



8. MÁRIO PEDROSA E A ARTE MODERNA: O PAPEL DA ARTE LATINO-AMERICANA NO PROCESSO DE RENOVAÇÃO ESTÉTICA

SESSÃO - 05

*Tarcila Soares Formiga**

Resumo

Na 28ª Bienal de São Paulo, realizada em 2008, a proposta da curadoria era refletir sobre o modelo da mostra diante das transformações do mercado de arte contemporânea. No entanto, o questionamento sobre o verdadeiro papel da Bienal foi objeto de reflexão de alguns dos principais críticos de arte do país ainda nos primórdios da exposição, na década de 50. Dentre esses críticos, Mário Pedrosa afirmou, por ocasião da sua escolha para a direção do MAM de São Paulo, em 1960, que a Bienal era uma idéia anacrônica, posto que não era mais necessário lançar mão de uma vasta coleção para saber o que se estava produzindo de mais moderno no mundo. Como alternativa para esse modelo de Bienal, Pedrosa propôs que ela funcionasse como um espaço de intercâmbio entre os povos latino-americanos. Diante da importância que Pedrosa atribuía a arte produzida na América Latina, este trabalho pretende investigar o papel que o crítico conferia a essa arte na renovação dos espaços de exposição e do campo das artes plásticas.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; arte latino-americana; espaços de exposição; crítica de arte; arte moderna

Resumen

En la 28ª Bienal de São Paulo, que tuvo lugar en 2008, la propuesta curatorial era reflexionar sobre el modelo de demostración en las transformaciones del mercado del arte contemporáneo. Sin embargo, las preguntas sobre el verdadero papel de la Bienal fue el objeto de la reflexión de algunos de los principales críticos de arte del país aún en los primeros días de exposición, en los años 50. Entre estos críticos, Mario Pedrosa, dijo con motivo de su elección para la dirección de MAM en Sao Paulo, en 1960, la Bienal es una idea anacrónica, puesto que ya no era necesario el uso de una amplia colección de saber lo que es estaba produciendo el más moderno del mundo. Como alternativa a este modelo de bienal, Pedrosa ha propuesto que funcionó como un foro para el intercambio entre los pueblos de América Latina. Dada la importancia que se atribuye el arte Pedrosa producida en América Latina, este trabajo tiene como objetivo investigar la función decisiva que dio a este arte en la renovación de los espacios de exposición y las artes.

Palabras clave: Mario Pedrosa; el arte latinoamericano; espacios para exposiciones; crítica de arte; el arte moderno

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e bolsista da Fundação Biblioteca Nacional, onde desenvolve o projeto *A crítica "interessada" de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos*. Concluiu a graduação no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ e o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ. Contato: tarcilasformiga@gmail.com.



Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

O objetivo deste trabalho é analisar o papel da arte produzida na América Latina, e, principalmente, da arte brasileira, na renovação do campo das artes plásticas no período compreendido entre as décadas de 40 e 60. Para tal, iremos acionar a produção crítica de Mário Pedrosa, que estava marcada pelo entusiasmo diante da arte latino-americana. Para o crítico, os artistas desses países ainda não haviam sido contaminados pelo ritmo cada vez mais frenético da produção capitalista. Nesse sentido, a arte latino-americana seria um contraponto criativo frente à arte caduca produzida na Europa.

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 se comover com os objetos ou de apreciá-los 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 espiritual¹.

Para Pedrosa, o predomínio do racionalismo abstrato nas sociedades burguesas impede os homens de entrarem em relação com os objetos artísticos. Não é à toa que o crítico contrapõe o conhecimento instrumental e utilitarista típico do capitalismo com um conhecimento afetivo-expressivo capaz de estimular a sensibilidade dos indivíduos. Ao defender este conhecimento como forma de promover o desenvolvimento individual, Pedrosa está atento para um processo característico da civilização burguesa que é definido por Max Weber como “desencantamento do mundo”². Em um artigo sobre o quadro *A primeira missa* de Portinari, Pedrosa reclama o retorno ao sagrado diante do predomínio da técnica em um mundo desencantado:

O pincel com que Portinari pintou *A primeira missa* era de ‘uso comum’, mera atividade, pois do mundo profano. Os artistas de hoje são simples profissionais sem contato com o sagrado. Não se parecem aos artistas anônimos das culturas primitivas, que produziam para alimentar o sagrado, nem a Frade Angélico, que se ajoelhava e rezava antes de segurar o pincel. O mundo de hoje é um mundo puramente profano, em que o sagrado se atrofiou³.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Em outro artigo, o crítico relaciona essa transformação do artista em um profissional 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, p. 11), que afirma que nesse estágio do capitalismo não é mais possível produzir símbolos capazes de incitar a sensibilidade individual, Pedrosa afirma:

Chama-se arte, sob este condicionamento, algo como relativamente nova profissão ou ofício que produz objetos *sui generis* que agradam a vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor, quer dizer, não em função utilitária direta, como mesa, armário, urinol (...). É sintomático que esta atividade esteja hoje submetida à vastíssima indústria da publicidade, que a protege e assegura seu progresso e sua persistência⁴.

No entanto, 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. Para o crítico, esses artistas não se deparavam com o peso da tradição, condição esta que abria o caminho para uma infinidade de experiências estéticas inovadoras. O fato de não existir 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”.

Ao defender as experiências estéticas que se processavam em países como o Brasil e a Argentina, lideradas pelos artistas concretistas, Pedrosa estava respondendo aos críticos internacionais que procuravam somente o exótico e o primitivo na arte produzida nesses países. 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. No entanto, esse mesmo crítico 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, p. 74). Após comentar essa explicação, Pedrosa ainda emenda: “É o caso de se perguntar: não estará saindo desse paradoxo, dessa ‘vontade profunda’ o embrião ainda precário, mas já existente de uma arte brasileira moderna e autóctone, isto é, autenticamente regional, de saborosos e fortes acentos dialetais, na grande linguagem universal?”⁵.

Nessa perspectiva, Pedrosa afirmava que essa necessidade de impor uma ordem que aparecia nos movimentos artísticos brasileiros não era um fato aberrante, ao contrário, só poderia se manifestar em um contexto cultural específico, qual seja, aquele marcado pela forte presença da natureza. Somente um





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

movimento estético que privilegiasse as formas poderia lutar contra aquelas representações mais convencionais da paisagem brasileira. Para Pedrosa, a arquitetura foi, no Brasil, a primeira tentativa de se contrapor a essas representações, contribuindo, assim, para a construção de uma nova sensibilidade:

Se há uma arquitetura que tenha precisamente por tarefa introduzir a lei, a ordem em um cenário cultural, é a nossa. Mas essa tarefa legalizadora ou legitimadora preliminar, no caos informe do meio ambiente que cultural e historicamente compete a nossa arquitetura moderna, os críticos europeus sofisticados, em geral, não a percebem⁶.

Ao enxergar na arquitetura nova um passo em direção a uma mudança de sensibilidade, Pedrosa queria reforçar a dianteira desse movimento naquilo que ele chama de “vocação moderna brasileira”. Ao fazer referência   constru o de Brasília, Pedrosa chamava a aten o para o papel da arte na constru o de uma nova ordem social. A nova capital brasileira seria a realiza o da aspira o artística tão pregada por Pedrosa, qual seja, a síntese entre a atualidade est tica e a arte social (Arantes, 1991, p. 31).

Além de ressaltar que os críticos internacionais não enxergavam a voca o moderna da arquitetura brasileira, Pedrosa também chamava a aten o para as interpreta es que sugeriam que a experiência concreta no Brasil seria apenas

resultado da cópia de uma moda internacional⁷. Como uma forma de se contrapor a essa explica o, 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. Nesse sentido, ele reforça que o concretismo poderia ser encarado como um movimento tipicamente brasileiro.

Nessa perspectiva, apesar de defender uma linguagem est tica de contornos universais, como o concretismo, Pedrosa também buscava uma arte tipicamente brasileira. Embora ele afirmasse que a arte estava se encaminhando para ser a mesma em qualquer lugar do mundo, tornado-se, portanto, uma arte mundial, ele também ressaltava que isso não excluía o regionalismo. Para ele, o regional não poderia ser identificado com o local ou com o primitivo, significando a adapta o de uma cultura a um meio particular. Por considerar essa adapta o algo longo e complicado de se realizar, Pedrosa constatou que o regionalismo vem depois do internacionalismo na arte:

Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão na fraterna e existencial intercomunica o que são a arquitetura e a arte podem dar⁸.





Sessão de Comunicações Coordenadas 05

Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Ao fazer referência a uma arte internacional que é anterior ao regionalismo, Pedrosa estava aludindo à arte enquanto linguagem. Defendendo um conhecimento afetivo-expressivo como forma dos homens se relacionarem com o objeto, Pedrosa caracteriza a arte pelas suas qualidades sensíveis, formais e não conceituais. É somente por possuir essas qualidades que a arte moderna conquistou sua universalidade, atingindo todas as partes do globo. Dessa forma, enquanto linguagem universal, a arte não perde suas características peculiares, de acordo com cada país; o internacionalismo da arte está relacionado, principalmente, com a forma como a arte comunica algo aos homens.

Desse modo, somente enquanto linguagem é que se pode falar da arte moderna enquanto arte internacional. Não é à toa que Pedrosa identifica o nascimento da arte moderna no contato entre a cultura intelectual do ocidente com as culturas primitivas:

Para Pedrosa, a arte moderna nascia da contradição que se instaurava entre a tradição ossificada da cultura européia e as descobertas – feitas por antropólogos, etnólogos, psicólogos, etc. durante a expansão capitalista da Europa em busca de novos mercados – de formas expressivas e impactantes realizadas pelas culturas dos povos ditos “primitivos”. Neles, a valorização das experiências perceptivas e do caráter fisionômico dos objetos revelava uma relação mais próxima entre sujeito e objeto em franca oposição ao conhecimento instrumental do homem moderno

(Mari, 2006, p. 235).

Por ter ser a arte do contato, por excelência, ao aproximar a experiência dos artistas europeus daquela dos artistas primitivos, Pedrosa afirma que os problemas da arte moderna se interpenetram de maneira fecunda de país a país, o que contribui para a formação de um estilo internacional. Desse modo, por conta daquilo que Pedrosa chama de “a unidade da arte moderna” em relação aos problemas estéticos e espirituais dos homens contemporâneos, é que a noção de arte mundial assume contornos cada vez mais nítidos.

É justamente por conta desse caráter internacional da arte moderna que Pedrosa questiona o formato da mostra de maior relevância no cenário nacional: a Bienal de São Paulo. Para o crítico, “o moderno pode estar em qualquer lugar”, condição esta que faz com que qualquer exposição organizada nos moldes da Bienal possa ser considerada retrógrada:

Acho que a Bienal é uma idéia anacrônica, porque não se precisa mais de uma tremenda coleção de obras para saber o que está se fazendo no mundo. É a mesma coisa por toda parte. E como as proposições são reverbativas ou estranhas, para causarem efeito deveriam ser expostas em menor número, sem prêmio, sem júris, sem seleção⁹.

Além de propor a extinção dos prêmios e júris, Pedrosa também sugeriu que a Bienal passasse a funcionar como



EXTRAPRENSA

EDIÇÃO ESPECIAL 1019



Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

um intercâmbio entre os povos latino-americanos. Essa idéia, que não foi acatada pelos organizadores da mostra, foi retomada pelo crítico, por ocasião da sua participação no comitê permanente pela reconstrução do MAM do Rio de Janeiro. Ao propor um novo modelo para o museu, que foi destruído por um incêndio em 1978, Pedrosa sugeriu a construção de cinco museus independentes: museu do índio, da arte virgem (inconsciente), da arte moderna, do índio e das artes populares. No museu de arte moderna, o crítico sugeriu que, além de um acervo rico de arte brasileira e de salas de arte americana e européia, fosse criada também uma sala dedicada à arte latino-americana.

Pedrosa atribuía à arte latino-americana não só a missão de revitalizar as instituições artísticas, como também a de renovar o campo das artes plásticas como um todo. Para o crítico, o poder revolucionário das vanguardas estava se esgotando dado o avanço do capitalismo na Europa e nos Estados Unidos. Enquanto a *pop-art*, por exemplo, seria vista por Pedrosa como um símbolo da indiferenciação da arte na sociedade pós-moderna, o Neoconcretismo seria um contraponto desse movimento, expressando a autonomia da arte.

De acordo com Arantes (1991, p. 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 contatou 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 arte¹⁰.

Tal como Anderson (1986, p. 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, gostemos ou não, conde-





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

nados 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”¹¹.

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, onde a arte seria apenas um capricho restrito a um círculo cada vez mais fechado. Porém esse papel transformador da arte moderna não teria relação com uma revolução política propriamente dita, mas com uma revolução na sensibilidade:

A revolução política está a caminho, a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. *Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante* (Pedrosa, 1986, p. 247, grifo nosso).

Contra os efeitos nocivos do avanço do mercado em todas as esferas da vida social, incluindo o campo artístico, Pedrosa destaca o poder da arte moderna, e, sobretudo, do movimento abstracionista, de transformar a socie-

dade. Para o crítico, essa arte é capaz de reorganizar a ordem social, daí seu caráter revolucionário. Nesse sentido, a arte deixa de ser um reflexo da sociedade, para ser um dos fatores determinantes para sua transformação¹². Sua função na modernidade seria justamente ampliar o campo da percepção, fazendo com que o homem supere a visão convencional que ele tem do mundo.



Referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução. Novos Estudos*, n. 14. São Paulo: CEBRAP, 1986, p. 02-15.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. Tese de Doutorado em Filosofia. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. *Hoje, Primeira Missa*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 26 abril 1957. Coluna Artes Visuais.
- _____. *Resposta ao acadêmico de Cochabamba*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 24 jun. 1958. Coluna Artes Visuais.
- _____. *Paradoxo da arte moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 23 dez.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

1959. Coluna Artes Visuais.
_____. *Internacional-regional*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1960. Coluna Artes Visuais.
_____. *Crítica alienígena e arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 06 jul. 1960. Coluna Artes Visuais.
_____. *O guerreiro Mário Pedrosa* in: *Revista Versus*, n. 1, 1975.
_____. *Discurso dos tupiniquins ou nambás* in: *Revista Versus*, n. 4, 1976.
WEBER, Max. *Ciência e política – duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Notas

- ¹ PEDROSA, Mário. Discurso dos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.
- ² “O destino de nosso tempo, que se caracteriza pela racionalização, pela intelectualização e, sobretudo, pelo ‘desencantamento do mundo’, levou os homens a banirem da vida pública os valores supremos e mais sublimes. Tais valores encontraram refúgio na transcendência da vida mística ou na fraternidade das relações diretas e recíprocas entre indivíduos isolados” (WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 51.)
- ³ PEDROSA, Mário. Hoje, Primeira Missa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26

abril 1957. Coluna Artes Visuais.

- ⁴ PEDROSA, Mário. Discurso dos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.
- ⁵ PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1959. Coluna Artes Visuais.
- ⁶ PEDROSA, Mário. Crítica alienígena e arquitetura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1960. Coluna Artes Visuais.
- ⁷ Sobre as falhas da crítica internacional, Pedrosa afirma: “(...) 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” (PEDROSA, Mário. *Crítica alienígena e arquitetura brasileira*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1960. Coluna Artes Visuais.
- ⁸ PEDROSA, Mário. *Internacional-regional*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960. Coluna Artes Visuais.
- ⁹ PEDROSA, Mário. O guerreiro Mário Pedrosa. *Revista Versus*, n. 1, 1975.
- ¹⁰ PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. *Revista Versus*, n. 4, 1976.
- ¹¹ PEDROSA, Mário. Resposta ao acadêmico de Cochabamba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1958. Coluna Artes Visuais.





Sessão de Comunicações Coordenadas 05

Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

¹² “A arte moderna, os grandes artistas criadores dessa arte mostraram, na prática, nos resultados, no drama da defesa de sua autonomia, em face de todas as ameaças e de todos os poderes totalitários, que a arte não é ‘reflexo’ social nenhum, mas fator autônomo e determinante na sociedade e no mundo. Ela se desenvolve

num plano de inter-relação com os outros fatores determinantes” (PEDROSA, Mário. “Arte-reflexo”, irresponsabilidade do artista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1959. Coluna Artes Visuais).

