



Este artigo busca elaborar uma visão panorâmica e uma análise crítica sobre a vasta obra de crítica de arte desenvolvida por Mário Pedrosa entre os anos 1933 e 1981. Busca-se, através da compreensão contextualizada desta produção crítica, examinar as principais problemáticas relacionadas ao desenvolvimento das artes visuais no Brasil, procurando examinar como os diversos contextos sociais, políticos e culturais se expressam no trabalho de Mário Pedrosa e iluminam as próprias produções artísticas que eram objeto de sua reflexão.

Hoje em dia, já é quase um truísmo dizer que avaliar a história da crítica de arte no Brasil implica em pensar, concomitantemente, a importância de Mário Pedrosa (1900-1981) neste campo. O período áureo da crítica de arte no Brasil e a produção crítica de Mário Pedrosa praticamente se recobrem. Mário Pedrosa começa a produzir os seus primeiros textos críticos na década de 1930, passando a partir daí por fases que já examinaremos. Ao lado disso, é nessa mesma época que a crítica de arte toma maior impulso e começa a se difundir amplamente pelo Brasil, produzindo reflexões e polêmicas que conseguiam disputar a atenção pública em pé de igualdade com notícias em geral, com o mundo do entretenimento de massa ou com as atividades esportivas. Essa época áurea, conforme já observaram alguns autores, parece declinar na década de 1970 por razões que logo mencionaremos¹. Quanto a Mário Pedrosa, ainda escreve nesta última década textos fundamentais sobre a arte em geral e sobre a arte brasileira, até seu falecimento em 1981. Mas não há como negar que a recepção da reflexão crítica sobre a arte havia então se esvaziado, deixando saudades de um tempo em que a crítica de arte conseguia mobilizar gerações de artistas e apreciadores, interferindo com constância e intensidade nos rumos desta última.

À parte o esforço de veteranos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, e de autores mais novos como Ronaldo Brito – que se empenha em manter viva a chama da crítica de arte em publicações alternativas como o “Opinião” – com a década de 1970 ocorre uma nítida retração da produção e recepção da crítica de arte. Os jornais dedicam grandes espaços às proezas do esporte, ao mundo do entretenimento de massa, às notícias que não possam perturbar o regime de exceção que fora instalado pela ditadura militar. Estimula-se um grande consumo cultural de produtos importados, particularmente dos Estados Unidos da América, embora sempre tenha havido espaços de resistência importantes como foi o caso de certos setores da música popular brasileira. Os artistas – músicos, pintores, escultores ou poetas do espaço – seguem produzindo obras da maior relevância, mas só com dificuldade elas encontram um espaço de discussão mais séria nos grandes meios de imprensa.

1. Sobre esta questão, ver AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa: um homem sem preço. In MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

As razões para esse declínio não são apenas políticas – não remetem apenas aos desdobramentos dos ‘anos de chumbo’ que então pesavam sobre a sociedade brasileira e sobre seus setores mais criativos. Existem também as razões mais amplas: um processo de globalização se intensifica e começa a se consolidar nesses tempos, e o universo cultural brasileiro tem de se adaptar a essa nova realidade, por vezes com algum despreparo dos tradicionais agentes da cultura. Nem sempre os artistas, intelectuais e mediadores da indústria cultural brasileira souberam se adaptar prontamente ao ingresso em um regime internacional de agenciamento e comunicação, e por vezes impôs-se com alguma facilidade um atrelamento ainda maior da arte ao mercado – acarretando ora em um sensível cerceamento da originalidade da arte brasileira em vistas de uma adaptação ao que já se produzia no exterior, ora em um esvaziamento da reflexão nacional sobre a arte e a cultura. Alguns autores observam que, dentro desse quadro, diluiu-se o projeto de constituição de uma esfera autônoma da crítica². É até sinal de um especial vigor intelectual o fato de que críticos como Mário Pedrosa tenham prosseguido com sua importante reflexão sobre a arte, mesmo que sem encontrar a mesma recepção das décadas anteriores e os mesmos espaços de comunicação para veicular amplamente suas idéias e interpretações.

2. AMARAL, Aracy.
Op.cit., p. 75.

Falar em crítica de arte no Brasil, por tudo isso, implica em examinar a produção crítica de Mário Pedrosa, que escreve a maior parte de seus textos no longo período áureo da crítica brasileira de arte, mas que também convive na sua última fase com o seu declínio. Veremos também, para além disto, que para a vida e obra de Mário Pedrosa convergem muitos papéis e atuações ligados ao campo da arte. Nele, entrecruzam-se o crítico, o historiador da arte, o teórico, o líder de movimentos artísticos, sem falar na militância política que sempre se desenvolveu em paralelo à atuação intelectual na arte brasileira.

Para termos uma idéia inicial da contribuição de Mário Pedrosa à crítica de arte no Brasil, é preciso, de um lado, perceber as nuances internas de suas várias fases e, de outro lado, as grandes linhas mestras que parecem unificá-las. De fato, pode-se dizer que, se a produção de Mário Pedrosa sobre a arte apresenta diacronicamente variações relevantes na abordagem, temática favorecida e maneiras de interpretar os fenômenos artísticos – abrindo-se aqui a possibilidade de dividi-la em três ou quatro fases distintas – seria possível também identificar algumas características e aspectos centrais do seu pensamento crítico e que, de certo modo, atravessam toda a sua obra.

Um primeiro traço característico da atividade crítica e dos textos sobre arte de Mário Pedrosa é talvez a rara combinação de ‘especialização’ e ‘atenção generalizante’, cuidadosamente proporcionais uma à outra. Já foi notado que, por vezes no mesmo texto, Mário Pedrosa lida tanto com uma crítica cuidadosamente especializada – que em alguns casos chega a atingir mesmo a análise pericial – como também com uma atenção enfaticamente voltada para as implicações

universalizantes da arte e da cultura³. Esta dupla natureza do discurso crítico de Mário Pedrosa já marca uma originalidade com relação a quase tudo o que vinha sendo feito no gênero de crítica de arte nos ambientes intelectuais brasileiros – onde freqüentemente se via uma crítica laudatória ou agressiva, conforme as relações entre o produtor da crítica e o artista examinado, e quase sempre tendente ao discurso meramente literário, mas com freqüência sem nem atingir a análise especializada, e nem a visão que integra a obra em um circuito mais amplo. A combinação entre o aprimoramento analítico e horizonte mais amplo, então, era rara.

A análise dos vários textos críticos e conferências de Mário Pedrosa traz à tona as inúmeras maneiras e estratégias discursivas através das quais o crítico brasileiro logra atingir esse efeito. Às vezes ele parte da situação empírica ou de um evento particular, e em algum momento passa a integrá-lo em horizontes mais amplos, podendo chegar até os níveis de relacionamento dos fatos analisados com o horizonte artístico ou cultural mais amplo, seja o brasileiro ou o mundial. Outras vezes ele inverte esse procedimento: parte de um esclarecimento de alcance mais geral e, a partir de certo momento, passa ao estudo de caso, atingindo mesmo à análise detalhista ou pericial. Em outros casos utiliza a estratégia do vai-e-vem discursivo entre a realidade mais ampla e a realidade específica.

Apenas para dar um exemplo relacionado a essa última possibilidade, podemos considerar a conferência sobre a “Semana de Arte Moderna” (1952)⁴. Neste texto, Mário Pedrosa parte de um foco específico que é a Semana de 1922. Sucessivamente ele vai-e-vem entre a análise de suas especificidades e a sua inserção em horizontes mais amplos. Logo após situar o tema, dedica-se a mostrar que o modernismo brasileiro conservou desde o princípio uma ligação com o que se processava na Europa – mas sem que ocorresse uma importação mecânica, e sim uma inspiração (uma “contaminação”). Depois se aprofunda em um evento específico, que é o impacto da exposição de Anita Malfati entre os primeiros modernistas. Depois de uma análise esmiuçada dos desdobramentos do modernismo brasileiro em torno dessas experiências, ocupa-se em discutir uma questão de alcance amplo: a associação do modernismo brasileiro à busca de um fundo de universalidade antenado com o que se produzia na comunidade artística europeia. Então, amplia o foco da perspectiva, e discorre sinteticamente acerca da rebelião da arte moderna europeia contra a tradição de representação naturalista – passando daí ao esclarecimento do papel que nesta revolução teria desempenhado a descoberta de outras culturas artísticas, como as orientais, as africanas, as oceânicas e americanas. Por fim, depois de dar a perceber que o interesse dos modernistas europeus por esses povos não era da ordem do exótico, mas sim do formal e do expressivo, Mário Pedrosa chega ao âmago de sua tese, retornando ao ambiente do modernismo brasileiro. O primitivismo também teria sido a porta através da qual o modernismo penetrou no Brasil. Contudo, como possuíamos um riquíssimo folclore ainda não explorado, foi daí que o modernismo brasileiro

3. Sobre isto, ver os comentários de Otília Arantes para o prefácio do 2. volume das Obras Escolhidas de Mário Pedrosa (ARANTES, Otília. Esse volume. In *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética – textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 09-10).

4. Conferência realizada no MEC (Rio de Janeiro) em 1952. Publicada na revista *Politika*, p. 15-21, 1952. Republicada em PEDROSA, Mário. *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964, p. 127-142.

pôde extrair suas fontes renovadoras da forma e expressão. Verifica-se a partir desse ponto o mergulho no específico: primeiro identificando duas correntes distintas no desenvolvimento do modernismo, depois aprofundando uma análise detalhada de cada um dos grandes nomes modernistas. Encerra o texto discutindo os seus desdobramentos posteriores na arte brasileira – portanto ampliando mais uma vez o foco de sua câmara interpretativa.

Esse exemplo, que não é excepcional nas análises críticas de Mário Pedrosa, mostra ao mesmo tempo uma técnica de encaminhar o discurso sobre a arte e um projeto de relacionar o geral e o específico em mútuo imbricamento. Esta prática aparece não apenas nas conferências e textos mais amplos assimilados em pequenos ensaios de história da arte, como também nas críticas propriamente ditas. Coteje-se com o método descrito a crítica “Visconti diante das modernas gerações” (1950)⁵, onde Mário Pedrosa alterna momentos de uma análise quase pericial de quadros de Elyseu Visconti com a sua inserção em horizontes mais amplos – que lhe permite, por exemplo, discorrer sobre o tratamento da figura e da paisagem na pintura da Renascença e sua assimilação pelo aprendizado pictórico de Visconti, daí passando à análise de sua assimilação do impressionismo, o que gera em seguida novas digressões alternadas. Toda esta alternância entre o horizonte mais amplo e a realidade mais específica não impede que Mário Pedrosa aborde vinte e dois quadros de Elyseu Visconti, alguns dos quais merecendo uma análise bastante aprofundada ao nível formal, expressivo e técnico.

O segundo traço geral pertinente a toda a produção de Mário Pedrosa corresponde a uma questão de método que foi assinalada por alguns autores. Percebe-se que as análises de Mário Pedrosa, sempre que possível, entretecem com o ‘nacional’ o ‘internacional’ (ou ‘universal’). Este ajuste entre tendências internacionais e realidades locais chegou a ser apontado como o cerne da originalidade de seu método crítico⁶. Conforme a fase da produção de Mário Pedrosa, essa relação dialética também pode se desdobrar em novas dicotomias. Por exemplo, na fase que se inicia em meados da década de 1940 e vai até o fim dos anos 1950, a polarização que ocupa o centro de suas atenções é a disputa entre duas alternativas centrais que se expressam na arte brasileira. De um lado os figurativos – que acabam se ajustando com a busca da cor local – e de outro lado os “abstratos”, ajustados na ótica de Mário Pedrosa à principal tendência modernista internacional. Quando escreve em favor destes, o que é o mais comum nessa fase, ele tenta também proceder a um segundo ajuste, chamando atenção para uma dupla inserção dos “abstratos” (incluindo os “concretos” e “neo-concretos”). Por um lado, a arte concreta brasileira estaria perfeitamente inserida dentro de um grande desenvolvimento comum às mais avançadas correntes da arte moderna mundial; mas, por outro lado, o abstracionismo brasileiro seria essencialmente nacional, envolvido com a busca de uma linguagem singular que só seria possível aqui. Posteriormente, nos anos 60, Mário Pedrosa também buscará analisar as

5. PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*, 01 jan. 1950. Publicado posteriormente em ARANTES, Otilia. Op.cit., p. 119-133.

6. ARANTES, Otilia. Mário Pedrosa e a tradição crítica. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). Op. cit..

possibilidades desse ajuste entre nacional e universal para as experiências de arte interativa, conceitual e outras – estudando-as em sua singularidade e mesmo originalidade nacional, e não como mera reprodução de movimentos externos.

Um terceiro traço característico que percorre a maior parte da produção de Mário Pedrosa é a sua radical ‘adesão à Arte Moderna’. Isto se percebe claramente desde os primeiros momentos da atividade de Mário Pedrosa como escritor de textos sobre a arte brasileira ou internacional. O que teria variado, de acordo com as fases, é o que ele define como ‘moderno’, ou então a corrente modernista que prefere enfatizar em detrimento de outras. Da valorização do modernismo derivado da década de 1920 ele passa à valorização da linguagem abstrata, da arquitetura moderna no Brasil, das experiências performáticas, e assim por diante.

O academicismo, porém, jamais encontra acolhida de suas simpatias – e as exposições de pintores acadêmicos, mesmo de retrospectivas de pintores já históricos, são sempre aproveitadas para avançar em sua crítica à arte acadêmica. Veja-se como exemplo a crítica “Amoedo, lição de um centenário” (1957)⁷, onde é enfaticamente criticada uma falta de capacidade de Amoedo para se revestir das mais modernas influências de seu tempo (o impressionismo), e onde “a mostra decepciona, mesmo do ponto de vista histórico”.

A rejeição radical do acadêmico em favor do moderno também aparece nos ensaios maiores. E por vezes aparece também a ‘defesa da originalidade’, inclusive local, contra o estilo que cria obstáculos ao surgimento ou desenvolvimento do novo. É o caso do estudo sobre “A Missão Francesa – seus obstáculos políticos” (1955)⁸ – obra que se aproxima mais da pesquisa histórica, e mais dos desdobramentos políticos que interferem no ambiente artístico do que da história da arte propriamente dita. Mas já ali aparece um comentário importante para redirecionar estudos posteriores sobre a célebre Missão Francesa que trouxera ao Brasil do século XIX o neoclassicismo. O movimento vindo de fora teria precisamente contribuído para interromper uma via originalíssima que era o barroco brasileiro – forma regionalizada produzida a partir da tradição barroca recebida de Portugal – e que assumiria com artistas como Aleijadinho uma expressão singular e jamais vista em outras partes do mundo. Esta discussão é novamente trazida à tona em “Regionalismo e Formas Clássicas” (1960)⁹, e reaparecerá em outros autores como Rodrigo Naves e Quirino Campofiorito¹⁰.

A adesão à arte moderna, e particularmente à arte abstrata a partir do retorno de Mário Pedrosa de seu segundo exílio, expressa-se também nos seus textos sobre a arte ocidental no sentido mais amplo. É o que ocorre em seu “Panorama da Arte Moderna” (1951)¹¹. Também deve ser assinalado que, acompanhando um movimento interpretativo que também se desenvolvia em outras partes do ocidente, a defesa de uma arte moderna – e no caso de Mário Pedrosa dos caminhos da arte abstrata a partir de 1944 – aparece ainda interligada a uma defesa da autonomia da arte. Fora a primeira fase de sua produção crítica, quando se

7. PEDROSA, Mário. Amoedo, lição de um centenário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1957. Publicado em ARANTES, Otilia (Org.). Op.cit., p. 115-118.

8. PEDROSA, Mário. A Missão Francesa – seus obstáculos políticos (1955). In: ARANTES, Otilia (Org.). Op. cit., p. 84.

9. Idem. Regionalismo e Formas Clássicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1960. Neste artigo, Mário Pedrosa procura explicitar a tese sobre a especificidade brasileira da implantação neoclássica que teria ocorrido no princípio do século XIX. Esta teria se confrontado no Brasil com uma rica forma regionalizada derivada do barroco português, mas acabou se beneficiando ao se ajustar a uma realidade de unificação nacional em progresso em um Brasil que começava a se tornar independente.

10. (1) NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 49. (2) CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 47.

11. PEDROSA, Mário. *Panorama da Arte Moderna*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 119-145.

mostrou simpático ao papel social da arte através de representações temáticas (configurando o que um entrevistador chamaria de “figurativismo militante”)¹², Mário Pedrosa iria mostrar-se favorável precisamente a uma arte que desenvolvesse seus valores em independência com relação a aspectos externos que não dissessem respeito à própria arte. Retornaremos a este ponto quando explicitarmos as várias fases da produção crítica de Mário Pedrosa.

Com relação aos temas examinados por Mário Pedrosa no decorrer de sua produção ensaística e crítica, eles abordam os mais diversificados assuntos dentro do âmbito da crítica, da história da arte, da teoria da arte, da sociologia da arte, e da educação artística. Sua crítica e ensaios históricos abordaram todo o espectro da arte brasileira a partir do final do século XIX e até a arte da década de 1970, quando escreve seus últimos textos. Sobre a arte de períodos anteriores escreve menos, mas pode-se citar o ensaio bastante consistente sobre “A Missão Francesa ...” (1955), apresentado como tese de concurso para uma Cátedra no Colégio Pedro II. Escreveu com igual profusão sobre a arte ocidental, e também alguns artigos sobre arte oriental (textos sobre a arte japonesa)¹³.

De igual maneira, Mário Pedrosa escreveu textos e ensaios sobre teoria da arte e da imagem, como o notável texto sobre uma aplicação sistemática dos ensinamentos da Gestalt à arte (“Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, de 1949)¹⁴. Abordou também o ensino e a terapia através da arte, e sobretudo as relações entre arte, política e sociedade. Esse é o vasto espectro da produção de Mário Pedrosa em torno de temáticas ligadas à arte, cumprindo destacar que ele é ainda autor de textos sobre outros assuntos, notadamente no campo dos estudos políticos e sociológicos. Poderemos passar agora a entender esse vasto espectro a partir das fases que apontam para diferenças internas no pensamento ou no enfoque proposto por Mário Pedrosa.

A produção crítica de Mário Pedrosa inicia-se na década de 1930. Deve-se admitir que a parte mais inovadora de seu trabalho neste âmbito ocorre a partir de meados dos anos 40. Mas é também verdade que os textos da década de 1930 possuem um considerável valor no contexto social e cultural de sua época. De fato, já com seus primeiros textos críticos sobre arte, Mário Pedrosa torna-se um verdadeiro divisor de águas no que concerne à crítica de arte do Brasil.

O texto que inaugura essa fase, e na verdade a própria atividade de Mário Pedrosa como crítico de Arte, foi elaborado para uma conferência em 1933 com vistas a apresentar ao Brasil a obra da gravadora alemã Käthe Kollwitz¹⁵. Anos mais tarde, Sérgio Milliet iria reconhecer que – com a conferência “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” – Mário Pedrosa dera realmente um novo rumo à crítica de arte no Brasil. Embora críticos em relação a uma análise marxista que então considera um tanto ortodoxa e esquemática, os comentários de Milliet prestam um relevante reconhecimento de que o texto renova radicalmente o que

12. Esta expressão surgiu em uma entrevista de Mário Pedrosa a Roberto Pontual, já nos anos 70.

13. Este tema é desenvolvido por Mário Pedrosa em uma série de artigos para o *Jornal do Brasil* entre os anos de 1957 e 1958. Destacam-se “Japão e Arte Ocidental” (6 mar. 1957); “Japão e Arte Moderna” (23 jan. 1958) e “Signo caligráfico e signo plástico” (31 jan. 1958).

14. PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte (1949). In ARANTES, Otilia (Org.). Op. cit..

15. Idem. As tendências sociais da Arte e Käthe Kollwitz. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 35-36. A conferência deu-se em 1933, e o texto foi publicado em 1936 em *O Homem Livre*.

se fazia no Brasil em termos de crítica de arte:

“[Mário Pedrosa, com seu texto sobre Käthe Kollwitz] praticamente iniciou em nossa terra a crítica de fundo sociológico, em momentos em que a crítica artística do país era toda ela impressionista ou convencional, nem sequer técnica. Mário Pedrosa, com inquietação elogiável e curiosidade fecunda, tentou explicar a obra de arte de um ponto de vista menos superficial”¹⁶.

A crítica de arte no Brasil, tal como ressalta Aracy Amaral, era até essa época meramente descritiva, freqüentemente “vinculada ao colunismo social e à literatura”, e quase sempre tomada a cargo de jornalistas, poetas e escritores que não expressavam uma maior preocupação com a interpretação efetiva do fenômeno artístico. Neste sentido, não é exagero dizer que Mário Pedrosa, com suas reflexões sobre a arte social de Käthe Kollwitz, abre decisivamente um novo tempo na crítica de arte no país¹⁷.

Para além do emblemático texto inaugural sobre a gravurista alemã, a parte de crítica da arte brasileira produzida por Mário Pedrosa funda-se na mesma época em alguns textos entre os quais se destacam os comentários críticos sobre a obra de Portinari, então valorizado por direcionar o seu figurativismo para uma pertinente crítica social naqueles conturbados anos do Estado Novo. Antes de examinarmos mais de perto esta produção crítica, vejamos alguns traços gerais que caracterizarão o pensamento de Mário Pedrosa nessa fase e, antes disto, o contexto social e pessoal que preside este conjunto de características.

Em 1929, às vésperas de iniciar a sua atividade como crítico de arte, Mário Pedrosa acaba de retornar ao Brasil. Ainda nesta época, a sua preocupação fundamental era com a militância política – e mais especificamente com uma reorientação do pensamento de esquerda no Brasil. Durante sua estadia no exterior, Mário Pedrosa havia sintonizado com as perspectivas políticas e teóricas associadas à difusão das idéias de Trotsky em um quadro de oposição ao stalinismo que passara a vigorar na União Soviética – este que fora primeiro país a acenar com a concretização de um regime socialista. Com a morte de Lênin, a orientação do comunismo russo ficara a cargo de Stalin, e a III Internacional Socialista expressava as diretrizes do stalinismo projetadas em um movimento socialista internacional. Contudo, já começavam a se consolidar setores da esquerda internacional que, embora se estruturando firmemente nos ideais socialistas, opunham-se veementemente aos caminhos que passavam a ser trilhados pelo socialismo real com a ascensão do stalinismo. A Confederação Internacional da Oposição de Esquerda, realizada em Paris em abril de 1930, acenaria para a fundação da IV Internacional Socialista, afirmando a sua divergência em relação a III Internacional e colocando-se sob a liderança de Trotsky.

É esta linha trotskista que Mário Pedrosa assume como eixo de orientação para a sua militância política, e é ele mesmo o primeiro a trazer esta nova

16. MILLIET, Sérgio. Dos Libros, *Vér y Estymar*, Buenos Aires (16): 53, 1950.

17. AMARAL, Aracy. *Arte para Que?* São Paulo: Nobel/ Itaú Cultural, 2003, p. 38.

tendência de esquerda para o Brasil, ao fundar o Grupo Comunista Lênin no Rio de Janeiro. O ideário que informa as idéias iniciais de Mário Pedrosa sobre as relações entre arte e revolução, desta maneira, tem como fontes primeiras alguns textos e posicionamentos de Trotsky sobre esta questão, bem como as discussões sobre arte e sociedade que estavam se dando no seio dos Congressos Internacionais ligados à fração de esquerda que se confrontava com a linha stalinista.

Para além disto, já se reunira em 1930 um primeiro encontro de intelectuais de esquerda para pensar estas questões – o II Congresso Internacional de Escritores Revolucionários, realizado em Karkov. Mas as conclusões deste congresso seriam consideradas desastrosas por Mário Pedrosa, e logo acabariam levando às orientações do Congresso de 1934 em torno da defesa do realismo socialista como política internacional para a arte. Frente a esta posição, Mário Pedrosa preferirá conservar uma abordagem marxista independente¹⁸.

Esse contexto – que de alguma maneira expressa a complexidade do pensamento mundial de esquerda nas duas décadas que se seguem imediatamente à primeira Revolução Socialista – já nos permite compreender o primeiro grande traço característico da fase inicial da produção crítica de Mário Pedrosa, que é precisamente uma valorização da arte enquanto meio privilegiado para desenvolver uma crítica engajada, uma conscientização política ou uma ação social. Aparecerão aqui alguns dos textos pedrosianos de conteúdo mais político, e esta fase contrasta bastante com a que viria a seguir, na qual defenderia a idéia de que a ação da arte devia se dar “em seu campo específico e obedecendo a leis próprias”¹⁹. Aqui, ao contrário, a arte é para Mário Pedrosa “arte social”, assumindo esta expressão uma conotação por vezes mais “política” do que “social” em sentido amplo.

É assim que, ao ressaltar que ou a arte deveria ser revolucionária em si mesma ou então afirmar sua participação nas lutas revolucionárias, Mário Pedrosa praticamente rejeita de antemão o “purismo formal” ou o mero desenvolvimento da arte pela arte. Suas palavras neste sentido já são bastante explícitas no texto de 1933 sobre Käthe Kollwitz:

“A Arte só poderá ser restaurada em sua dignidade artística e representar uma função social, talvez em prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos”²⁰.

A arte, para Mário Pedrosa, será sempre revolucionária. Mas nesse momento de sua produção crítica a idéia de “arte revolucionária” tem uma conotação muito clara de engajamento político, de ação social, de discurso que se volta para favorecer a conscientização das massas ou dos beneficiários do produto artístico. Mais tarde, a idéia de uma “arte revolucionária” incorporará outros significados para Mário Pedrosa, referindo-se mais particularmente a uma renovação constante e atualizada dos meios de expressão e forma, e elegendo como principal

18. ARANTES, Otilia (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 17.

19. PEDROSA, Mário. A forma educadora na arte. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 61-62.

20. MILLIET, Sérgio. Op. cit..

inimigo o academicismo, as estéticas retrógradas ou desajustadas em relação aos desenvolvimentos contemporâneos da modernidade. Mas na primeira fase de sua produção crítica, o que Mário Pedrosa considera “arte revolucionária” está muito associado às lutas sociais propriamente ditas, ou a uma constante atualização e desenvolvimento da consciência política. A arte é para Mário Pedrosa um dos caminhos para a militância política.

Por outro lado, é preciso registrar que a avaliação da arte como caminho privilegiado para o engajamento político e para a conscientização social também irá se transformar dinamicamente no pensamento do Mário Pedrosa da primeira fase, de acordo com a evolução das discussões internacionais que estavam se dando sobre as relações entre arte, sociedade e revolução. Assim, o célebre “Manifesto por uma Arte Independente”, assinado em 1938 por André Breton e Diego Rivera, contribuiria decisivamente para introduzir uma nova nuance. Este manifesto, que contara também com a participação de Trotsky, afirmava explicitamente que independência da arte e revolução andavam juntas. Essa perspectiva passou a ser incorporada também por Mário Pedrosa – a essa altura já vivendo o seu primeiro exílio (1935-1945) – e o seu objetivo central passa a ser o de estimular a arte brasileira a ultrapassar os seus resíduos conservadores e a se alinhar à arte mais avançada de seu tempo. A mesma idéia trotskista de uma revolução permanente deveria ser aplicada aos desenvolvimentos da arte, o que explica que, para Mário Pedrosa, a arte modernista brasileira da década de 1920 já não correspondesse às necessidades sociais e culturais das décadas seguintes.

De alguma maneira, as propostas de Breton e Rivera em seu manifesto de 1938 começavam a liberar para alguns críticos e intelectuais de esquerda a possibilidade de pensar a arte como uma revolução à parte, importante não apenas dentro de uma relação linear entre arte e engajamento político. Tal perspectiva abre uma nova nuance no pensamento crítico de Mário Pedrosa, que começa a elaborar um outro tipo de concepção acerca das relações entre arte, sociedade e revolução. Ele passa a sustentar a idéia de que a luta pela libertação da humanidade passaria necessariamente pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pudesse dispor na sociedade capitalista – ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de “exercício experimental da liberdade”, para evocar uma expressão utilizada pelo próprio Mário Pedrosa²¹. Veremos que, mais adiante, o amadurecimento dessa postura será fundamental para que o autor passe à segunda fase de seu pensamento crítico, direcionado para uma franca defesa da arte abstrata.

Um segundo grande traço da primeira fase crítica de Mário Pedrosa, que evolui gradualmente em torno da noção de “arte social”, é a sua valorização da arte figurativa moderna. Como o principal interesse dirige-se aqui para uma arte que fosse capaz de transmitir uma mensagem de cunho social, que pudesse ser percebida e captada por todos, o figurativo mostrava-se neste momento como um

21. ARANTES, Otilia (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 18.

caminho a ser privilegiado – seja o figurativismo associado a um expressionismo de cunho social (Candido Portinari, Lasar Segall), seja o figurativismo que envereda pela abstração cubista (Tarsila do Amaral e outros). Mas são sobretudo as críticas e textos sobre as obras de Candido Portinari que podem ser considerados para percebermos mais claramente as posições de Mário Pedrosa: à medida em que estas vão se alterando, também se alteram as perspectivas de Mário Pedrosa sobre a obra do pintor paulista.

22. PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 155-161.

23. Mário Pedrosa encerra assim sua análise da pintura “O Mestiço”: “O Mestiço não passaria de um retrato, se Portinari quisesse restringir-se aos limites da estética de cavalete: mas ele é agora solicitado não pela figura de um mestiço, mas pela realidade social e material da vida daquele mestiço, representada pelos panos de fundo. Suas figuras projetam-se brutalmente para fora, enquanto o fundo do quadro se enche de amplidão, perspectivas, horizontes, paisagens, céus, uma vida intensa de planos e cores representando a natureza na sua extensão concreta e social, a terra e o trabalho. É o que há de mais contrário à técnica e à estética do retrato e do quadro”. (Idem, p.160).

Um texto publicado em 1934, intitulado “Impressões de Portinari”, é um bom ponto de partida para a avaliação da abordagem sociológica de Mário Pedrosa já tomando como objeto de análise a arte brasileira²². Neste texto, Mário Pedrosa parte de uma retrospectiva da vida e obra de Portinari, delineando as diversas fases estilísticas e, ao mesmo tempo, lança mão do método que lhe seria tão típico: a articulação das situações singularizadas com os horizontes mais amplos, alternando as grandes reflexões transversais com as análises específicas, incluindo o desvendamento detalhista de alguns quadros a título de demonstração (tal como ocorre com “Café”, “Índia e Mulata”, “O Mestiço”, “Preto da Enxada”, “O Sorveteiro”). Assim, ao mesmo tempo em que avalia a superação de uma primeira fase de Portinari marcada por um franco “primitivismo sentimental”, Mário Pedrosa articula esta mudança estilística ao deslocamento do ambiente rural para o ambiente urbano. Daí se passa a uma fase subsequente de maior abstração geométrica, que depois entrará em contradição dialética com a necessidade de explicitar conteúdos sociais – e o quadro “Café”, analisado em detalhe nesse ensaio, é apresentado como apogeu e ponto de passagem para uma nova fase. Acompanhando este movimento, o posterior salto do uso exclusivo do cavalete para a possibilidade do mural – gênero pictórico capaz de integrar a percepção coletiva – é relacionado com a assimilação de uma preocupação social ainda maior²³.

O que há de mais interessante no ensaio sobre Portinari do Mário Pedrosa da primeira fase é talvez um pequeno “sintoma” que sintetiza a sua postura crítica neste período. Aqui temos uma postura literalmente inversa à que veremos na fase seguinte: enquanto nesta última enfatizará e valorizará o desenvolvimento autônomo da arte com base em seus próprios meios formais e expressivos, na primeira fase ele ainda explicita a idéia de que o conteúdo referencial – no caso, um conteúdo prioritariamente de cunho social – deveria desempenhar um papel central na obra de arte. Tanto que Mário Pedrosa chega a lamentar alguma perda de conteúdo em detrimento da forma na fase intermediária de Portinari:

“À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (e social) se perdeu. Falta agora a realidade ponderável, concreta, da matéria”²⁴.

24. Idem, p.157.

A busca do conteúdo social através da representação expressiva das figuras humanas é então apontada como o grande caminho. Tais passagens merecem ser frisadas, pois elas não retornarão nas fases posteriores da crítica de Mário Pedrosa:

“Mas a evolução ulterior da personalidade de Portinari tem imposições maiores do que regras estéticas, por mais ponderáveis que sejam. O problema do homem, do destino do homem, da realidade do homem, continua a atormentá-lo. O homem de carne e osso, e não como uma forma abstrata”²⁵.

25. Idem, p.158.

O texto seguinte sobre Portinari apresenta uma tônica similar sobre a importância da “arte social”. Acrescenta o elogio de um novo gênero: o dos murais – gênero social por excelência, e que será amplamente explorado nos murais que Portinari elabora para as Nações Unidas. Esse texto de 1939, bem como boa parte das análises críticas desta primeira fase, abre-se como caminho para que Mário Pedrosa discuta algumas das questões que considera imprescindíveis para a época, como a da relação entre arte e sociedade (e mais especificamente entre arte e política), e a necessidade de dar às massas acesso à grande arte. Neste particular, o gênero explorado por Portinari – o mural – é apresentado pelo crítico como um gênero de arte potencialmente voltado para o coletivo. A pintura, aqui, abandona o tradicional espaço do “quadro” – da pintura de cavalete – e ganha as ruas, integrando-se mais diretamente à vida social.

É uma visão quase que estritamente sociológica da arte a que impera nesse e em outros ensaios, como também fora o caso do já citado estudo crítico de 1933 sobre “As tendências sociais da Arte e Käthe Kollwitz”. Este primeiro texto já dava ensejo a que -- tal como em Portinari -- também se falasse em “arte social”, mas por um outro viés. Afinal, a gravadora alemã Käthe Kollwitz liga-se à “arte social” não através de um gênero que atinge o coletivo, mas através da classe social popular com a qual ela mantém seus vínculos – uma espécie de cordão umbilical que através da arte da gravura a liga às suas origens.

Conforme é possível concluir, além de pautados enfaticamente por uma sociologia da arte, esses ensaios de primeira fase também trazem como marca o gesto de abordar a obra de arte prioritariamente a partir de critérios de conteúdo. Por isso, diversos estudiosos e analistas da obra de Mário Pedrosa apontam um corte que se mostraria na produção crítica a partir de 1944²⁶, quando ele passa a se interessar prioritariamente pelos aspectos relativos à forma e aos meios de expressão específicos da própria arte, independentemente de uma mensagem externa a ser transmitida.

Muito habitualmente, um conjunto de três artigos sobre o artista americano Alexander Calder, todos datados de 1944, é apontado como o ponto de partida de uma segunda fase em que Mário Pedrosa abandona o enfoque estritamente sociológico. Esta nova fase – iniciada quando Mário Pedrosa retorna de seu exílio

26. Os três artigos foram publicados em PEDROSA, Mário. *Arte – necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1949, p. 85-142.

nos Estados Unidos da América – trará contribuições tanto na área da crítica como no campo dos ensaios teóricos. Ela marca claramente uma mudança de enfoque, e pode-se desvendar a sua motivação tanto no convívio de Mário Pedrosa com artistas internacionais ligados a algumas das diversas correntes modernistas, como em um novo contexto das esquerdas internacionais, fragmentadas em novas posições diante do acirramento em relação ao totalitarismo stalinista que se consolida na União Soviética. Mas esses aspectos políticos – e a redefinição de Mário Pedrosa dentro da esquerda – interessarão menos aqui do que as questões estéticas propriamente ditas.

A segunda fase da crítica de Mário Pedrosa é a da defesa sistemática do caminho da arte abstrata. Mas antes de chegarmos a esses desdobramentos, prosseguiremos com o exame da obra de Portinari através da análise de Mário Pedrosa, pois ela é um excelente indicador do deslizamento entre as duas fases. Existe um texto crítico sobre a “A Missa de Portinari” (1948)²⁷ que já é um sinal de rompimentos definitivos com relação àquilo que Mário Pedrosa defendera com tanta ênfase na fase anterior. Aqui, ele começa a desfiar as primeiras críticas mais severas à Portinari, mas ainda as intercala com elogios – como que ainda oscilando diante de um gesto inevitável que logo teria de ser desfechado.

Não seria possível propor uma nova estética, nem estimular novos caminhos, sem romper explicitamente com os ídolos artísticos das gerações anteriores – todos representantes, em alguma medida, da ambição de utilizar a arte para encaminhar uma mensagem social, uma figura humana intensamente expressiva, ou pelo menos uma forte referência à identidade nacional. Eram esses aspectos que buscavam os modernistas da década de 1920 – que Mário Pedrosa considerava afinados com um momento que exigia precisamente tais posições estéticas – mas eram esses mesmos aspectos em que passaram a insistir os artistas nas décadas posteriores – anacronicamente, segundo o crítico.

O grande arauto da arte brasileira na década de 1940 era Cândido Portinari. Conforme diagnosticaria Ferreira Gullar em uma série de brilhantes artigos escritos entre 1959 e 1960, Portinari era colocado pela crítica acima de qualquer discussão, e o segundo “anel de prestígio” da arte brasileira era representado pelas personalidades de Di Cavalcanti, Lasar Segall e Pancetti²⁸. Nomes como o de Alfredo Volpi e Milton Da Costa eram praticamente ignorados, e os artistas mais jovens sentiam-se ainda inseguros em seguir novos caminhos estéticos que não os que Portinari traçara para a arte brasileira. O ídolo precisava ser derrubado para que novos caminhos se abrissem, e Mário Pedrosa sentiu visceralmente esta necessidade quando finalmente decidiu-se a realizar o gesto inevitável que remodelaria inteiramente o ambiente das vanguardas modernistas no Brasil. Seu texto crítico sobre “O Pannel Tiradentes” (1949) foi este gesto²⁹.

A crítica sobre o “Pannel Tiradentes”, eventualmente temperada com um tom respeitoso, é literalmente demolidora. Talvez em nenhum outro momento de

27. PEDROSA, Mário.
A Missa de Portinari,
Jornal do Brasil, 8 ago.
1948. Republicado em
PEDROSA, Mário.
*Dos murais de
Portinari aos espaços
de Brasília*. São Paulo:
Perspectiva, 1981,
p. 27-34.

28. GULLAR, Ferreira.
Arte Concreta no
Brasil. In: *Etapas da
Arte Contemporânea*.
Rio de Janeiro: Revan,
1999, p. 232.

29. PEDROSA, Mário.
O Pannel Tiradentes.
Correio da Manhã,
Rio de Janeiro, ago.
1949. Republicado em
PEDROSA, Mário.
Dimensões da Arte.
Rio de Janeiro: MEC,
1964, p. 143-149.

sua história a crítica brasileira tenha produzido uma análise tão rigorosamente precisa, direcionando-se para um exame de profundidade que não poupou nem as grandes linhas nem os pequenos detalhes. Neste texto, Mário Pedrosa critica tanto as proporções da obra (um retângulo de extrema largura que desafia as imagens numa narrativa superpovoada de imagens) até a secundarização de cenas que teriam contribuído com mais força dramática à obra. Contrapondo à obra uma digressão sobre a história dos murais narrativos, Mário Pedrosa o avalia como uma realização inadequada, que não consegue se “auto-explicar” para o observador e que diante de seu gigantismo perde a noção do conjunto. Daí passa ao exame minucioso, pericial, dos detalhes, das relações de espaço, da escolha de cores, do ambíguo confronto de massas e zonas de luz, das falhas de continuidade, das gratuitas minúcias descritivas. Não importa tanto avaliar se esta crítica faz jus a um pintor brasileiro que alcançava sua projeção nacional no exterior. O que importa é que o gesto de Mário Pedrosa, ousando criticar o grande ícone da pintura figurativa, revelou-se profundamente fecundo. No texto, aliás, o crítico chega a insinuar que uma abordagem mais geométrica e moderna seria preferível para um projeto daquela natureza.

O texto-ruptura sobre o “Painel Tiradentes” tornou-se paradigmático – sinal de uma nova época e de uma nova fase na crítica de Mário Pedrosa. Integrada ao conjunto dos textos, ele mostra o deslocamento do personagem Portinari – na verdade um certo modelo de pintura – através da evolução crítica de Mário Pedrosa ao que ele considerava uma arte mais moderna, no caso o caminho da abstração. Uma análise de dois ensaios sobre Di Cavalcanti, membro do “segundo anel de prestígio da arte brasileira”, para utilizar a expressão de Ferreira Gullar, também mostraria o mesmo deslocamento. “Di Cavalcanti, um mestre brasileiro” (1946)³⁰, é ainda uma crítica elogiosa que enaltece a sua segurança e o compara a um polifonista das imagens. Mas “Um novo Di Cavalcanti” (1952)³¹ réplica a uma carta em que o pintor defende posições mais nacionalistas, é já um texto típico da nova fase crítica de Mário Pedrosa, carregado de insinuações relativas ao anacronismo da velha escola. Já “Lasar Segall”, texto de 1957 sobre outro dos pintores que compunham o antigo círculo de prestígio, mostra-se um pouco mais brando – mas não deixa de criticar a pretensa associação de brasilidade exclusivamente à velha escola figurativa³².

Esse é o lado da destruição de ícones. Mas também há o lado da reconstrução de um novo ambiente para a vanguarda artística brasileira, e essa é precisamente a grande temática da segunda fase da produção crítica de Mário Pedrosa. O que o grande crítico brasileiro propunha em lugar dos ícones que, se não destronara, pelo menos desmistificara como únicos caminhos possíveis para a arte brasileira? Ele propunha a abertura de novos caminhos – especialmente o da chamada arte concreta.

Não quer dizer que Mário Pedrosa tenha abandonado as preocupações

30. Idem. Di Cavalcanti, um mestre brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1946.

31. Idem. Um novo Di Cavalcanti. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1952.

32. Idem. Lasar Segall. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 ago. de 1957. Republicado em PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 79-82.

sociais, o que seria incompatível com a sua permanente militância política que o levaria, aliás, diversas vezes ao enfrentamento das ditaduras e aos projetos sociais. Tal como registrou Otilia Arantes em sua introdução aos textos escolhidos de Mário Pedrosa³³, o crítico pernambucano havia passado “a acreditar na possibilidade de uma síntese (embora precária) entre atualidade estética máxima e arte social”, notando que “a reconciliação entre as duas províncias se daria menos no plano mais explícito dos temas do que no terreno dos procedimentos artísticos”. Os temas que então passam a interessar Mário Pedrosa são os ligados à autonomia da arte, à abstração, à relação entre arte e tecnologia. Interessa-se também pela questão da assimilação do primitivismo pela arte moderna, e este lhe parece mesmo um dos caminhos abertos para a possibilidade de conjugar a estética mais atualizada com a motivação social. Neste campo, Alfredo Volpi – que até os anos 50 fora um artista menos considerado em relação aos que faziam parte do antigo “anel de prestígio” – aparece-lhe como a encarnação do projeto de combinar a arte moderna com a arte primitiva. É em vista disso que ele irá lhe dedicar mais tarde dois textos importantes, que valem a pena discutir rapidamente.

Em “A Exposição de Volpi” (1957)³⁴, Mário Pedrosa faz uma análise elogiosa do pintor paulista, imprimindo-lhe porém uma leitura que valorizava o seu caminho através de várias fases que conduziam da passagem rápida de um impressionismo inicial, e de uma arte social em seguida, às experiências mais definitivas na combinação singular de geometrismo e primitivismo carregado de uma atmosfera nacional. Até aquele ponto de sua trajetória, a produção de Volpi podia ser lida como um caminho a uma arte cada vez mais abstrata. E foi esta leitura que Mário Pedrosa encaminhou.

O que neste texto irritou a um certo setor da crítica foi o fato de Mário Pedrosa ter apodado a Volpi de ‘o mestre brasileiro de sua época’, em detrimento de outros artistas já reconhecidos. Este, aliás, seria o título de um segundo ensaio, que reitera os mesmos elogios³⁵. Um crítico da época opusera-se ao texto de Mário Pedrosa afirmando que os mestres brasileiros de seu tempo eram Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Guignard. Portanto, estamos aqui diante de mais uma das reações em favor dos representantes do antigo modelo que dominara a arte brasileira até a década de 1940 – o círculo de prestígio ao qual se referira Ferreira Gullar na já mencionada série de artigos escrita em fins da década de 1950. No segundo texto, Mário Pedrosa reitera a sua avaliação, e deixa registrado um comentário que sintetiza a sua análise de Alfredo Volpi:

“Ao mesmo tempo em que lembram as composições de pintura abstrata de caráter geométrico, [as obras de Volpi] recordam o ambiente lírico das pequenas cidades do Brasil”.³⁶

Nesse trecho fica clara a possibilidade vislumbrada por Mário Pedrosa de unir uma alternativa estética avançada a um primitivismo enriquecido por uma dimensão social. Mas havia ainda o outro caminho, fortemente estimulado por

33. ARANTES, Otilia. Mário Pedrosa – um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 13-38.

34. PEDROSA, Mário. A Exposição de Volpi. In: *Catálogo do MAM do Rio de Janeiro*, jun. 1957. Republicado em PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 55-57.

35. Idem. O Mestre Brasileiro de sua época. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1957. Republicado em PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 59-62.

36. Idem, p.158.

Mário Pedrosa, que era o caminho da arte concreta, e depois neoconcreta. Este aspecto nos remete ao papel de Mário Pedrosa não apenas como crítico, mas também como líder de movimentos artísticos.

Foi por sua sugestão, motivação e influência que se fundou o grupo Frente, no Rio de Janeiro, foco de um movimento que assumiu a tarefa de percorrer os caminhos da arte concreta, embora no seu primeiro momento tenha abrigado também alguns jovens artistas de outras tendências. A verdade é que o famoso texto sobre “O Painel Tiradentes”, em que desmistificara a figura de Portinari, funcionara como um farol giratório alertando para o fato de que o caminho não estava apenas na direção proposta por Portinari. A partir de então, e de outros textos que vieram a seguir, os artistas mais jovens tiveram sua atenção despertada para as possibilidades da arte abstrata. Em 1950, artistas como Ivan Serpa e Abraham Palatnik decidiram romper definitivamente com o figurativismo. Logo em seguida, em 1951, ocorreria a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, atraindo artistas internacionais. No mesmo ano, formou-se um grupo de artistas concretos em São Paulo e, em 1953, o Grupo Frente no Rio de Janeiro, que contara com o apoio e motivação direta de Mário Pedrosa, conforme mencionado. Num curto espaço de tempo, instalava-se a estética concreta na arte brasileira.

Muitos dos textos de Mário Pedrosa nessa década dedicam-se a comentar e difundir artistas ligados a arte concreta, e também a outras tendências da arte abstrata. Nesta fase também não faltam textos no âmbito da teoria da arte, sendo que ela praticamente se consolida a partir de um ensaio detalhado de Mário Pedrosa acerca das possibilidades de aplicar a teoria das formas da Gestalt às obras de arte. Este texto, “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1949) assinala a profunda erudição de Mário Pedrosa, afinal sua crítica era alicerçada por uma firme base teórica³⁷.

Com relação aos modelos preferenciais de Mário Pedrosa dentro dos caminhos da arte abstrata, eles incluem uma longa linhagem de nomes como Cézanne, Kandinsky, Klee, Malevich, Mondrian e Calder. Os “contra-modelos” -- aqueles a quem Mário Pedrosa opõe certas reticências -- apontam para a arte que se sustenta no que o crítico chamou “efeitos cacofônicos”. As desconfianças parecem recair em nomes como Jackson Pollock, Franz Kline, e Georges Mathieu. Tais posições aparecem em textos como “Da Abstração à Auto-Expressão”, e “Do Informal e seus Equívocos” (1959), este último firmando uma posição com relação à questão da forma como base da percepção³⁸.

Voltando ao ambiente da nova arte abstrata que se impunha nos anos 1950 aos meios artísticos brasileiros, mais tarde, ocorreria uma querela entre os concretistas de São Paulo e os concretistas cariocas, que mais tarde passariam a se denominar neoconcretos e a criticar uma série de aspectos nos caminhos até então tomados pela arte concreta. As principais críticas girariam em torno

37. Idem. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP, 1995.

38. Idem. Do Informal e seus Equívocos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1959. Os dois textos foram republicados em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 33-37.

do excesso de racionalismo, e os neoconcretos – designação que vigora a partir de 1957 – trariam a proposta de renovar os caminhos da arte abstrata com novas proposições que efetivamente se revelaram inovadoras, sobretudo na década de 1960. Mas antes disto já se evidenciava um pequeno cisma entre os grupos concretos do Rio e de São Paulo, culminando com a oposição que se acha bem registrada em um texto de Mário Pedrosa intitulado “Paulistas e Cariocas” (1957)³⁹.

A descrição do contraste entre os dois grupos concentra-se principalmente na oposição entre o “teoricismo” dos paulistas e o “espontaneísmo” dos cariocas.

Essa grande frase na produção crítica de Mário Pedrosa fecha-se com textos que refletem o seu entusiasmo pela criação de Brasília, cidade que poderia se tornar por si só uma obra de arte (“A Obra de Arte – Cidade”, 1959)⁴⁰, e que trazia em projeto as promessas de um novo tipo de modernidade. Mais tarde, Mário Pedrosa se decepcionaria com este projeto, e isto coincidiria com a superação da arte concreta e com a dispersão ou deslocamento de vários de seus artistas para outros campos de possibilidades. A década de 1960 traria uma nova fase para a arte brasileira, e também para a produção crítica de Mário Pedrosa.

A terceira fase da obra crítica de Mário Pedrosa é a que se defronta com novos tempos na arte mundial, na arte brasileira, nas condições internacionais e mais especificamente no contexto nacional – que logo seria abalado pela crise que levaria o país a uma ditadura militar. Com relação aos caminhos da arte mundial e da arte brasileira em particular, Mário Pedrosa vive a perplexidade diante de uma série de crises entrecruzadas, e também as expectativas diante de novas propostas que sugeriam alternativas às crises. Entre alguns dos aspectos relacionados a tal rede de crises, podem-se destacar desde questões ligadas à nova relação da arte com a indústria cultural e com o mundo da produção em massa, até os novos caminhos da arte moderna no plano internacional e seus reflexos no Brasil. O próprio meio artístico brasileiro, por seu turno, também contribuía com caminhos originais para a arte ocidental, o que é mais um ponto relevante. Boa parte dos ensaios mais importantes de Mário Pedrosa escritos nesse período foram reunidos no livro “Mundo, Homem, Arte em Crise” (1975)⁴¹.

As questões que então preocupam Mário Pedrosa são variadas. “O Bicho-da-Seda na Produção em Massa” (1967)⁴² procura situar a crise de uma arte que busca liberdade e qualidade em um contexto de produção em massa, e para situar tal reflexão o crítico pernambucano discute o desenvolvimento histórico do capitalismo no que se refere às suas relações com as atividades do artista, até chegar à sua atualidade – uma década que propõe possibilidades como a arte pop e a arte op. “Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro” (1967)⁴³ discute os novos possíveis rumos da arte brasileira. “Mundo em Crise, Homem em Crise, Arte em Crise” (1967)⁴⁴ discute o deslocamento de um paradigma que seria o verbal-visual em direção ao visual-auditivo, diagnosticando o que Mário Pedrosa chamou de “crise dispersiva dos gêneros de arte”. Eis o mundo que anuncia novas

39. Idem. Paulistas e Cariocas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957.

40. Idem. A Obra de Arte – Cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1959.

41. Idem. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

42. Idem. O Bicho-da-Seda na Produção em Massa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1967. Republicado em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

43. Idem. Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1967. Republicado em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

44. Idem. Mundo em Crise, Homem em Crise, Arte em Crise. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1967. Republicado em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

possibilidades do campo estendido, questionando limites que até então haviam conformado modalidades como a pintura ou a escultura tradicional, bem como propondo o surgimento de novos campos de experiência como a arte no espaço, a arte interativa, a arte conceitual, e outras possibilidades -- algumas exploradas por artistas como Hélio Oiticica, vindos da utopia neoconcreta da década anterior.

Apesar de todos os problemas, e também contra o peso dos “anos de chumbo”, esse é um período igualmente rico na produção crítica de Mário Pedrosa, embora em muitos textos ele seja obrigado a teorizar a crise. Para além disso, com o advento da ditadura militar, Mário Pedrosa intensifica a sua militância política, que aliás nunca o abandonara, no sentido de se engajar em um processo de luta pela redemocratização do qual participaram diversos intelectuais e artistas. Publica dois livros importantes – “A Opção Imperialista” e “A Opção Brasileira”.⁴⁵ São obras políticas importantes, urgentes diante da situação do país, e, em vista desses trabalhos e de sua vigorosa atuação política, Mário Pedrosa iria ser processado pelo regime militar em 1970. Este processo, e um posterior decreto de prisão, levariam-no a se exilar no Chile, só retornando ao Brasil em 1977.

A derradeira fase da produção crítica de Mário Pedrosa, portanto, é vida quase toda no exílio. Isso explica uma maior escassez de artigos sobre a arte brasileira, pois ele apenas pôde acompanhá-la à distância. Mas para além disso, conforme ressaltamos no início deste texto, é agora que a própria crítica parece entrar em crise no Brasil, sob o efeito de fenômenos que vão da globalização ao vazio cultural que em parte é devedor do regime militar. Isso sem contar o fato de que a própria arte brasileira – e a arte é obviamente o material da crítica de arte – vive a sua crise particular nos anos 70, diante de um regime em que muitos artistas foram perseguidos ou exilados, e onde a censura e o controle dos meios de comunicação inibiam a liberdade criadora. Tudo conspirava, naqueles dias, para um esvaziamento da crítica de arte. Assim mesmo, ainda há alguns trabalhos de Mário Pedrosa excepcionalmente importantes neste período.

Dois trabalhos extremamente importantes balizam a quarta e última fase da produção de Mário Pedrosa. Aquele que inaugura em 1970, e um texto que Mário Pedrosa escreveu após retornar do exílio em 1977. “A Bienal de Cá e Lá” (1970) e “Variações sem Tema” (1978) constituem um retrato perfeito do pensamento de Mário Pedrosa no período e dos problemas que o preocuparam, além de se abrirem a um verdadeiro retrospecto de toda sua obra. Este último texto, aliás, encerra-se transcrevendo literalmente um grande trecho do texto de 1970, o que reforça a legitimidade de falarmos em uma última fase para este período.

“A Bienal de Cá e Lá” (1970), sob o pretexto inicial de pontuar a trajetória das Bienais de São Paulo a partir de 1951, empreende uma retrospectiva da arte brasileira no período moderno⁴⁶. Não se limitando à história mais específica, e com o seu inconfundível estilo de alinhar cada assunto em horizontes mais amplos, Mário Pedrosa historia os vários movimentos da arte brasileira, bem como

45. Idem. *A Opção Imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. A obra política de Mário Pedrosa, aliás, é tão importante como à voltada para a história da arte. Já em 1945, *A Vanguarda Socialista* havia sido o primeiro livro de peso nesta linha – um cuidadoso estudo sobre a Revolução Russa e sua evolução até a época em que fora escrito.

46. Idem. *A Bienal de Cá e Lá*. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 01-64. Republicado em PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 249-309.

discute em detalhes diversos pintores brasileiros – a começar por aqueles a quem, de um modo ou de outro, sua crítica favorável à arte abstrata tivera de se opor em algum momento. Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Brecheret, os modernistas ligados ou herdeiros da Semana de 1922 – tudo é discutido antes de se chegar ao desenvolvimento da arte concreta no Brasil e ao período das bienais.

A curiosidade narrativa desse texto é o seu estilo de idas e vindas no tempo, rompendo com a narrativa cronológica linear. Enfim, após historiar o concretismo e discutir criticamente a seqüência das bienais, passando pela ambígua década de 1960 com suas novas propostas artísticas, o ensaio encerra-se com um impactante trecho que discute a relação tensa e contraditória entre a arte mais elaborada e a sociedade de cultura de massas. Mas, de tudo, o mais importante para a nossa discussão é que o final do texto, escrito em 1970, sintoniza-se surpreendentemente com alguns aspectos discutidos pela historiografia mais recente sobre a questão da sobrevivência da arte no mundo moderno. Talvez por isso, em virtude de seu diagnóstico extremamente preciso já naqueles princípios dos anos 70, Mário Pedrosa retome este trecho como fecho para “Variações sem Tema” (1978) – possivelmente o texto mais significativo produzido sobre a arte brasileira pelo maior de seus críticos⁴⁷.

“Variações sem Tema” é o último grande exercício de retrospectiva sobre o mundo da arte elaborado por Mário Pedrosa. Ele articula o grande trajeto da arte moderna a um contexto em que frisa a questão da miséria dos povos latino-americanos e da necessidade de que eles se constituam, a partir deste aspecto em comum, em uma grande unidade. Da mesma maneira, a “dimensão mestiça” de todos os povos latino-americanos é apontada como um último fator para a construção da unidade. Conforme se vê, esse grande texto é particularmente primoroso por sintetizar as duas preocupações centrais de Mário Pedrosa – arte e política – e estender um grande manto retrospectivo sobre as trajetórias entrelaçadas entre a arte brasileira e a arte ocidental moderna. O texto consegue se constituir como uma grande síntese de alguns dos principais aspectos desenvolvidos por Mário Pedrosa em textos anteriores. Um verdadeiro “canto do cisne” – obra que encerra em alto nível uma reflexão de quase meio século sobre a arte.

Reaparece o tema da assimilação européia da ‘alteridade cultural’ (africana, oriental, americana, oceânica) como o aspecto nuclear a partir do qual se desenvolveu a arte moderna. O artista, primeiro a perceber de uma nova maneira essa alteridade – ao invés de assimilá-la como elemento meramente exótico – é mostrado por Mário Pedrosa como o grande herói desta conquista, depois a estendendo aos antropólogos, naturalistas e outros homens de saber.

Ressurge também a preocupação de Mário Pedrosa com os desenvolvimentos da arte ocidental na década de 1960 – particularmente com a um tanto desconcertante arte pop, pelo menos do ponto de vista de uma crítica modernista que vinha conseguindo compreender linearmente os desenvolvimentos abstratos

47. Idem. *Variações sem Tema ou A Arte da Retaguarda*. Conferência apresentada na Primeira Bienal Latino-Americana. Republicado em ARANTES, Otilia (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 341-347.

da arte. Essa tendência preocupou não apenas Mário Pedrosa como também inúmeros estudiosos que já sentiam dificuldades em analisar a história da arte a partir das hipóteses modernistas de um desenvolvimento linear que rumava resolutamente em direção à abstração e à autonomia da arte – dois temas que foram tão típicos de Mário Pedrosa como de críticos como o americano Clement Greenberg.

Em Mário Pedrosa temos a análise desse fenômeno a partir de um desvendamento de suas contradições, do entrechoque de suas recepções e motivações – e com o mesmo espírito analítico o crítico pernambucano analisa outros caminhos da arte contemporânea, como a arte improvisada dos happenings, sempre se ocupando de relacioná-los com contextos mais amplos como o inconformismo da juventude nos anos 60. Mário Pedrosa, aliás, teria sido um dos primeiros a empregar a expressão “arte pós-moderna” para a complexidade cultural que surgia a partir da década de 1960. As “variações sem tema”, enfim, são encerradas enfaticamente com uma grande autocitação do texto visionário que havia sido escrito oito anos antes.

Esse último texto importante, ao qual poderiam ser agregados alguns outros, é mesmo sintomático⁴⁸. O objeto de análise do crítico brasileiro era agora, alguns anos antes de sua morte, o mundo globalizado e mergulhado em contradições sociais ainda mais acentuadas, aturdido por crises comportamentais e impasses culturais diversos, e por fim posto a se expressar através de uma arte que os próprios críticos tinham dificuldade em desvendar. Um mundo que gerava a sua periferia terceiro-mundista, com a qual Mário Pedrosa se preocupava particularmente, e que no Brasil enfrentava adicionalmente a repressão política – era o mesmo universo que vira subitamente a crítica de arte declinar.

A década de 1970 encerra-se na obra de Mário Pedrosa com uma consciência cada vez mais acentuada da crise de múltiplos tentáculos, e é impossível deixar de perceber as notas de pessimismo nas últimas palavras publicadas do grande crítico:

“Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo. [...] Diante de conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário”⁴⁹.

Mário Pedrosa, contudo, cumpriu seu papel como incentivador da arte até fins da sua vida, quando vem a falecer em 1981. A sua contribuição à história da arte e à crítica de arte do Brasil, no entanto, firma-se como uma referência definitiva.

48. Ver também PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins e Nambás. *Versus*, n. 4, 1976; e PEDROSA, Mário, Arte Culta e Arte Popular. *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo: Kairós, 1975, p. 22-26.

49. Idem. Entrevista a Cícero Sandroni. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1980.

Bibliografia complementar

AMARAL, Aracy e ARANTES, Otília. Beatriz. *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: ProEditores, 1989.

ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

CANDIDO, Antonio. Um socialista singular. In: AMARAL, A. (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

FIGUEIREDO, C. E. de Sena. *Mário Pedrosa: Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições de Antares, 1982.

MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEDROSO, Franklin e VASQUEZ, Pedro. *Mário Pedrosa : arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

José D'Assunção Barros é doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor da Universidade Severino Sombra (USS) de Vassouras. Publicou O Campo da História (Petrópolis: Vozes, 2004), O Projeto de Pesquisa em História (Petrópolis: Vozes, 2005) e Cidade e História (Petrópolis: Vozes, 2007). Em 2009 está previsto o lançamento do livro Raízes da Música Brasileira (São Paulo: Hucitec, 2009).

**CONTRA
A CENSURA
PELA
CULTURA**

