultural seu, omitindo ou desprezando o estágio cultural histórico em que o Brasil se encontra e as idiossincrasias de nosso meio natural”⁶².

Nesse esforço empreendido para estabelecer o concretismo como uma tendência da “vocalização moderna brasileira”, Pedrosa negou veementemente as tentativas de qualificar essa experiência como resultado de uma cópia da moda internacional. Utilizando outro argumento para se contrapor a essa explicação empobrecedora, o crítico lembrou que no momento em que o concretismo surgiu com força no Brasil e em outros países da América Latina, a tendência artística que predominava na Europa era o tachismo. Ao enxergarem o concretismo

60

□ PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1959.

61

□ PEDROSA, Mário. Crítica alienígena e arquitetura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1960.

62

□ Idem, *ibidem*.

desenvolvido no país como uma importação de uma tendência estrangeira, os críticos nacionais e internacionais cometeram um erro crasso, pois não consideraram que no exterior o concretismo já havia sido “superado” por outros movimentos.

Esse posicionamento de Pedrosa em relação ao concretismo e à “arte virgem” suscitou uma intensa discussão no campo artístico brasileiro entre os principais artistas, críticos e cronistas da época. Ao colocar em questão os valores que guiavam os artistas filiados ao realismo pictórico, Pedrosa contribuiu para colocar em debate as diversas manifestações da arte moderna. Em torno das suas posições, a contenda entre os defensores do realismo e o do abstracionismo atingiu seu auge, e o espaço para a atuação de artistas não consagrados aumentou de forma significativa.

2.3 As múltiplas inserções de Pedrosa nas instituições artísticas brasileiras

Além de suas atividades enquanto crítico de arte, Pedrosa também teve uma atuação importante junto às instituições artísticas. No MAM carioca, ele era um dos responsáveis por sugerir exposições; foi membro das comissões organizadoras da Bienal, entre 1953 e 1955, diretor do MAM paulista, entre 1961 e 1963, e mentor intelectual do Museu da Solidariedade no início da década de 70; exerceu a função de diretor-geral da Bienal de 1961, participou como jurado nos salões de arte; atuou no comitê de reconstrução do MAM carioca após o incêndio em 1978; e elaborou juntamente com Oscar Niemayer um projeto para um museu de arte em Brasília, em 1958. Essa proximidade com os estabelecimentos artísticos também pode ser entrevista na produção crítica de Pedrosa, onde ele questionava a forma como esses espaços de exposição eram administrados, as correntes estéticas que eram privilegiadas nessas instituições e a distribuição das obras de arte nas mostras.

Ao avaliar sua atuação como diretor do MAM paulista entre 1961 e 1963, Pedrosa aborda as dificuldades que encontrou para administrar o museu. Alguns dos projetos que ele tinha em mente para a instituição não puderam ser levados adiante devido à ausência de verbas. Dentre esses projetos, ele destaca as melhorias nas instalações do museu e uma política de aquisições que privilegiasse a arte brasileira contemporânea. Como explicação para essa dificuldade em angariar recursos para a instituição, Pedrosa ressaltou a ligação do museu com a Bienal. Devido ao reconhecimento desta mostra, uma soma considerável das

verbas foi deslocada para a sua organização, enquanto o museu era deixado de lado. A bienal teria sido responsável por sufocar o museu (Pedrosa, 1995: 303).

Essa ligação do MAM paulista com a Bienal, entretanto, não explica as dificuldades de sobrevivência dessa instituição. Pedrosa associa a crise vivenciada por grande parte dos estabelecimentos artísticos com a falta de interesse da iniciativa privada em investir nas atividades culturais. A contribuição dos mecenas ainda seria necessária mesmo considerando o fato de eles tratarem esses estabelecimentos como uma propriedade sua (Idem, *ibidem*: 306). Para o crítico, a iniciativa particular ainda teria um papel a desempenhar. O grande problema, segundo Pedrosa, é que as elites atribuem a responsabilidade dos investimentos na cultura ao Estado.

O posicionamento de Pedrosa em relação ao papel do mecenato é ambíguo. Após a destruição do MAM carioca em um incêndio, em 1978, o crítico afirmou que a tarefa de reconstruir o museu não cabia mais à iniciativa privada. A situação era diferente daquela que deu origem ao museu: o Estado seria responsável por desempenhar a tarefa de investir nas instituições culturais que, até então, cabia ao mecenato. Como exemplo, ele faz referência ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) que contava com um auxílio considerável do Estado para financiar suas atividades⁶³ (Idem, *ibidem*: 310).

Essa posição do crítico em relação ao mecenato fica mais clara quando ele chama a atenção para o amadorismo das elites na condução das instituições artísticas. Quando Pedrosa foi convidado para ser diretor do MAM paulista, ele ressaltou a necessidade de racionalização do museu para combater a falta de profissionalismo. Por racionalização, ele compreendia a substituição do mecenato – encarado como sinônimo de amadorismo e paternalismo – pela ajuda do Estado na revitalização do museu. No dizer do crítico:

A reforma do Museu de Arte Moderna partirá da revisão de seus estatutos. Queremos encerrar a fase do mecenato puro e simples, para ingressar num período onde o mecenato exerça apenas função supletiva. O museu deverá transformar-se numa fundação e organizar seus departamentos internos, a fim de poder agir com maior eficiência. Em prestaremos singular importância ao setor educacional e á propaganda e divulgação.⁶⁴

63

□ Pedrosa (1986: 83) observa que os governantes norte-americanos sabiam da importância da arte moderna como um instrumento da política externa. A partir da década de 50, as ações oficiais voltadas para as mostras internacionais aumentaram, assim como os recursos despendidos pelo governo para as atividades culturais.

64

□ JORNAL VISÃO. Pedrosa no comando do MAM. Rio de Janeiro, 16 dez.1960.

Essa crítica aos mecenas responsáveis pelos estabelecimentos artísticos apareceu também em um debate que envolveu Pedrosa e Paulo Mendes de Almeida, que foi diretor do MAM paulista antes do crítico. Em uma carta – que chegou a ser publicada no jornal *Correio da Manhã* – o ex-diretor do museu comenta com Pedrosa alguns dos abusos cometidos no estabelecimento artístico do qual fez parte. Escrita em 1960, como uma resposta à afirmação de Pedrosa de que as obras do museu estavam abandonadas, Almeida informou nessa carta que na sua gestão muitas obras do acervo da instituição foram restauradas e que houve uma preocupação em averiguar o desaparecimento de peças do acervo, preocupação esta que não foi compartilhada pelo presidente Francisco Matarazzo Sobrinho. Sobre a crítica feita por Pedrosa de que o crescimento do acervo se dava “ao acaso”, Almeida atribuiu a culpa à forma como o presidente da instituição conduziu a compra de obras para o acervo: “Nas demais aquisições feitas pelo Sr. Matarazzo Sobrinho, com seu dinheiro particular, mas para o acervo do museu, intervieram sempre, ao que parece, conhecidas figuras do mundo das artes plásticas, bem entendido do seu comércio em São Paulo, à minha revelia e com total desconhecimento de toda diretoria”⁶⁵.

Assim como Pedrosa, que via como um dos grandes problemas do mecenato o fato de as instituições estarem sujeitas aos caprichos das elites responsáveis pela sua manutenção, Almeida também destacou que Matarazzo conduzia o museu da forma como bem entendia já que ele arcava com uma soma considerável dos recursos para a sobrevivência da instituição. Sobre o descuido de Matarazzo com o acervo do museu, Almeida ainda ressaltou: “Como se fosse o caso de invocar argumentos para justificar sua atitude, de um dispunha, e este decisivo, e tantas vezes prevaletentes no museu: o de que as obras eram de sua propriedade particular, pois haviam sido por ele e com seu dinheiro adquiridas, o que, de passagem se diga, acontece com a maioria das peças constantes do chamado ‘acervo do museu’”.⁶⁶

O próprio Pedrosa fez críticas sutis ao presidente do museu por ocasião da sua escolha para diretor da instituição em 1961. Ao fazer referência à administração de Matarazzo, o crítico lançou mão da noção de amadorismo, noção esta que foi mobilizada de forma recorrente por Pedrosa para tratar do meio artístico brasileiro e da forma como as instituições

65

□ MAURÍCIO, Jayme. Um problema que interessa a todos: conservação do acervo do MAM de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1960.

66

□ MAURÍCIO, Jayme. Um problema que interessa a todos: conservação do acervo do MAM de São Paulo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1960.

artísticas estavam organizadas. Em uma entrevista, ele afirmou: “Nesses dias de convívio que me foi dado ter com Ciccilo Matarazzo, pude verificar seu sincero empenho em ver a obra de sua criação funcionando como uma verdadeira instituição, **e não mais como uma organização de amadores sob a sua carinhosa proteção paternalista**” (grifo nosso).⁶⁷

Pedrosa também já havia feito algumas críticas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte de São Paulo, e, por isso, sugeriu outro modelo para a construção de uma instituição artística em Brasília. Em uma carta enviada para Oscar Niemayer, Pedrosa aventou a criação de um museu cujo objetivo seria oferecer um panorama da evolução artística de todos os povos. Enquanto os Museus de Arte Moderna estavam voltados para uma elite intelectualizada, o museu idealizado por Pedrosa teria uma finalidade instrutiva e educacional – finalidade esta que o crítico queria impor ao MAM de São Paulo quando se tornou diretor da instituição. Nem mesmo o Museu de Arte de São Paulo escapou de suas críticas:

Mesmo o MASP, apesar do esforço feito e das enormes somas despendidas, não é nem um museu de arte ‘moderna’ nem um museu de arte ‘antiga’, a despeito de contar em seu acervo com algumas obras importantes no plano mundial. Suas falhas tanto num como noutro campo são grandes e insanáveis, por maiores que sejam os esforços feitos e o dinheiro que seus organizadores já gastaram ou ainda venham a gastar para suprimi-las. O resultado é que há de ser sempre um museu ‘à americana’, isto é, incompleto nas suas coleções quanto a uma autêntica representação por escola e ciclos de arte do passado e ‘híbrido’, quer dizer, sem uma especialização caracterizada, de nível verdadeiramente histórico e científico.⁶⁸

Quando teve oportunidade, Pedrosa propôs a criação de um novo museu de arte moderna, como aconteceu após o incêndio do MAM do Rio de Janeiro, em 1978. Na reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, o crítico sugeriu uma reorganização da instituição, que passaria a contar com cinco museus independentes: museu do índio, da arte virgem (inconsciente), da arte moderna, do negro e das artes populares. Quanto ao museu de arte moderna, Pedrosa destacou que seria importante ter um acervo rico de arte brasileira, salas latino-americanas, européia e norte-americana, além de uma sala de arte concreta – que remonta às origens do MAM – e uma sala de arte neoconcreta.

Essa preocupação em discutir a organização dos museus – principalmente os de arte moderna – só pode ser compreendida tendo em vista a importância que Pedrosa atribuía a

67

□ JORNAL DO BRASIL. Mário Pedrosa já é o novo diretor do MAM de São Paulo. Rio de Janeiro, 15 nov. 1960.

68

□ PEDROSA, Mário. Carta a Oscar Niemayer. 24/07/1958. Acervo Mário Pedrosa.

essas instituições no processo de reeducação dos sentidos. Para o crítico, o ritmo da vida moderna dificulta a apreciação artística feita sem nenhuma mediação do conhecimento instrumental. O museu, no entanto, é um dos poucos espaços que favorece a contemplação. Apesar de reconhecer a precariedade do museu de arte – que muitas vezes se assemelha a um bazar – Pedrosa ressalta que ele é o local privilegiado para o estímulo ao conhecimento perceptivo-afetivo dos indivíduos. Sobre os museus, ele afirma: “Sua finalidade precípua, fundamental – ensinar os visitantes a *perceber, diretamente e imediatamente* tudo: quadro, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura – tem em si um caráter global irreprimível. Na realidade, por trás de sua fórmula na aparência tão simples e mesmo superficial há uma profunda síntese” (Idem, *ibidem*: 298).

Apesar desse destaque conferido ao papel dos museus, Pedrosa também discutiu o funcionamento de outros espaços de exposição. Na maioria das vezes, o crítico afirmava que a organização desses espaços obedecia a uma lógica retrógrada. No caso da Bienal, por exemplo, ele ressaltou a necessidade de reorganizar esse mostra, que passaria a funcionar como um espaço de intercâmbio entre os povos latino-americanos. Para o crítico, essa instituição já tinha envelhecido porque que não existia mais a necessidade de se lançar mão de uma grande coleção para saber o que estava sendo produzido no mundo. A noção de arte mundial estaria assumindo contornos cada vez mais nítidos e, desse modo, o moderno poderia ser encontrado em qualquer lugar ⁶⁹.

Esse anacronismo também aparecia nos salões de arte. Mesmo a iniciativa de criar uma ala separada para os artistas modernos no Salão Nacional de Belas Artes, a partir de 1951, não diminuiu os problemas da mostra. Ao contrário, as obras modernas ficaram sujeitas a mesma organização que orientava os trabalhos acadêmicos. O anacronismo dessa mostra aparece, para Pedrosa, na divisão de gêneros que direciona a distribuição das obras de arte. Essa orientação seria típica de um tempo em que a História da Arte tinha como função classificar os objetos artísticos em estilos, como se eles fossem coisas autônomas (Idem, *ibidem*: 177-178).

O crítico também comentou sobre a situação paradoxal de convivência entre a arte moderna e a arte acadêmica nos salões promovidos pela Escola Nacional de Belas Artes:

69

□ LEIRNER, Sheila. Para Mário Pedrosa, a Bienal hoje é uma promoção superada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago 1975.

O Brasil é, assim, o único país do mundo que reconhece, oficialmente, a existência de duas espécies de arte, uma “acadêmica” ou “clássica” e outra “moderna”, e salomonicamente protege as duas, estimula as duas, não só de cambulhada, o que seria mais natural, já que não compete ao Estado distinguir artes e muito menos institucionalizar diferenças, espécies, escolas. Temos, pois, todos os anos dois salões nacionais, oficiais, com os mesmos regulamentos e prêmios, um a funcionar com duplo do outro. O exercício do sistema já criou mesmo a aberração de na prática ter feito desaparecer a diferença (qualitativa ou estética) entre uma arte e outra (Pedrosa, 1986: 104).

Para Pedrosa, a existência dos salões representava a mesquinhez do mercado de arte brasileiro. Somente uma transformação completa na forma como essa instituição é organizada poderia fazer com que ela contribuísse de fato para o progresso das artes no país. Outro anacronismo a ser combatido, de acordo com Pedrosa, é a existência das condecorações no salão. Segundo o crítico, os prêmios contribuem para que os artistas pensem apenas na consagração, desviando-os, portanto, das pesquisas desinteressadas fundamentais para a inovação estética: “Muitos jovens passam a interessar-se mais em ‘fazer’ um quadro para o salão do que simplesmente em pintar, progredir na sua arte, em elevar sua técnica a serviço de sua imaginação”.⁷⁰

Pedrosa observava também que, em alguns casos, as premiações obedeciam a critérios que não estavam baseados nas qualidades estéticas das obras. Na premiação do Salão Moderno, em 1951, o crítico acusou os jurados de seguirem uma diretriz política na escolha do artista vencedor do salão. De acordo com Pedrosa, alguns jurados nutriam ódio à arte desinteressada e votaram de acordo com as orientações do Partido Comunista.⁷¹ Sobre essa parcialidade dos jurados, Pedrosa comenta:

De qualquer forma, é imperioso encontrar meios de barrar do júri os que não são comunistas ou fascistas antes de ser artistas, os que são governistas ou oficiosos antes de juízes, os que põem os seus caprichos, ódios e preconceitos, ou preferências acima da própria consciência, da obrigação moral de julgar com imparcialidade obras de amigos, inimigos, figurativistas ou abstracionistas.⁷²

É interessante notar que, apesar das críticas feitas à forma como os salões eram organizados, Pedrosa aceitou participar como jurado dessa instituição em 1960. Ele ressalta,

70

□ PEDROSA, Mário. O prêmio de viagem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set. 1949.

71

□ Portinari era um dos jurados acusados por Pedrosa de votar de acordo com sua orientação partidária.

72

□ PEDROSA, Mário. Os prêmios políticos do Salão Moderno. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1951.

no entanto, que ao contrário dos salões dos anos anteriores, as escolhas foram feitas priorizando apenas a qualidade das obras, isto é, não estava mais em jogo valorizar nomes, tendências, escolas ou orientações políticas. Essa busca pela qualidade foi definida por Pedrosa como uma “reunião pelos valores”. No caso deste salão, a grande inovação destacada pelo crítico foi a descoberta de valores novos que ainda não haviam sido apresentados ao público⁷³.

Essa tentativa de organizar o salão a partir de uma orientação pautada apenas pela busca de qualidades estéticas pode ser aproximada daquilo que Pedrosa definia como a principal atribuição de um crítico de arte, qual seja, estabelecer uma hierarquia de valores no campo artístico. Embora ele assuma que o crítico não é um indivíduo parcial, sem paixão, suas escolhas não podem se basear no privilégio conferido a um grupo de artistas sem uma avaliação objetiva dos trabalhos produzidos por eles. Para Pedrosa, tanto os críticos como as instituições artísticas valorizavam apenas os artistas já consagrados ou aqueles pertencentes a um determinado movimento estético. Essas escolhas, no entanto, não eram feitas levando em consideração essa “reunião por valores” que é uma das condições necessárias para o processo de renovação estética. Presos ao passado, os espaços de exposição ainda estavam organizados segundo os moldes que orientavam a arte acadêmica, e a crítica avaliava as obras de arte modernas a partir de critérios estranhos a elas.

3 O AUGE E A DECADÊNCIA DA ARTE MODERNA: DA CONCEPÇÃO AFETIVA DA FORMA AO POTENCIAL REVOLUCIONÁRIO DA ARTE LATINOAMERICANA

73

□ PEDROSA, Mário. Missão cumprida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1960.

Além de ter atuado como crítico de arte nos principais jornais brasileiros⁷⁴, Mário Pedrosa também se destacou com uma produção voltada para os problemas centrais do fenômeno artístico. Sua tese *Da natureza afetiva da obra na obra de arte* influenciou um grupo de artistas e uma geração de críticos de arte, além de ter suscitado uma discussão sobre cadeira de História de Arte oferecida pelas universidades brasileiras. Se nesse trabalho, ele se concentra na natureza da experiência artística, em outros textos ele investiga o desenvolvimento da arte moderna, partindo da superação do naturalismo até chegar à arte abstrata (*Panorama da arte moderna*⁷⁵), e propõe romper a oposição entre o formalismo e o subjetivismo, afirmando que mesmo aquelas obras de arte que são resultado da expressão individual do artista não escapam de um registro formal (*Forma e personalidade*⁷⁶).

Essa atuação como ensaísta voltado para a discussão dos aspectos fundamentais da arte, tendo como aparato teórico a psicologia da forma, contribuiu para o reconhecimento de Pedrosa como um crítico de arte pioneiro (Elia, 1982: 260). Na sua produção ensaística, o crítico abordou os seguintes aspectos da produção artística: a recepção da arte moderna pelo público, a finalidade da arte, os aspectos fisionômicos do objeto artístico, a relação entre a arte primitiva e a arte moderna, e o problema da corrosão da sensibilidade do homem dado o avanço dos meios de comunicação na sociedade moderna.

Na primeira parte deste capítulo, a investigação irá se concentrar em uma das questões abordadas pelo crítico: o problema da comunicação na arte. Para Pedrosa, com o avanço da sociedade de consumo, a arte se torna cada vez mais um artigo de luxo. Se nas culturas primitivas, havia um denominador comum entre o artista e o seu público, o que possibilitava a apreciação espontânea dos objetos artísticos, nas sociedades modernas esse denominador desaparece devido ao surgimento constante de grupos e subgrupos estranhos uns aos outros. Nesse contexto, os apreciadores das obras de arte passam a formar um círculo fechado e distinto de outros grupos sociais, e aqueles que não pertencem a esse grupo de

74

□ Entre 1920 e 1922, Pedrosa trabalha como redator de política internacional no jornal *Diário da Noite*; entre 1945 e 1951, escreve na seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã*; entre 1950 e 1954, colabora como crítico de arte no jornal *Tribuna da Imprensa*; entre 1957 e 1971, assina artigos sobre artes visuais no *Jornal do Brasil* e colabora também na *Folha de S. Paulo*.

75

□ Publicado originalmente pelo Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1964.

76

□ Texto de 1951, publicado em *Dimensões da Arte*, edição do Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964.

iniciados perdem o contato com os objetos artísticos⁷⁷. Essa distância entre esses objetos e a grande maioria dos indivíduos é um dos fatores que explica a dificuldade encontrada pelo público para compreender a arte moderna.

Nessa tentativa de explicar o afastamento do artista de seu público, Pedrosa investiga o problema da percepção estética. Para o crítico, aquilo que emociona os indivíduos quando eles entram em contato com uma obra de arte tem origem nas qualidades sensíveis do objeto apreciado. Contrário a uma perspectiva utilitarista da percepção artística, que afirma que os indivíduos só percebem aquilo que os interessa, e também às explicações que associam a apreensão dos objetos artísticos aos fatores externos a esses objetos, Pedrosa ressalta que são as características formais da obra de arte que provocam uma reação no espectador. Para Pedrosa, os objetos artísticos têm uma autonomia em relação aos apreciadores. Eles possuem propriedades formais que independem das experiências anteriores dos indivíduos e que são responsáveis por comunicar algo aos espectadores.

Se a obra de arte comunica por meio de seus aspectos fisionômicos, Pedrosa destaca que outro obstáculo para a compreensão da arte moderna repousa no fato de que o conhecimento necessário para a apreensão dos objetos artísticos não é compartilhado pela maioria dos indivíduos. Na arte moderna, não é possível identificar uma mensagem facilmente discernível pelo espectador. Ele não pode apelar para suas próprias experiências para entrar em relação com a obra de arte; esta exige uma postura diferenciada dos apreciadores. O conhecimento característico dos indivíduos das civilizações burguesas, marcado pelo racionalismo e utilitarismo, não pode ser mobilizado para a apreciação dos produtos artísticos modernos. Contrário ao conhecimento instrumental que embota os sentidos, Pedrosa ressalta o conhecimento afetivo-expressivo capaz de aproximar os homens da arte moderna.

Essa capacidade que a arte moderna tem de despertar um conhecimento intuitivo nos indivíduos é descrita por Pedrosa como uma de suas principais funções na sociedade. A nova percepção cultivada por essa arte não se restringe apenas a relação entre os contempladores e o objeto artístico: trata-se de estimular outra impressão da realidade desvinculada das imagens que os homens costumam fazer das suas atividades rotineiras. Para Pedrosa, a dificuldade na compreensão da arte moderna repousa no fato de que os indivíduos não se surpreendem mais

77

□ PEDROSA, Mário. Ainda sobre o crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1958.

com os objetos ao seu redor. Na ausência de uma educação dos sentidos, o mundo é visto como um campo povoado de objetos indistintos.

No capitalismo, essa situação se agrava. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da técnica, a vida interior do homem vai se diluindo em função da velocidade e do instantaneísmo propagado pelos novos veículos de difusão, como a televisão e o rádio. Segundo Pedrosa, a expansão desses aparatos modernos teria contribuído para que o público se afastasse da arte, posto que esta exige uma postura mais contemplativa e ativa do espectador. Acostumados à forma direta e rápida com que as informações são transmitidas na modernidade, os indivíduos perderam a capacidade de apreciar aquilo que reivindica uma mobilização dos sentimentos e do conhecimento intuitivo.

Na última parte, a questão central é a relação entre o enfraquecimento dos movimentos de vanguarda e a transformação da arte em mercadoria. Contra o potencial devastador do capitalismo nas atividades artísticas, Pedrosa deposita suas esperanças nas experiências estéticas desenvolvidas no terceiro mundo. Nos países onde o capitalismo já se encontra em estágio avançado, as relações de mercado se impõem sobre todas as esferas da vida, incluindo o meio artístico. O avanço da produção capitalista nesse meio tem como consequência uma crise das vanguardas. Por outro lado, nos países do terceiro mundo o potencial revolucionário da arte moderna ainda estaria resguardado da intervenção do mercado. Nesse sentido, esses países ainda poderiam surpreender o restante do mundo com uma produção artística inovadora.

3.1 O artista e o seu público: o problema da comunicação na arte

O problema da comunicação na arte é uma questão que permeia toda a produção crítica e ensaística de Pedrosa. Seja quando ele investiga a natureza da percepção estética, apropriando-se do aporte teórico da Gestalt, ou quando ele aborda o progressivo afastamento dos artistas de seu público, o ponto central de seu argumento gira em torno da seguinte pergunta: o que de fato a arte comunica? Para responder essa pergunta, Pedrosa ressalta que a conexão estabelecida entre os espectadores e a obra de arte não tem origem nos conteúdos facilmente digeríveis da arte realista. São as propriedades formais dos objetos artísticos que veiculam os impulsos inconscientes do artista, produzindo um vínculo afetivo entre suas obras e o público.

No artigo *Comunicação em arte*, Pedrosa ressalta que a arte moderna rompeu com os velhos cânones artísticos, o que ocasionou a progressiva separação entre o artista e o público.

Para diminuir esse fosso criado entre ambos, no entanto, não basta que “o artista se adapte ao gosto geralmente imaturo ou estratificado do público, seja burguês ou proletário”⁷⁸. De acordo com Pedrosa, o problema da comunicação na arte se coloca ao artista, mas ele não deve sucumbir a uma arte digerível, exagerando na simplificação e na clareza. O realismo socialista seria um dos exemplos dessa “demagogia” no campo das artes, porque abre mão de propor qualquer iniciativa inovadora em nome do público. A questão, no entanto, não é “obedecer” ao gosto dominante, mas aperfeiçoá-lo com vistas ao desenvolvimento da sensibilidade dos indivíduos.

Se os artistas não rompem com o gosto dominante para garantir a aprovação do público, eles não contribuem para realizar uma das principais funções da arte moderna, qual seja, alterar a percepção da realidade. Desse modo, ao invés de aproximar os homens da arte moderna, esses artistas simplesmente aumentam essa distância. Sem uma arte capaz de provocar uma mudança na sensibilidade, os indivíduos só conseguem reconhecer objetos familiares e observar o universo de maneira rotineira: “O que fazemos todos os dias não é ver, é rever, não é tomar conhecimento das coisas e dos objetos, é reconhecê-los. Essa operação se apóia em uma combinação de analogias, ora tiradas de um sentido, ora de outro, e vamos assim organizando, sem nos dar conta, as experiências vividas na mais estéril das rotinas”⁷⁹.

Essa forma equivocada de entrar em relação com o objeto teria origem na influência que a tradição utilitarista e intelectualista exerce sobre os indivíduos das sociedades modernas. Segundo Pedrosa, quando o assunto é arte, a inteligência não desempenha um papel fundamental no processo de apreensão dos objetos estéticos, ao contrário, ela atrapalha: “Para penetrarmos o segredo que nos conta uma estátua grega ou um afresco de Cimabue, os nossos conhecimentos práticos ou científicos podem, ao invés de nos ajudar, nos servir de obstáculo. Aquelas coisas falam por si mesmas, pois toda forma é um campo sensibilizado”(Pedrosa, 1979: 82).

Para Pedrosa, são os aspectos fisionômicos dos objetos artísticos que comunicam algo ao público. A emoção diante de uma obra de arte tem origem nas características formais desse objeto, e não no apelo do espectador às suas experiências anteriores ou ao aprendizado adquirido. A importância que Pedrosa confere à forma na obra de arte é ressaltada quando o crítico afirma que todo objeto tem uma fisionomia moral: “Os objetos têm por si mesmos, em

78

□ PEDROSA, Mário. Comunicação em arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1957.

79

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1951.

virtude de sua própria estrutura, independentemente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe, um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante, ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do repulsivo, do atraente etc” (Idem, *ibidem*: 68).

Ao reforçar as qualidades fisionômicas dos objetos, Pedrosa se posicionava contrário à defesa da função representativa da arte e ao mesmo tempo reforçava a especificidade do campo artístico. Afirmando que a chave para a questão da comunicabilidade da arte (ou da sua universalidade, como coloca o próprio Pedrosa) estaria, portanto, nas propriedades intrínsecas da obra de arte, o crítico quis dizer que todo objeto artístico é autônomo e independente, e as propriedades formais desse objeto têm em si mesmas um sentido⁸⁰. Mesmo quando é possível recorrer às experiências vividas no momento de apreender o objeto, isso é apenas uma forma de enriquecer a compreensão acerca da obra de arte.

O problema da comunicabilidade da arte, ao passar pelas qualidades formais do objeto artístico, também coloca em jogo a questão da sensibilidade do homem moderno. Para Pedrosa, a arte é uma questão de sensação e emoção. No entanto, os homens estão informados apenas por um conhecimento conceitual, carecendo de uma educação dos sentidos. Esse predomínio do conhecimento conceitual que dificulta a compreensão da arte seria um reflexo da fixação verbal dos indivíduos civilizados. Contaminado pelos preconceitos oriundos do aprendizado adquirido, os homens não sabem o que fazer quando param diante de obra de arte moderna. Para tentar superar essa desorientação inicial, eles apelam para os fatores externos à obra, buscando algum nexos narrativo que dê sentido a sua experiência contemplativa. Ao traduzirem os objetos artísticos modernos para sua linguagem convencional, ao invés de se aproximarem dos artistas, eles reafirmam sua distância em relação a eles⁸¹.

De acordo com o crítico, o grande público está afastado da arte não por conta da ausência da cultura adquirida, mas justamente pela influência que essa cultura exerce sobre os indivíduos. Para Pedrosa, um dos grandes obstáculos às inovações artísticas e sua aceitação pelo público é a tradição. A crítica que Pedrosa faz ao predomínio da linguagem verbal sobre a visual no campo das artes plásticas trata justamente sobre a dificuldade que ela impõe à percepção estética por ser um veículo automático da tradição. É através dela que absorvemos

80

□ “A obra de arte, porém, é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Ainda muito pouca gente, entretanto, é capaz de perceber só o significado das puras relações formais” (PEDROSA, 1979: 86-87).

81

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1951.

ideias e conceitos sem nenhum exame crítico, o que impossibilita a aceitação de novas experiências em qualquer esfera da vida⁸².

É justamente essa influência da tradição, por intermédio da linguagem, que impede que os homens eduquem seus sentidos. Ao enxergar a tradição como um veículo de receitas prontas que definem nossa relação com os objetos, Pedrosa propõe que a arte moderna desempenhe a função de modificar a experiência convencional da contemplação estética. Quando o crítico faz referência à educação dos sentidos como um dos papéis da arte moderna, ele propõe substituir um conhecimento baseado nos conceitos por outro baseado na intuição como uma forma de superar a distância entre o artista e o público. Segundo o crítico, o objeto artístico não pode ser apreendido através de regras abstratas aprendidas, e sim através dos sentimentos: “É preciso ver as formas não com o que se sabe, mas com os sentidos simplesmente” (Idem, *ibidem*: 47).

Ao tratar do problema da comunicabilidade da arte, Pedrosa revelou um embate presente na sociedade moderna entre um conhecimento baseado na percepção e outro baseado na racionalidade e no utilitarismo. A função da arte moderna seria justamente desenvolver nos indivíduos essa educação baseada na percepção estética, com o intuito de estimular as atividades desinteressadas e de lutar contra o racionalismo abstrato da sociedade burguesa (Mari, 2006). Sobre essas duas formas de conhecimento, o crítico ressalta que a educação e o meio ao qual os homens estão submetidos impedem que eles aprimorem uma “cognição visual”. Munidos apenas de um conhecimento conceitual, os indivíduos se tornam seres imperfeitamente desenvolvidos⁸³.

Embora Pedrosa demonstrasse seu descontentamento com a influência do conhecimento instrumental sobre os homens modernos, o crítico foi muitas vezes acusado de ser um defensor do racionalismo na arte por ser um dos principais defensores da arte concreta. No entanto, sua filiação ao concretismo, cujos pressupostos básicos eram a incorporação de princípios matemáticos à produção artística e a junção entre arte e indústria, não significou um adesão acrítica aos princípios do movimento. Ao contrário, Pedrosa se afastou progressivamente dos artistas concretistas de São Paulo, posto que não concordava com a postura ortodoxa e utilitarista dos mesmos. Por outro lado, o crítico se aproximou dos artistas

82

□ Idem, *ibidem*.

83

□ PEDROSA, Mário. Exposição dos artistas do Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1949.

cariocas que não defendiam uma sujeição da arte à informação e tinham como principal bandeira aquilo que o próprio Pedrosa assumia como condição fundamental para a produção artística, a saber, a liberdade de criação. Em um artigo sobre os pintores e os poetas concretistas, o crítico ressalta as posturas diferenciadas dos artistas e evidencia sua não adesão aos pressupostos que regiam o grupo de pintores de São Paulo:

Os poetas concretistas aproximam-se das artes plásticas, aproximam-se da música para alcançar a nudez da percepção, a virgindade e a pureza do golpe inicial, global, preceptivo das Gestalts. Eis por que sofregamente abandonam o verso, com suas andanças, com seu corte, sua natureza invencivelmente cultivada, erudita, conceitual, para contatar, apegar-se a um objeto bruto, a uma experiência que ainda não está para cá do inevitável encadeamento lógico-associativo, especulativo-psicológico. Eles querem partir da ‘experiência ingênua, imediata, intacta, sem prevenções, em relação aos objetos de um mundo concreto e prenhe de significações’ (...) O pintor pretende seguir uma démarche precisamente inversa da dos poetas. Seu ideal é despojar-se, ao máximo, de toda experiência fenomenológica direta, em busca da pura intelectualidade. O que ele gostaria seria de realizar uma pura e perfeita operação mental como um cálculo de engenheiro⁸⁴.

Essa defesa do conhecimento baseado na percepção, que está implícita na sua descrição dos poetas paulistas, tem origem na sua pesquisa acerca da apreensão dos objetos pelo sentido, tendo como aporte os ensinamentos da Gestalt. Ao estudar os fundamentos da percepção estética, Pedrosa reconhece não é necessário recorrer a elementos extrínsecos para compreender a obra de arte e nem são esses elementos que provocam a emoção no espectador. Segundo o crítico, essa emoção advém das formas privilegiadas⁸⁵ que se impõem aos nossos sentidos (Pedrosa, 1979: 20).

Baseando-se também nas lições da Gestalt, Pedrosa afirma que as impressões primeiras são a fonte de organização estética. Não é à toa que ele enxerga nos doentes mentais, nas crianças e nos povos primitivos a fonte de uma sensibilidade inata do homem que se perde a partir do momento em que ele recebe uma educação formal. Para Pedrosa, todo homem é artista quando ele não apela para as ideias preconcebidas e para o aprendizado adquirido ao entrar em contato com os objetos artísticos. Ao reconhecer que os indivíduos são sensíveis a todas as percepções, a psicologia moderna ofereceu um embasamento para a compreensão da natureza da experiência artística⁸⁶.

84

□ PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 fev. 1957.

85

□ Por formas privilegiadas, Pedrosa compreende aquelas formas que são simples, simétricas, regulares e harmoniosas.

86

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1951.

Se o problema da criação artística consiste em libertar o homem do aprendizado adquirido e da visão rotineira que ele tem do mundo, as crianças e os doentes mentais poderiam ser considerados artistas por excelência. Segundo Pedrosa, o mundo perceptivo desses indivíduos está povoado pelos sentimentos, os objetos percebidos por eles estão carregados de afetividade. No caso dos homens civilizados, o universo técnico e frio do qual fazem parte impede que eles vejam as coisas do mundo a partir das suas características expressivas:

O fenômeno artístico consiste, no fundo, em ver tudo fisionomicamente, como se tratasse de um conjunto de planos e linhas animados de expressão, isto é, uma cara, um todo. As formas exteriores se apresentam aos nossos sentidos, ao nosso pensamento, dotadas de vida, como o corpo, o rosto dos seres humanos. Se tal maneira de ver era a mais generalizada no mundo primitivo, ao passo que no mundo adulto civilizado é ultra-restrita, na criança e no alienado de hoje, seres que transpõem os espaços históricos e os tempos, para afinar com os povos primitivos, é o modo predominante de “conhecer” (Idem, *ibidem*: 96).

Assim como os artistas, os primitivos, os doentes mentais e as crianças possuem a capacidade de ver o mundo sem indiferença ou neutralidade, capacidade esta que é fundamental para o processo de criação artística. Ao contrário da maioria dos homens que enxergam o mundo como um campo uniforme, aqueles indivíduos são portadores de um conhecimento afetivo-expressivo que os coloca em condições de apreender os objetos e classificá-los a partir de suas características fisionômicas. A forma com que esses indivíduos percebem a realidade é comparada por Pedrosa a um fenômeno místico-mágico: para os indivíduos dotados de um conhecimento perceptivo, a natureza é o novo, o desconhecido e o surpreendente (Idem, *ibidem*: 95). Já para os homens modernos, o mundo se apresenta sem mistérios; eles perderam a capacidade de se comover com os objetos e de apreciá-los desinteressadamente.

Se Pedrosa afirma que a sensibilidade é inata ao homem, e que a capacidade de desenvolver um potencial artístico depende do domínio de um conhecimento perceptivo, ele também identifica a progressiva perda de capacidade do homem de apreciar os objetos a partir de suas características expressivas, o que resulta na separação entre artista e sociedade e na profissionalização das atividades artísticas. O mito do artista desajustado e marginal é criado justamente quando público se torna incapaz de compreender a arte moderna. Influenciados pela linguagem verbal portadora da tradição, os homens perdem contato com os artistas que são colocados à parte da sociedade⁸⁷.

87

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1951.

Distantes da maioria dos homens, as atividades artísticas acabaram se tornando uma ilha onde o conhecimento afetivo-expressivo ainda é empregado. Pedrosa também ressalta que a progressiva restrição desse conhecimento tem um caráter histórico, posto que nas culturas primitivas era possível identificar uma apreciação artística espontânea, uma perícia coletiva; já na civilização burguesa aqueles que apreciam a arte formam um círculo especializado. A origem da demanda por profissionais capazes de traduzir as obras de arte em conceitos está relacionada justamente com o fato de a arte estar cada vez mais restrita a um grupo de iniciados. Sem o lastro comum que agrega o artista e o público, o crítico de arte se torna um verdadeiro mediador cuja tarefa é reunir os apartados.

Nessa tentativa de aproximar novamente a arte do público, os artistas também recorrem as mesmas ideias prontas que dificultam a educação dos sentidos. Nesse processo a arte deixa de expressar o ego do artista, tornando-se uma atividade baseada em receitas prontas, em um método aprendido na escola. Para diferenciar os artistas que empregam um conhecimento perceptivo na sua produção, daqueles que se adaptam ao gosto dominante, Pedrosa diferencia a arte enquanto método e enquanto maneira. Para exemplificar a arte como método, Pedrosa lança mão da experiência do realismo socialista, que, para ele, não representa uma atitude do artista diante da vida, e sim uma fórmula política. Essa arte enquanto método evidencia justamente uma atividade baseada na técnica, na impessoalidade. Já a arte enquanto maneira é fruto do ego do artista, de sua experiência individual⁸⁸.

A arte, portanto, não comunica uma mensagem de conteúdo político, como acontecia com a arte soviética, e sim, uma experiência pessoal. Para exemplificar essa arte enquanto expressão individual, isto é, enquanto maneira, Pedrosa fez referência à experiência abstrata. De acordo com o crítico, após Kandinski, novos signos visuais foram elaborados, e ainda que eles não representassem mais a realidade, eles mantinham sua função de comunicar algo ao homem: “Se o novo signo não tem aparente significação, nós, os homens, com nosso invencível aparelho de fabulação, não descansaremos até lhe encontrarmos um sentido”⁸⁹.

Se a arte comunica a experiência pessoal do artista, então não é possível falar do fenômeno artístico sem relacioná-lo com a inspiração. Para Pedrosa, a inspiração se identifica com as forças vitais e inconscientes que emanam do homem. Não existe uma dicotomia entre a inspiração e emoção do artista e a capacidade de expressão. Mesmo as obras mais

88

□ PEDROSA, Mário. Arte – método ou maneira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1958.

89

□ PEDROSA, Mário. Pintura em transição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan. 195?.

imaginativas produzidas pelos doentes mentais não escapam de um rigor formal (Idem, *ibidem*: 88). Nesse sentido, cada indivíduo poderia ser encarado como uma “organização plástica e formal em potência”, caso obedeça ao processo de criação artística que prevê a transformação das sensações em uma estrutura formal (Idem, 1996: 54).

Ao investigar os fundamentos do processo de criação artística, Pedrosa deseja romper com dualismo entre o sensível e o formal. A separação dessas duas esferas estaria intimamente relacionada com o fato de o homem civilizado estar tão preocupado consigo mesmo a ponto de perder o contato com a vida. Ao se desligar do mundo ao redor, o homem não entra mais em relação com os objetos porque não consegue mais captar suas características fisionômicas (Idem, 1979: 80). Esse distanciamento do homem em relação à natureza acabou criando uma civilização empobrecida espiritualmente, voltada apenas para os aspectos utilitários da vida.

Ao contrário dos indivíduos civilizados que separam o conhecimento racional das experiências estéticas, os homens primitivos não fazem uma distinção entre arte e vida, isto é, não diferenciam suas visões oníricas de uma interpretação objetiva da natureza:

Os selvagens, os povos ditos primitivos, ao menos vivem em espírito, em emoção, em arte, ao mesmo tempo que levam uma vida prática de enorme precisão artesanal (...) Não há entre eles um espaço livre onde vagam conceitos abstratos, regulados por um racionalismo aparente e irreal, sem vida, tão incapaz de satisfazer as aspirações mais profundas da alma e os anseios espirituais dos homens como de responder, com exatidão à sua necessidade de renovação mental, lançando-os num plano de vida inteiramente moderno⁹⁰.

Não é à toa que Pedrosa identifica o parentesco entre a arte primitiva e a arte moderna justamente nessa junção entre arte e vida. Para o crítico, a proximidade entre essas duas artes não é apenas de ordem técnica, mas, principalmente, de ordem espiritual. Os artistas primitivos, assim como os modernos, não tinham uma preocupação demasiada com a representação literal, acentuando apenas o desenho. A valorização do caráter fisionômico dos objetos que é o denominador comum da arte moderna e da arte primitiva revela uma aproximação entre sujeito e objeto que foi rompida com o advento da civilização burguesa (Mari, 2006: 235). Nas suas raízes anticapitalistas, a arte moderna se apresentou como uma alternativa ao empiricismo empobrecedor típico da cultura ocidental.

Esse alheamento dos indivíduos em relação à vida e, conseqüentemente, às propriedades fisionômicas dos objetos têm como conseqüência a incompatibilidade entre o

90

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1951.

conhecimento técnico e científico (quantitativo) e conhecimento qualitativo dominante na estética (Pedrosa, 1979: 79). A valorização das experiências perceptivas, que era uma das características da arte primitiva e foi retomada pelos modernos, é destacada por Pedrosa como uma forma de superar essa distância criada entre a ciência e a arte. Na sua defesa do conhecimento afetivo-expressivo, o crítico não negava a importância das descobertas da ciência. No entanto, a ampliação da sensibilidade como uma forma de enriquecer espiritualmente os homens não seria levada adiante apenas pela razão. Pedrosa pregava a junção entre a subjetividade e a inteligência, mas isso só seria possível através de uma arte capaz de sensibilizar a razão.

A arte moderna seria responsável por desempenhar a função de renovar os sentidos embotados dos homens civilizados. Para o crítico, os homens tiveram sua vida interior enfraquecida devido ao empirismo e utilitarismo característicos da sociedade burguesa. O impulso de afirmação presente em cada indivíduo foi perdendo terreno diante dos papéis sociais que submetem a vida interior dos indivíduos a finalidades externas: “Mas mesmo sem esses casos extremos, o impulso afirmativo, tão violento, tão intransigente na criança, desaparece quando o adulto, compelido, enquadrado pelos hábitos, assume um papel, uma tarefa externa, um dever social a cumprir na vida” (Idem, *ibidem*: 112).

Essa prevalência dos papéis coletivos sobre o indivíduo fez com que Pedrosa afirmasse que o homem moderno tem a “personalidade inexistente dos homens da multidão” (Idem, *ibidem*: 112). Uma das características desses indivíduos é justamente seu ar blasé, isto é, a impossibilidade de se deixar afetar diante das coisas do mundo⁹¹. Para o crítico, o exame e a reflexão tornaram a consciência insensível aos “estímulos aberrantes”. Nessa essa indiferença que caracteriza a civilização burguesa, Pedrosa ressalta que a sociedade passa a agregar uma vasta legião de homens entediados, tristes e vazios. Sem a capacidade de entrar em relação com os objetos, por desprezar sua estrutura formal, eles enxergam o mundo como um campo informe onde os aspectos expressivos perdem terreno⁹².

Os meios de comunicação também contribuíram, de acordo com Pedrosa, para a destruição da sensibilidade dos homens. A velocidade e o instantaneísmo nutridos por esses

91

□ Georg Simmel também faz referência a essa atitude blasé como uma subjetividade típica da metrópole: “A essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras” (SIMMEL, 2005: 581).

92

□ PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1951.

meios teriam aumentado a impaciência do espectador, impaciência esta que o crítico considera como uma das principais barreiras para a compreensão da arte moderna⁹³. Por outro lado, o advento do cinema, do rádio e da televisão provocou um questionamento da arte representativa, posto que os meios de comunicação de massa estariam desempenhando a sua função, qual seja, a de documentar a realidade. Para Pedrosa, os artistas abstratos tomaram consciência das mudanças provocadas pela expansão desses aparelhos de difusão e assumiram o papel de ampliar o campo da percepção humana através da arte⁹⁴.

Pedrosa reconhecia um potencial revolucionário na arte abstrata porque ela seria capaz de promover uma nova percepção na realidade. Ao valorizarem as formas privilegiadas nos seus trabalhos, os artistas dessa corrente não modificariam apenas os cânones sobre os quais estavam assentadas regras de classificação do campo artístico, como também seriam responsáveis por reorganizar a ordem social por meio do enriquecimento das experiências sensíveis dos homens. A arte produzida no terceiro mundo também teria um papel fundamental nesse processo, posto que ela seria uma alternativa criativa frente ao esgotamento das vanguardas nos países onde o capitalismo já havia avançado em todas as esferas da vida social.

3.2 Epílogo: o fim das vanguardas e a arte latinoamericana

No final da década de 60, Pedrosa relativiza seu discurso sobre a capacidade das vanguardas artísticas de promover uma renovação social. A ascensão da *pop art* nos Estados Unidos seria um indício do fim da arte moderna e de todo o potencial de inovação que ela carregava consigo. Desde o tachismo, o crítico já enxergava com desconfiança a direção tomada pelas correntes artísticas, e a rapidez com que um movimento de vanguarda era substituído por outro. O auge desse processo se deu justamente com a *pop art*, que foi definida por Pedrosa como uma arte pós-moderna – ou antiarte⁹⁵. Ao contrário do que

93

□ Apesar de associar o avanço dos meios de comunicação com a corrosão da sensibilidade do homem moderna, Pedrosa também via aspectos positivos nesse avanço, como, por exemplo, uma possível difusão das atividades artísticas através da televisão.

94

□ PEDROSA, Mário. Arte e Revolução. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1952.

95

□ “Antecipando-se em quase dez anos à voga polêmica do termo, já na década de 60 Mário Pedrosa começou a chamar pós-moderna a arte contemporânea. Queria marcar com esta denominação uma dupla diferença com relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí

acontecia nas vanguardas modernas, que privilegiavam a expressividade, o artista pós-moderno via com ceticismo uma concepção de arte baseada na experiência individual do artista, valorizando, por sua vez, a objetividade⁹⁶.

Pedrosa relaciona o esgotamento da função revolucionária da arte moderna com a ascensão da sociedade de consumo de massa. Para o crítico, a invasão do mercado na esfera artística impossibilitou a sobrevivência dos “ismos”, ditando a velocidade que caracteriza a sucessão de vanguardas (Pedrosa, 1995: 283). A *pop art*, enquanto símbolo da cultura de massa, expressa o fim da autonomia da obra de arte: absorvida pelo mercado, ela se tornou uma coisa. Se o discurso verbal finalmente dá lugar à linguagem visual, não é em nome da valorização das propriedades formais dos objetos artísticos, e sim da publicidade como veículo que utiliza a imagem para garantir o poder das grandes indústrias.

De acordo com Arantes (1991: 141), a partir da década de 60, Pedrosa se deparou com um novo problema: a relação do fenômeno artístico com as esferas de produção. Se anteriormente sua defesa da arte moderna estava justamente relacionada com a origem anticapitalista desta, a partir do momento em que a arte passou a flertar com o mercado, Pedrosa constatou que o seu papel de vanguarda na sociedade estava se esgotando. No entanto, ainda havia um lugar onde a autonomia da arte estaria resguardada:

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do terceiro mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero suas populações, mas elas não estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sádico-masoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural para serem levadas ao suicídio coletivo. É mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o status quo (...) Somente dentro desse contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte⁹⁷.

Nesse cenário marcado pelo predomínio da cultura popular de massa, Pedrosa voltou-se para a produção artística dos países do terceiro mundo. Para o crítico, os artistas desses países ainda não haviam sido contaminados pelo ritmo cada vez mais frenético da produção

se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. Aos seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que o seu uso se generalizasse entre críticos e artistas (Arantes, 1991: 137).

96

□ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 26 jun. 1966.

97

□ PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.

capitalista. Nesse sentido, a arte latinoamericana seria um contraponto criativo frente à arte caduca produzida em Paris, ou mesmo uma opção ao expressionismo abstrato norte-americano. Em um país como o Brasil, onde a tendência construtiva na arte indicava o rumo das manifestações artísticas, Pedrosa vislumbrava as transformações possíveis de serem realizadas na sociedade por meio da arte moderna.

De acordo com Pedrosa alguns países reuniam condições propícias para o aprimoramento do fenômeno artístico e outros não. Essas condições teriam relação com o estágio de desenvolvimento do capitalismo em cada país. Para o crítico, a expansão do mercado seria um dos fatores responsáveis por um mundo cada vez mais desencantado onde os homens perdem, pouco a pouco, a capacidade de apreciar os objetos artísticos desinteressadamente. Sobre essa relação entre o fenômeno artístico e o capitalismo, Pedrosa afirma:

As grandes sociedades industriais ou superindustriais do ocidente, na medida em que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colméias de toda reatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voracidade do mercado capitalista (...) Aqui, e definitivamente, a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual⁹⁸.

Pedrosa relaciona o fim da autonomia da arte com a força com que as relações de mercado se impõem sobre a sociedade como um todo. Na mesma direção de Jameson (apud Anderson, 1986: 11), que afirma que nesse estágio do capitalismo não é mais possível produzir símbolos capazes de incitar a sensibilidade individual, o crítico ressalta que os artistas se tornaram profissionais responsáveis por produzir objetos que contribuem para a acumulação de riqueza da burguesia, favorecendo, portanto, a sua permanência no poder. Ao invés de símbolos autônomos, cuja significação é atribuída pelo indivíduo ao entrar em contato com a obra de arte, os objetos artísticos são transformados em símbolos de prestígio que participam da luta pelo status na sociedade (Pedrosa, 1995: 322).

Essa participação da arte na luta de classes é abordada por Pedrosa quando ele trata da diferença entre arte culta e arte popular. A separação entre esses dois tipos de arte teria origem na sociedade capitalista e na divisão da sociedade em classes. Embora, para o crítico, a arte tenha servido sempre para legitimar o poder, mesmo antes do capitalismo, é na modernidade

que nasce uma arte propriamente burguesa distinta da arte que Pedrosa chama de popular⁹⁹. A ideia do artista também seria uma invenção moderna na medida em que ela expressa justamente a valorização do indivíduo em detrimento da coletividade.

Com a ascensão da burguesia ao poder, a arte perdeu seus vínculos com a religião. Pedrosa relacionou essa laicização da arte com a sua transformação em um “aparelho ideológico” (no sentido que Althusser atribuí a esse termo) que sustenta o poder da classe dominante (Idem, *ibidem*: 321). Somente com o surgimento dos meios de comunicação de massa é que burguesia substituiu a arte como uma forma de difundir sua ideologia pelo cinema, rádio e televisão. É nesse momento que Pedrosa observa que a arte erudita se tornou mais hermética, substituindo a representação da realidade pela abstração. Com o fim da função de legitimar o poder, a arte se tornou um objeto de luxo apreciado por poucos.

É interessante notar que, ao caracterizar a arte erudita como uma arte burguesa, Pedrosa não faz uma distinção entre o figurativismo, abstracionismo, *pop art* etc. Todas as manifestações artísticas modernas poderiam ser compreendidas na chave da luta de classes que caracteriza a sociedade capitalista. Se em um primeiro momento, o crítico via com otimismo as experiências abstratas como uma forma de transformar a ordem social, a emergência do tachismo e da *pop art* frustraram sua crença no poder revolucionário da arte. Ao rotular todas as experiências estéticas modernas como arte erudita, Pedrosa (*ibidem*: 326) também quis chamar a atenção para a transformação da arte em um artigo de consumo das elites:

A arte moderna, a arte abstrata, a *pop art*, a *minimal art*, a *body art*, a *conceptual art* etc são todas produtos de consumo conspícuo, ainda que nem mesmo a burguesia entenda verdadeiramente todos esses novos ismos, mas os aceite na medida em que vendem. Neste sentido, a “arte erudita”, qualquer que seja o apreço que se lhe dê nos círculos iniciados e interessados, é uma forma de mistificação cultural.

Uma das ambigüidades na obra de Pedrosa está assentada justamente no confronto entre as seguintes afirmações: a) as mais diversas expressões artísticas modernas, incluindo a arte abstrata, contribuem para a ampliação do mercado capitalista; b) as obras produzidas pelos artistas modernos podem auxiliar na renovação social na medida em que o conhecimento perceptivo propagado por elas é hostil ao racionalismo abstrato predominante na sociedade burguesa. Enquanto a primeira asserção aponta para o desgaste das vanguardas que teriam sido engolidas pela força do mercado; a segunda marca um posicionamento que Pedrosa assumiu durante quase toda sua trajetória, qual seja, a de atribuir à arte o papel de

99

□ Para Pedrosa (1995: 321), arte popular é aquela que é compreendido pela maioria dos indivíduos.

resgatar a sensibilidade dos homens frente ao empirismo e utilitarismo característicos das relações de mercado

Como alternativa para a arte burguesa, Pedrosa reclama o retorno do artista à condição de artesão. A valorização do potencial criativo oriundo das camadas populares, no entanto, não poderia ser confundida com uma produção artesanal voltada para o mercado turístico. Para Pedrosa, quando o artesanato está submetido a essas condições, a imagem dos artistas populares pertencentes aos povos colonizados e dependentes é reforçada, quando ela deveria ser negada. Segundo o crítico, a importância do artesanato está na sua contribuição para romper com a estrutura de classe e com o monopólio que a burguesia exerce sobre a produção artística (Idem, *ibidem*: 328).

A experiência artesanal desenvolvida no Chile durante o governo de Salvador Allende é um dos exemplos citados por Pedrosa de uma produção artística popular voltada para a transformação da sociedade. O artesão que era, até então, marginalizado, passou a desfrutar de um novo status com a criação de cooperativas artesanais que se encarregavam diretamente da venda. De acordo com o crítico, essas cooperativas eliminaram os intermediários responsáveis pela distribuição dos produtos, aumentando a liberdade de criação dos artesãos, que não precisavam mais se submeter a esses agentes externos. Outra contribuição diz respeito à formação de um público entre a população das camadas populares. A difusão dos produtos artesanais teria auxiliado na “formação de um novo ambiente plástico íntimo para o chileno” (Idem, *ibidem*: 329).

Esse destaque conferido à produção artesanal chilena pode ser relacionado com o fato de o crítico ter conferido de perto as experiências culturais, sociais e políticas desenvolvidas nos países no período em que esteve exilado. Refugiado político da ditadura militar, ele vai para o Chile em 1971. No ano seguinte, ele inaugura o Museu da Solidariedade com mais de mil doações de artistas de todo mundo, incluindo obras de Picasso, Miró, Moore e Calder. Esse empreendimento dirigido por Pedrosa era uma tentativa de romper com o círculo vicioso predominante no mercado de arte que passava pelo criador, marchand e colecionador privado. Além de ter trabalhado para criar o museu, nesse mesmo período Pedrosa também foi professor de história da arte latinoamericana na Faculdade de Belas-Artes do Chile.

O contato com a produção artística latinoamericana levou Pedrosa a afirmar que as obras de arte criadas nos países da América do Sul eram mais contemporâneas que aquelas produzidas pelos artistas europeus. Embora as experiências estéticas desenvolvidas nesses países sejam, muitas vezes, consideradas atrasadas em relação aos países da Europa, Pedrosa afirma que essa distância contribui para a existência de uma arte de contornos universais:

(...) o mundo imenso dos subdesenvolvidos do hemisfério sul são contemporâneos e contraditórios, como o Brasil por sua vez em face do mundo. O Brasil é ao mesmo tempo um anacronismo e uma promessa. Para certos de seus artistas, a tarefa contemporânea consiste em expressar esse anacronismo, como se se tratasse de uma operação de catarse, para a seguir subsumi-lo no universal. Outros, porém, partindo do universal contemporâneo implícito na promessa, aceitam, já agora, no seu trabalho criativo, o condicionamento de amanhã e não o condicionamento de ontem¹⁰⁰

Ao afirmar que o Brasil é um “anacronismo e uma promessa”, Pedrosa faz referência a uma arte que tem os pés no futuro justamente por ser popular ou primitiva. Ao contrário do que acontece nos países com o capitalismo em estágio avançado, a arte produzida no terceiro mundo ainda mantém suas raízes na natureza. Nesses países não existe nenhuma oposição entre natureza e cultura: “o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza”¹⁰¹. É no posicionamento do artista diante da natureza que Pedrosa diferencia as experiências dos povos civilizados e dos primitivos: na separação entre homem e natureza característica da sociedade moderna, o homem não percebe os atributos fisionômicos dos objetos.

A atualidade da arte produzida nos países do terceiro mundo não repousaria apenas na manutenção da unidade entre homem e natureza. Ao mesmo tempo em que constata o poder corrosivo da expansão do mercado nas atividades artísticas, principalmente nos países europeus e nos Estados Unidos, Pedrosa enxerga um potencial criativo nos artistas dos países da América Latina pelo fato de eles não se depararem com o peso da tradição, condição esta que abria o caminho para uma infinidade de experiências estéticas inovadoras. A ausência de uma tradição clássica contra a qual lutar teria criado um ambiente extremamente propício para a renovação do campo das artes plásticas, ambiente este que Pedrosa resume ao afirmar que um país como o Brasil estava marcado pela “tradição do novo”.

Tal como Anderson (1986: 12), que afirmava existir nos países do terceiro mundo um ambiente propício para a emergência de uma sensibilidade modernista, isto é, uma “proximidade imaginativa da revolução social”, Pedrosa via nas experiências estéticas desses países um indicativo de que as portas para o futuro estavam abertas. A ausência da tradição a qual se conformar aumentaria ainda mais essa sensação, como pode ser visto nas palavras do próprio crítico: “O Brasil é novíssimo, senhor arqueólogo, e, por isso mesmo, somos,

100

□ PEDROSA, Mário. Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 29 jan. 1967.

101

□ PEDROSA, Mário. Discurso dos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.

gostemos ou não, condenados ao moderno. E como o moderno é assim uma fatalidade cultural de nossa formação e de nossa civilização, este é natural ao nosso meio e naturalíssimo”¹⁰².

Para Pedrosa, a arte produzida nos países de terceiro mundo ainda seria portadora do ideal revolucionário da arte moderna, ao contrário do que acontecia nos outros países cuja expansão do mercado esgotou as possibilidades de exercício da liberdade de criação. Não apenas as experiências das cooperativas artesanais como aquelas realizadas no Chile seriam um indicativo de que a arte ainda sobrevivia, mas também os movimentos vanguardistas originários desses países, como é o caso do Neoconcretismo no Brasil. Ao vislumbrar nos artistas latinoamericanos um posicionamento diante da vida e da natureza, Pedrosa afirmava que os objetos produzidos por eles ainda teriam a capacidade de transformar a sociedade, diferentemente das obras de arte criadas nos países capitalistas que eram encaradas pelo crítico como um produto da indústria e do mercado.

CONCLUSÃO

No período compreendido entre as décadas de 40 e 60, Mário Pedrosa se destacou, principalmente, pela sua militância no campo das artes plásticas brasileiro. Nessa aproximação com as questões estéticas, o crítico vislumbrou na arte um potencial revolucionário que também estava presente na ação política. Para Pedrosa, a arte moderna seria capaz de operar uma mudança no comportamento dos indivíduos, alterando a forma

102

□ PEDROSA, Mário. Resposta ao acadêmico de Cochabamba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1958.

como eles percebem a própria realidade. Ao aderir aos valores modernos da arte, ele sucumbiu a uma nova forma de engajamento político cujas principais bandeiras eram a defesa da autonomia da arte, o estímulo a uma nova forma de sensibilidade a partir de uma percepção estética, e o reconhecimento do crítico de arte enquanto um técnico qualificado.

Nesse período, Pedrosa participou ativamente das principais associações de críticos de arte (ABCA e AICA), foi o principal responsável pela realização do Congresso Internacional de Críticos de Arte no Brasil, em 1959, e pela criação da seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã*, em 1949. Essa atuação nas instituições destinadas à legitimação da crítica artística juntamente com o empenho em organizar encontros com o intuito de reforçar um sentimento de grupo entre os críticos, e abrir um espaço próprio para o juízo estético em um dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro daquele período, demonstram que Pedrosa tinha interesse em legitimar uma atividade que até então era exercida por escritores, e cronistas sem nenhum conhecimento especializado sobre artes.

Embora a tarefa de traçar um panorama da crítica de arte no Brasil seja árdua, é possível afirmar que essas iniciativas de Pedrosa contribuíram de forma significativa para a institucionalização dessa atividade no país. Enquanto crítico, Pedrosa tinha uma preocupação em reconhecer as tendências de seu tempo, utilizando instrumentos analíticos compatíveis com as manifestações mais contemporâneas da arte. Na sua produção ensaística, por exemplo, onde é possível identificar uma discussão sobre o problema da percepção estética, do afastamento entre o público e o artista e da função da arte moderna, Pedrosa lançou mão dos ensinamentos da Gestalt – algo que foi considerado inovador na época – para dar conta da situação da arte contemporânea.

Nessa busca pela renovação das formas de pensar o fenômeno estético, Pedrosa também abordou o problema da relação entre a crítica artística os movimentos de vanguarda. Para enfrentar a confusão criada pela existência de diferentes estilos modernos, Pedrosa ressaltava que o crítico de arte deveria estar armado de conhecimento científico, filosófico, estético, histórico e sociológico¹⁰³. Como condição para o seu reconhecimento como um profissional detentor de um saber especializado – e não um amador ou autodidata –, o crítico teria que apreender códigos estéticos histórico e socialmente determinados para interpretar as obras de arte.

Nesse processo profissionalização do juízo artístico, Pedrosa identificou um momento crucial para a mudança dos parâmetros de avaliação das obras de arte: a crise do realismo. Para Pedrosa, os críticos ligados à arte representativa tratavam os objetos artísticos como objetos a serem descritos. No entanto, a ascensão da arte abstrata provocou um desentendimento entre o crítico e a obra de arte. Na tentativa de superar desordem causada pela diversidade de movimentos artísticos, os críticos deveriam modificar seus métodos e forjar uma nova linguagem. Se no período anterior à crise do realismo, a linguagem dos críticos era intuitiva e dependia da maestria literária, no momento em que a arte abstrata surge à tona, essa linguagem deveria se transformar, tornando-se analítica e interpretativa.

Ao identificar esses dois tipos de linguagem mobilizados no juízo artístico, Pedrosa diferencia o crítico vinculado à arte representativa do crítico moderno. Enquanto defensor da arte abstrata e da autonomia da arte, Pedrosa se identificava com o último. Para se distinguir desse outro modelo de crítica ligado ao realismo pictórico, Pedrosa também reivindicou o reconhecimento do crítico de arte como um técnico especializado. Esse novo profissional teria o papel de interpretar as obras de arte utilizando uma linguagem analítica e de aproximar a arte moderna do público. Ainda que Pedrosa reconhecesse a possibilidade de os textos críticos ficarem restritos a um círculo de iniciados – já que os críticos poderiam apelar para uma linguagem obtusa ao lidar com os problemas plásticos – ele via outro caminho que apontava para a democratização dos saberes artísticos

REFERÊNCIAS

Bibliografia geral

ALAMBERT, Francisco. Milliet-Pedrosa: aproximações rumo à ação socializadora. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Sergio Milliet -100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, 2004.

AMARAL, Aracy. Prefácio. In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 14, p. 02-15, 1986.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

BARATA, Mário. Relações da crítica de arte com a estética no Brasil. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRETON, A. & TROTSKI, L. Por uma arte revolucionária independente. *Coleção cadernos da juventude revolução*, 2006. Disponível em: <<http://www.juventuderevolucao.org/docs/arteindependente.pdf>>. Acesso em 19 jul. 2010.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, p. 377- 402, 2005.

CANDIDO, Antonio. Sergio Milliet, crítico. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Sergio Milliet -100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, 2004.

ELIA, Rafael. Mário Pedrosa (1900-1981) – Anotações sobre sua trajetória intelectual. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 259-264, 1982.

FREIDSON, Eliot. *Professional powers: a study of the institutionalization of formal knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo.

_____. *Mário Pedrosa e Ferreira Gullar – Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestre em Arte publicitária e produção simbólica) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MICELI, Sergio. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais no Brasil (1930-1964). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, n. 5, p. 05-26, 1987.

MILLIET, Sergio. Marginalidade da pintura moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Sergio Milliet -100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, 2004.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18-28, 2001.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

_____. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

PEIXOTO, Fernanda. Diálogo “interessantíssimo”: Roger Bastide e o modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14, n. 40, p. 93-105, 1999.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do museu de arte moderna do rio de janeiro*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *“Pecados da Heresia”*: trajetória do concretismo carioca. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify; Pinacoteca do Estado, 2006.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2005.

VILLAS BÔAS, Glaucia. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, 2008.

Artigos de periódicos

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. Arte, necessidade vital. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 05 jun. 1949.

BARDI, Pietro M. Pedrosa crítico. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 23 já. 1950.

BENTO, Antônio. A “Gestalt” e os examinadores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1951.

BERKOWITZ, Marc. Das artes... *Paralelo 23*, Rio de Janeiro, 06 maio 1949.

BRAGA, Rubem. Um malvado. 21 jun. 1959.

_____. Exercícios. 11 jul. 1959.

CAMPOFIORITO, Quirino. Revolução na pintura. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29 maio 1949.

_____. Os precursores. 09 jun. 1949

_____. Pintura moderna. 08 jun 1949.

_____. MAM de São Paulo: novo diretor. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 dez. 1960.

JORNAL DO BRASIL. Mário Pedrosa já é o novo diretor do MAM de São Paulo. Rio de Janeiro, 15 nov. 1960.

JORNAL VISÃO. Pedrosa no comando do MAM. Rio de Janeiro, 16 dez. 1960.

LEIRNER, Sheila. Para Mário Pedrosa, a Bienal hoje é uma promoção superada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1975.

MACHADO, Lourival Gomes. Questão de justiça. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1960.

MAURÍCIO, Jayme. Polêmica com Pedrosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1955.

_____. Um problema que interessa a todos: conservação do acervo do MAM de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1960.

MILLIET, Sergio. Arte, necessidade vital. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1949.

PEDROSA, Mário. Djanira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1948.

_____. O prêmio de viagem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set 1949. Coluna Artes plásticas.

_____. Dos realistas e românticos aos impressionistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, set. 1949.

_____. A experiência de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1951.

_____. A Bienal de São Paulo e os comunistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 set. 1951.

_____. Os prêmios políticos do Salão Moderno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1951.

_____. Só duas vezes por ano o crítico vai à praia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1955.

_____. Ainda sobre o crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1957.

_____. Em face da obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan. 1957.

_____. Hoje, Primeira Missa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 abril 1957. Coluna Artes Visuais.

_____. Arte nos Estados Unidos e na Rússia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1957.

_____. O mestre brasileiro de sua época. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1957.

_____. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de out. 1957.

_____. Resposta ao acadêmico de Cochabamba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1958.

_____. “Arte-reflexo”, irresponsabilidade do artista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1959.

_____. Paradoxo da arte moderna brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1959. Coluna Artes Visuais.

_____. Internacional-regional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960. Coluna Artes Visuais.

_____. Arte, linguagem internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1960.

_____. Crítica alienígena e arquitetura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1960. Coluna Artes Visuais.

_____. De retorno. *Correio do Povo*, 16 jul. 1960.

_____. Missão cumprida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1960.

_____. Discurso dos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.

_____. Arte cultura e política, numa vida sem concessões. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abril 1980.

_____. O guerreiro Mário Pedrosa. *Versus*, nº1.

VALADARES, José. Nota bibliográfica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1949.

Outras fontes

CASTRO, Amílcar. Carta a Fundação Guggenheim. Acervo Mário Pedrosa.

CLARK, Lygia. Carta a Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. Carta a Oscar Niemayer. 24 jul. 1958. Acervo Mário Pedrosa

_____. Retoques a auto-retrato. Pasta 3.12.4.3. Acervo Mário Pedrosa.

OITICICA, Helio. Carta a Mário Pedrosa. 05 dez. 1959. Acervo Mário Pedrosa.