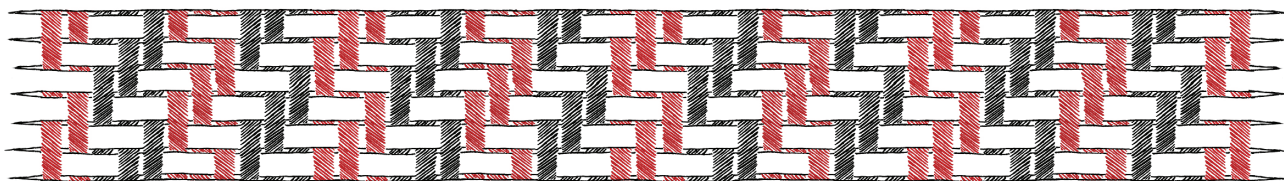


Um crítico de arte em trânsito: os múltiplos papéis desempenhados por Mário Pedrosa no campo artístico brasileiro

Tarcila Soares Formiga

tarcilasformiga @ gmail.com

PPGSA/UFRJ



Resumo:

Mário Pedrosa foi reconhecido por sua contribuição para o desenvolvimento da crítica de arte brasileira e também por sua militância política. Embora tenha se destacado por sua atuação nesses dois campos, também desempenhou um papel central na formação de um grupo de artistas no Rio de Janeiro e nos debates entre partidários do abstracionismo e partidários do realismo, que foram fundamentais para o processo de renovação da arte moderna brasileira. Tendo em vista o envolvimento de Pedrosa em diversos campos de atividades, o objetivo deste artigo é investigar como seu empenho em aproximar-se dos artistas e tomar partido nas polêmicas envolvendo os movimentos artísticos contribuiu para que ele se consolidasse como uma autoridade nos assuntos relativos à arte em um momento em que os críticos buscavam reconhecimento sob a chancela das universidades.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; crítica de arte; arte concreta.

Abstract:

Mário Pedrosa was recognized for his contribution to the development of the Brazilian art criticism and for his political activism. Although he was known for acting in these fields, he also played an important role in the creation of a group of artists in Rio de Janeiro and in the debates between the supporters of abstractionism and the supporters of realism, that were crucial to the process of renovation of the Brazilian modern art. Taking into account his involvement in many activities, the purpose of this paper is to investigate how his effort in getting closer to artists and taking sides in the controversies about artistic movements led to his acceptance as an authority in the subjects concerning art at a moment when the critics were trying to achieve recognition through universities.

Keywords: Mário Pedrosa; art criticism; concrete art.

Conhecido principalmente como crítico de arte e militante trotskista, Mário Pedrosa também se destacou no campo artístico brasileiro por sua atuação nas principais instituições voltadas para o desenvolvimento da arte moderna e da crítica no país, e por sua ligação com um grupo de artistas concretos no Rio de Janeiro. Além disso, participou dos debates que ocorreram em um momento-chave para a modernização das artes brasileiras, defendendo abertamente os artistas cariocas que desenvolviam trabalhos no campo do abstracionismo geométrico na década de 1950. Sua atuação polivalente rendeu-lhe o reconhecimento como autoridade capaz de produzir discursos acerca dos trabalhos artísticos e de criticar a forma como esses mesmos trabalhos vinham sendo analisados por outros críticos até então.

Na condição de crítico ligado a um grupo de artistas e às principais instituições artísticas modernas, Pedrosa era chamado a contribuir com ensaios para os catálogos de museus e galerias, a participar do corpo de especialistas encarregados de escolher artistas que participariam de exposições nesses espaços, a escrever referências para artistas que desejavam concorrer a bolsas de estudos no exterior, e a compor os júris das principais mostras de arte do país. Essa intensa atuação, principalmente no período compreendido entre as décadas de 1940 e 1960, deve ser investigada à luz do capital social adquirido por Pedrosa ao longo de sua trajetória como crítico de arte e militante político¹ – que facilitou sua entrada nos principais espaços expositivos e jornais do país –, e também do seu empenho em divulgar suas ideias por meio de artigos veiculados na imprensa e nos catálogos de arte.

Tendo em vista que sua trajetória como crítico de arte não se esgotava no exercício judicativo, o objetivo deste artigo é investigar – a partir das relações privilegiadas que ele estabeleceu com críticos e artistas e da sua participação nos principais debates sobre arte – em que medida as análises de Pedrosa sobre o fenômeno estético adquiriram validade no meio artístico brasileiro. Em meados da década de 1940, quando Pedrosa passou a se dedicar com mais regularidade aos artigos sobre arte em jornais, a crítica de arte já passava por transformações profundas, com a progressiva substituição de uma análise impressionista² por outra, que se legitimava no meio acadêmico, com embasamento nas ciências humanas³.

Sua passagem pela crítica, no entanto, não pode ser compreendida com base em um processo de institucionalização da crítica pela via universitária, e sim por seu investimento em textos de jornais e catálogos e por sua participação nas discussões acirradas que movimentaram as artes a partir do final da década de 1930 (MOURA, 2011). Além disso, Pedrosa também optou por estabelecer relações com os artistas, o que contribuiu para que fosse aceito como crítico de arte não apenas por seus pares, mas também por outros participantes do campo artístico.

Essa análise dos múltiplos papéis desempenhados por Pedrosa no campo artístico brasileiro é importante na medida em que pode ajudar a superar a dicotomia entre um “Mário Pedrosa militante político” e um “Mário Pedrosa crítico de arte”. De acordo com Mari (2006), essa dicotomia ainda permanece nos trabalhos sobre o crítico, provocando uma separação entre sua obra política e sua obra estética. Como exemplo, cabe citar Arantes (1991), que tenta sobrepujar essa classificação, mas acaba analisando a trajetória de Pedrosa do ponto de vista da sua atuação como crítico de artes plásticas. Por outro lado, Hélio Pellegrino (1982) chama a atenção para a produção de Pedrosa como pensador político. Uma alternativa para escapar desse dilema é examinar sua trajetória, que não cabe nesses rótulos justamente porque não se restringiu apenas às esferas da crítica e da política. Não só a participação de Pedrosa em instituições culturais, em grupos de

artistas e nos principais debates sobre arte, mas também sua atuação na política e na crítica concorreram para o reconhecimento da sua autoridade nos assuntos relativos ao fenômeno estético.

Mário Pedrosa e o Grupo Frente

Em meados da década de 1940, as lutas entre os primeiros artistas portadores dos valores modernos nas artes brasileiras e os artistas acadêmicos foram minimizadas para dar lugar a um debate sobre as diversas concepções de arte moderna. Nesse momento, os artistas que mais se destacavam eram Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, considerados os representantes dos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 (ZÍLIO, 1997). Em comum, demonstravam uma preocupação com as questões nacionais nas suas obras. Porém, a partir dos anos 1940, outras experiências no campo da arte moderna, como aquelas desenvolvidas pelos abstracionistas geométricos, colocaram em dúvida os valores dos artistas voltados para o projeto de estímulo à constituição de uma arte nacional.

Na década de 1950, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas que frequentava as aulas no Atelier Livre de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), formou o alicerce de um novo movimento artístico na cidade. Nascia assim, em 1954, o Grupo Frente, cujos componentes passaram a desenvolver experiências no campo do abstracionismo geométrico. Esse grupo – que contava com artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica⁴ – e o Grupo Ruptura, de São Paulo, contribuíram sobremaneira para a transformação dos cânones estabelecidos na arte brasileira, que, até aquele momento, era dominada pelos artistas representantes do realismo pictórico.

Nos depoimentos de artistas que participavam do grupo, os nomes de Ivan Serpa e Mário Pedrosa aparecem como figuras importantes para o surgimento do movimento. Segundo Lygia Pape, Serpa era o principal elemento desse grupo, o “matemático intuitivo”, enquanto Pedrosa era taxado de “intelectual” (CATÁLOGO..., 1994). Ao destacar a influência de Pedrosa no grupo, Pape fazia referência às reuniões que eram realizadas na casa do crítico, nas quais ele discutia com os artistas as ideias presentes em sua tese *Da natureza afetiva da obra de arte*⁵.

A relação de Pedrosa com o Grupo Frente chegou a ser mencionada em artigos de jornal publicados por ocasião das quatro exposições do grupo, realizadas entre 1954 e 1956. Em uma matéria sobre a mostra do Grupo Frente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa aparece como o único crítico que apoiava o “rejuvenescimento” das artes plásticas brasileiras por meio de seu incentivo aos artistas concretos cariocas (GRUPO..., 1995). Em uma entrevista com esses artistas, seu nome aparece novamente vinculado ao grupo: “A ligação de Mário Pedrosa com o Grupo Frente é pequena, mas suas teorias são de grande penetração em todos nós” (A ARTE..., 1955).

O depoimento acima sobre os laços que o uniam ao grupo chama a atenção porque questiona as relações estreitas que ele possuía com esses artistas. Embora seja possível desconfiar da afirmação de que ele não era tão próximo do grupo, posto que, em depoimentos de artistas e artigos de jornal, seu nome aparece frequentemente ligado aos membros do Grupo Frente, cabe ressaltar que, na fala dos artistas, Pedrosa é reconhecido como intelectual que os teria influenciado por meio de seu trabalho teórico. Eles negavam a relação estreita com o crítico, porém reconheciam que suas ideias inspiraram as concepções que tinham acerca da arte.

O próprio Pedrosa se manifestou sobre o fato de ser considerado mentor intelectual desses artistas. Embora críticos de arte, como Quirino Campofiorito, compartilhassem a opinião de que Pedrosa os teria influenciado, ele mesmo questiona essa proximidade e o rótulo de “papa do abstracionismo” que lhe foi atribuído:

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 contemporânea. (PEDROSA, 1955).

Esse depoimento é interessante porque vai de encontro à atitude que ele cobrava dos críticos de arte, que, em sua concepção, deveriam exercer sua atividade de forma “parcial, apaixonada e política” (PEDROSA, 1957a). Ao ressaltar que o crítico deveria assumir uma postura política, ele reivindica uma tomada de posição em favor de um movimento artístico. Em sua visão, essa atitude política do crítico é uma forma de evitar o ecletismo⁶. Essa postura, no entanto, não teria sido seguida à risca pelo próprio Pedrosa, que, ao recusar o rótulo de “papa do concretismo”, evitou explicitar seu engajamento no projeto artístico levado a cabo pelos concretistas.

Para compreender essa tentativa de relativizar sua ligação com os artistas concretos, é necessário ter em vista sua posição no debate no campo artístico brasileiro no momento em que diferentes concepções de arte moderna estavam em disputa. De acordo com Pontes (1998, p. 42-43), críticos como Geraldo Ferraz, Sergio Milliet e Mário de Andrade demonstravam uma desconfiança em relação às experiências no campo da abstração. Por outro lado, o posicionamento favorável de Pedrosa em relação ao Grupo Frente criou um ambiente propício para que os artistas do grupo desenvolvessem seus trabalhos no Rio de Janeiro. Essa postura de Pedrosa em relação ao grupo contribuiu para que os próprios críticos, como Quirino Campofiorito, reconhecessem-no como mentor intelectual dos artistas concretos.

A ligação de Pedrosa com o Grupo Frente também foi reforçada por Lygia Pape, que destacou a importância dos encontros dominicais que reuniam artistas como Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, e cujo guia era justamente Pedrosa (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 204). As relações de afinidade estabelecidas entre ele e esse grupo de artistas possibilitaram, 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.

A proximidade do crítico com os concretistas aparece também nas correspondências trocadas com esses artistas. Nessas cartas, nota-se que Pedrosa exercia, muitas vezes, o papel de confidente, evidenciando, portanto, que ele não era apenas um crítico que escrevia sobre arte, mas também um crítico que pretendia cultivar relações afetivas com os artistas. Em 1969, Hélio Oiticica enviou-lhe uma carta relatando seu descontentamento com o meio artístico e revelando 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.”⁷

Em outras correspondências trocadas entre Pedrosa e os artistas do Grupo Frente, o crítico também aparece como mediador no campo artístico. Essa função de mediação que lhe atribuem

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 tencionavam conseguir espaços para expor suas obras. Examinando as correspondências de Pedrosa⁸, foi possível verificar uma grande quantidade de pedidos para que ele fosse uma espécie de intermediário entre as instituições e os artistas. Em uma carta, Lygia Clark se diz surpresa por não ter ganhado a bolsa Guggenheim apesar de ter tido as melhores referências possíveis, incluindo as dele⁹. Em outra, Amílcar de Castro, que também concorreu a uma bolsa da Fundação Guggenheim, indica o crítico para mandar referências sobre sua produção artística¹⁰.

Essa relação entre o crítico e os artistas concretos cariocas também pode ser vista nos textos escritos para catálogos de exposição. Na primeira exposição individual de Ivan Serpa, realizada em 1951, no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Pedrosa foi responsável por apresentar o artista, ressaltando o seu contato com os internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Para o crítico, essa proximidade de Serpa com os artistas virgens permitiu a ele compreender o valor da arte e do artista. Além de destacar 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 ascese, o drama plástico desempenhado pelas *formas privilegiadas* (círculos, quadrados etc.) (PEDROSA, 1998, p. 21, grifo nosso).

No texto para o catálogo de Serpa, o que mais chama a atenção é o vocabulário utilizado para dar conta dos trabalhos do pintor. Em primeiro lugar, Pedrosa afirma de forma bastante explícita que Serpa é um artista cuja pintura pode ser inserida no campo da abstração. Feita essa consideração, o crítico reforça, através de expressões como “jogo arquitetônico de linhas no espaço”, “formas privilegiadas” e “ritmos lineares”, as inovações contidas nos trabalhos desenvolvidos por Serpa e também por outros artistas do Grupo Frente¹¹.

Em outro artigo sobre Serpa, Pedrosa aproveita para reforçar as qualidades desse artista, afirmando que suas pinturas estavam norteadas “por um rumo firme e moderno”, e também justifica a terminologia que utilizou para analisar seus trabalhos, respondendo a um crítico que havia questionado o uso da expressão “formas privilegiadas” para fazer referência às figuras geométricas presentes nos quadros de Serpa (PEDROSA, 1951). Na sua resposta ao crítico, ainda aproveita para afirmar que a terminologia mobilizada por ele em seu artigo é científica. Nessa justificativa, nota-se a mudança na linguagem utilizada pelos críticos de arte para dar conta dos novos movimentos artísticos, e sua tentativa de se distanciar dos laços de amizade que o uniam a Serpa, por meio de uma análise fundada em conceitos científicos.

Pedrosa também escreveu a apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente, realizada no MAM carioca, em 1955. Nesse texto, estão presentes algumas das principais ideias que defende em sua tese e que são mobilizadas para analisar os trabalhos dos artistas concretos cariocas. De acordo com ele, uma das características que une esses artistas é aquilo que considera ser um dos principais valores na arte: a liberdade de criação. Para o crítico, os concretistas 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 sacrificariam as características plásticas da obra para valorizar o assunto, os concretistas entendem a arte como expressão de sua personalidade.

Ele também identifica no Grupo Frente um desprezo pelo ecletismo¹². Essa repulsa pela conciliação de estilos e a defesa da liberdade de criação seriam responsáveis pelo sentimento de grupo 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 se deve ao acaso ou apenas às relações de amizade. Ao salientar os valores que guiam os artistas concretos, o crítico também aproveita para se posicionar em relação aos movimentos artísticos em disputa na época, manifestando preferência por aqueles que, como os membros do Grupo Frente, prezam a liberdade do artista.

Ao mesmo tempo que exaltava, nos artigos de catálogo e de jornal, as inovações trazidas pelos artistas do Grupo Frente, Pedrosa fazia críticas a Cândido Portinari, um dos artistas mais reconhecidos naquele período (REINHEIMER, 2009). Se nos artigos “Impressões de Portinari” e “A missa de Portinari”, publicados em 1934 e 1948, respectivamente, o crítico elogia as soluções plásticas nos seus quadros, no artigo “O painel de Tiradentes”, de 1949, Pedrosa ressalta que Portinari sucumbiu ao prisma literal, sacrificando, portanto, a própria liberdade no trato do martírio de Tiradentes. Enquanto nos dois primeiros artigos o crítico afirma que Portinari estava mais preocupado com os problemas plásticos do que com o assunto, no texto de 1949, ele aproveita para criticar não apenas Portinari, mas todos os artistas que valorizam o conteúdo em detrimento da forma da obra de arte.

Essa postura em relação a Portinari e outros representantes do realismo pictórico contrapõe-se ao destaque que conferiu a artistas que estavam realizando experiências no campo da abstração. Para desempenhar o papel de divulgador de novos artistas e novas propostas estéticas, Pedrosa contou com os vínculos que possuía com os artistas do Grupo Frente, que garantiram ao crítico legitimidade suficiente para que fosse considerado seu porta-voz. Ao ser visto como um teórico pelos membros do Grupo, ele alcançou uma posição de destaque entre eles e, pouco a pouco, passou a ser citado ora como elemento de influência para esses artistas, ora como incentivador dos valores novos na arte. A relação que estabeleceu com os concretistas cariocas é, portanto, um dos fatores que explicam o reconhecimento que alcançou no meio artístico brasileiro entre as décadas de 1940 e 1960.

Além de ser visto, por esses artistas, como confidente ou elemento de mediação, deve-se ainda sublinhar que Pedrosa extrapolou seu papel de crítico de arte para criar laços afetivos, principalmente com concretistas. Se não é possível dizer que ele atuou apenas como amigo dos artistas, também não se deve menosprezar essa importante faceta da sua trajetória. Finalmente, os vínculos que criou com os membros do Grupo Frente e a posição de intelectual que ocupou nesse grupo ajudam a entender o lugar de destaque de Pedrosa no processo de renovação pelo qual passava a arte moderna brasileira, com a ascensão dos artistas que realizavam experiências no campo do abstracionismo geométrico.

“Arte virgem” e o debate abstracionismo *versus* realismo

A defesa da liberdade de criação como um dos principais valores na arte aparece não apenas no posicionamento favorável de Pedrosa em relação aos artistas concretos, como também na

militância em torno da causa da “arte virgem”. Essa postura pode ser observada nas discussões que travou com outros críticos de arte em um momento em que o debate entre os paladinos do realismo pictórico e do abstracionismo acirrou-se, a partir do final da década de 1940. Nesse contexto, Pedrosa investiu nos artigos veiculados na imprensa, com o intuito de divulgar suas ideias não apenas entre o público geral, mas também entre artistas e críticos, construindo, assim, sua reputação como crítico de arte.

Por ser considerado um dos principais defensores do abstracionismo geométrico e dos artistas concretos cariocas, Pedrosa foi censurado por não compartilhar da imparcialidade supostamente necessária para desempenhar a tarefa de crítico de arte¹³. Muitas vezes, foi “acusado” de deixar a objetividade de lado em nome de uma atitude apaixonada (CAMPOFIORITO, 1960). Ao contrário de críticos que, como Sérgio Milliet, diziam-se céticos em relação a qualquer corrente estética, Pedrosa foi considerado um crítico “engajado” devido à tomada de posição favorável ao abstracionismo (ALAMBERT, 2004). Suas concepções acerca da tarefa da crítica de arte ressaltavam justamente a necessidade de assumir um posicionamento para exercer essa atividade.

Essa ligação 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 destaque para o concretismo no processo de renovação estética. Todavia, seu posicionamento em relação às vanguardas foi interpretado como uma negação de outras correntes estéticas. Por ocasião de uma conferência de Pedrosa, realizada no MAM carioca, em 1948, Quirino Campofiorito (1949c) 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.

Esse comentário de Campofiorito expressa a opinião, compartilhada por outros críticos, 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 (PEDROSA, 1952). 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 lhe foi atribuído justamente porque encarava sua tomada de posição como uma compreensão aguçada do contexto social no qual estava inserido.

Para rebater as críticas que recebeu por conta da ligação que outros críticos apontaram entre ele e o Grupo Frente, Pedrosa procurou justificar seu posicionamento favorável em relação ao abstracionismo geométrico. Para o crítico, a ascensão dos meios de comunicação de massa transformou a sensibilidade do homem, que, no contato com o cinema e a televisão, tornou-se impaciente e incapaz de apreciar um trabalho artístico e de compreender a arte moderna. Nesse contexto, os artistas abstratos teriam tomado consciência dessas mudanças e assumiram o papel de ampliar o campo da percepção humana através da arte, auxiliando na formação de uma nova sensibilidade estética: “Os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo [...] Eles sabem que o papel documentário dela [pintura] acabou. Sua função agora é outra: o de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção” (PEDROSA, 1952).

Para o crítico Quirino Campofiorito, no entanto, Pedrosa teria optado pelos artistas abstratos porque possuía uma compreensão errônea do realismo pictórico, atribuindo-lhe uma função documentária. Campofiorito (1949a), por outro lado, 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 realistas.

Campofiorito, no entanto, não compreendeu que, quando Pedrosa fez referência a uma pintura com papel documentário, ele não estava falando apenas da arte como cópia da natureza. O próprio Pedrosa (1957c) já havia afirmado que nenhuma arte, incluindo a realista, poderia ser considerada uma imitação da realidade. Em sua opinião, a arte exerce uma função documentária quando não possui autonomia, isto é, quando serve aos interesses do Estado, da Igreja, de mecenas etc. O realismo socialista seria a arte documentária por excelência, pois o problema artístico “não se colocaria mais em termos de ‘como’, mas em termos de ‘o que’ se pinta” (PEDROSA, 1995, p. 67)¹⁴.

Sobre outras divergências em relação a Pedrosa, Campofiorito ainda comenta que aquele 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 (1949), os românticos também poderiam ser incluídos entre os realistas porque se limitavam a “recorrer ao exótico, aos espetáculos raros, ou a poetizar certos ângulos de cenas e coisas naturais habituais”. Embora ressalte uma diferença em relação ao assunto, tanto os românticos quanto os realistas – segundo ele – lançariam mão de uma visão fotográfica. Ao conceber essa proximidade tendo como parâmetro a cópia da realidade, o crítico entra em contradição, pois em outro artigo ele chegou a afirmar que até mesmo a arte realista expressa em algum grau uma idealização do artista: “A máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais ‘realista’ é o maior instrumento de idealização da realidade” (PEDROSA, 1949).

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 (1949b) afirmava que os artistas dessa corrente não só tinham essa consciência, como elaboraram uma teoria. Também apontava que o processo revolucionário na arte teve início com os impressionistas. Ao fazer essa afirmação, esse crítico discordava da opinião de Pedrosa, que indicava as experiências de Cézanne como verdadeiro marco das transformações significativas na pintura.

A divergência de opinião entre os dois, que faz parte do embate realismo *versus* abstracionismo, expressa as lutas travadas em um momento em que os cânones artísticos estavam sendo questionados. 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, p. 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 exposição *9 artistas do Engenho de Dentro*, inaugurada em 1949, que contava com trabalhos de Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kleber, Lucio, Raphael, Vicente e Wilson, teve uma grande repercussão na imprensa da época¹⁵. Além de Pedrosa, que era curador da exposição juntamente com Leon Dégan, 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 (VILLAS-BÔAS, 2008).

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, possuíam propriedades estéticas. Embora Pedrosa considerasse a arte como uma questão de sensação e emoção, as forças inconscientes que atuam dentro dos artistas deveriam se manifestar através de uma estrutura formalmente organizada.

Já Campofiorito defendia que os trabalhos produzidos pelos “artistas virgens” só possuíam um interesse científico. De acordo com ele, 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, p. 206).

Ao encarar o trabalho dos doentes mentais como arte, Pedrosa se diferenciava 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 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 (1996, p. 46) afirmava que as possibilidades para a criação artística não tinham nenhuma relação com aprendizado, posto que a sensibilidade inata do homem colocava 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.

Não foram apenas críticos de arte como Campofiorito que questionaram as “preferências” de Pedrosa. Voltando à discussão entre os defensores do abstracionismo e os defensores do realismo, o cronista Rubem Braga também se posicionou quanto a sua postura em relação ao concretismo. Sobre uma declaração de Pedrosa, afirmando que o concretismo seria uma espécie de gramática cujo objetivo era dar uma disciplina aos artistas na ausência de critérios do figurativismo, Braga (1959b) ironiza e pede-lhe que 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 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.”

A principal crítica de Braga ao concretismo – que ele chama de internato triste – é a ascese. Embora 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, ele ironiza novamente e aconselha-os a desenhar 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 exibir na Europa” (BRAGA, 1959a).

Em uma resposta à crítica de Braga, Pedrosa afirma que, mesmo defendendo a liberdade de expressão do artista, isso não o impede de destacar a questão da autodisciplina como um problema fundamental do processo de criação artística. Por isso, ressalta a importância da gramática e da sintaxe não apenas no Grupo Frente, mas no meio artístico como um todo. Essa preocupação 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. (PEDROSA, 1959).

Nesse debate com críticos de arte e cronistas, Pedrosa também deparou com um argumento mobilizado pelos defensores do realismo, que faziam referência ao abstracionismo como uma cópia de uma tendência estrangeira. Para o crítico Fernando Pedreira, por exemplo, a imposição dessa corrente artística no Brasil fazia parte de um esforço imperialista representado por agentes culturais norte-americanos (AMARAL, 1984, p. 250). Ferreira Gullar, que era defensor do abstracionismo e passou a apoiar uma arte popular na década de 1960, também endossava a opinião de que o abstracionismo não tinha nenhuma relação com a realidade social e política do país. Os artistas abstratos seriam alienados, por supostamente incorporarem os ditames artísticos vindos do exterior sem considerar o contexto local (GULLAR, 1969, p. 84).

Pedrosa, por outro lado, negou veementemente as tentativas de qualificar o concretismo como resultado de uma cópia da moda internacional. 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 desenvolvido no país como uma importação de uma tendência estrangeira, críticos como Pedreira e Gullar teriam cometido um erro crasso, pois não consideraram que no exterior o concretismo já havia sido “superado” por outros movimentos.

Esse debate entre defensores da abstração e defensores do realismo, do qual Pedrosa participou ativamente, foi fundamental não apenas para o desenvolvimento da arte moderna no país, por ter provocado a mobilização de diversos membros do campo artístico brasileiro, como também para o fortalecimento da própria crítica de arte, que passou a desempenhar um papel crucial na legitimação de projetos estéticos. Nesse contexto de ativa participação dos críticos nos embates entre movimentos artísticos, Pedrosa destacou-se pelo posicionamento favorável em relação ao Grupo Frente. Os artigos publicados pelo crítico em jornais de grande circulação, como *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*, no período entre as décadas de 1940 e 1960, evidenciam tanto seu engajamento na defesa do abstracionismo geométrico e da “arte virgem”, como seu empenho em tornar esse engajamento explícito por meio da contribuição regular nos órgãos da imprensa. Ao tomar parte nas lutas dos artistas concretos cariocas que desejavam se firmar em um meio ainda não receptivo às novas experiências artísticas, e ao contribuir regularmente com artigos sobre artes plásticas para os principais jornais, Pedrosa adquiriu visibilidade a ponto de provocar debates e polêmicas em torno de suas posições.

Ao tomar partido em relação aos movimentos artísticos em disputa em um momento em que a imparcialidade era cobrada dos críticos como uma condição para o exercício judicativo, Pedrosa não estava atuando apenas como um crítico que se limitava a escrever resenhas em jornais e artigos de catálogo, mas também procurou auxiliar os artistas na validação de seus projetos estéticos. Desse modo, expandiu os limites da atividade crítica, aproximando-se dos artistas e participando das discussões sobre arte no momento em que os cânones artísticos estavam sendo redefinidos.

Considerações finais

A trajetória de Pedrosa é singular na medida em que ele foi reivindicado tanto pelos militantes da esquerda, devido à sua importância para a propagação do trotskismo no Brasil, como pelos críticos de arte, que até os dias de hoje recorrem a seu vocabulário para dar conta das manifestações artísticas contemporâneas. O fato de ter atuado em dois campos tão distintos acabou contribuindo para a separação entre um “Mário Pedrosa militante político” e um “Mário Pedrosa crítico de arte”. Em vez de privilegiar apenas uma das esferas de ação do crítico, como se não houvesse nenhuma influência entre elas, este ensaio buscou investigar os diversos papéis por ele desempenhados, com o intuito de compreender o seu posicionamento diferenciado no campo artístico brasileiro.

Outra característica peculiar da trajetória de Pedrosa é que ele imprimiu a marca de suas concepções acerca do fenômeno estético às diversas funções que ocupou. Como mentor intelectual de um grupo de artistas e militante da causa do abstracionismo geométrico e da “arte virgem” nos debates com outros críticos, não abandonou seu posicionamento em relação ao papel da arte moderna e do artista na sociedade. O caminho por meio do qual Pedrosa consagrou-se como autoridade no campo artístico brasileiro passou justamente pelo seu empenho em não perder de vista uma compreensão mais ampla da arte e de sua função em todas as atividades das quais participou. Finalmente, em um momento em que os críticos conquistavam reconhecimento sob a chancela das universidades recém-criadas, Pedrosa dedicou-se intensamente ao cultivo de relações pessoais com artistas, aos textos para jornais e catálogos, e às discussões em torno dos movimentos artísticos, com o objetivo de validar seus discursos sobre arte.

Notas

1. A convivência de Pedrosa com militantes trotskistas norte-americanos, durante seu exílio nos Estados Unidos entre 1938 e 1945, teria contribuído para que ele reformulasse não apenas seu posicionamento político como também suas concepções acerca do fenômeno artístico. Ver Ribeiro (2012).
2. De acordo com Candido (1999, p. 59), a crítica impressionista é aquela que é “nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente”. Em vez de reivindicar o estatuto de ciência, essa crítica baseava-se, principalmente, na intuição.
3. No início da década de 1940, um grupo de jovens intelectuais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo se reuniu para lançar a revista *Clima*. Uma das principais características desse grupo – que tinha como integrantes Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles, Lourival Gomes Machado, entre outros – era a defesa do trabalho intelectual fundamentado no estudo sistemático contra o amadorismo e o experimentalismo que predominava na crítica cultural até aquele momento (PONTES, 1998).
4. Os outros integrantes do Grupo eram: Décio Vieira, Rubem Ludolf, João José Costa, Vicent Ibberson e Carlos Val.
5. Pedrosa defendeu essa tese em 1951, para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Brasil. Nesse trabalho, o crítico faz um estudo da percepção estética a partir dos ensinamentos da Gestalt. De acordo com Arantes (PEDROSA, 1979, p. 2), a tese de Pedrosa foi uma das primeiras tentativas de relacionar as teorias da Gestalt com os problemas estéticos.
6. Quando fala de ecletismo, Pedrosa não está fazendo referência a nenhum movimento artístico específico. O termo, da forma como é utilizada por ele, denota uma postura imparcial, sem paixão, que pode estar presente tanto no artista como no próprio crítico (PEDROSA, 1995, p. 163).
7. OTTICICA, Hélio. Carta a Mário Pedrosa. 05 dez. 1969. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
8. Cf. Correspondências de Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
9. CLARK, Lygia. Carta a Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
10. CASTRO, Amílcar. Carta à Fundação Guggenheim. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
11. Nesse catálogo, Pedrosa ainda parte em defesa de uma arte cujo significado é dado apenas pelo jogo das puras relações formais (PEDROSA, 1979, p. 86-87). Essa preocupação do crítico em ressaltar a autonomia da arte em relação aos fatores extrínsecos já aparecia na sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Ao investigar o problema da percepção estética, afirma que 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 o crítico, 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.
12. Aqui, quando fala em ecletismo, Pedrosa está se referindo ao artista que mescla estilos diferentes, que não cria de um ponto de vista exclusivista (PEDROSA, 1995, p. 163).
13. 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 – considerado por ele um dos mais autênticos mestres de sua geração – é parcial, exagerada e provinciana. Contrário a essa exaltação de Volpi, Bento coloca à frente dele ar-

tistas como Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Guinard. Em sua resposta à crítica de Bento, Pedrosa afirma que ele é tão parcial quanto aqueles que critica: “Ele nega Volpi apaixonadamente, eu o afirmo apaixonadamente” (PEDROSA, 1957b).

14. Entre 1930 e 1950, o realismo socialista foi alçado ao estatuto de arte oficial que referendava a linha ideológica do Partido Comunista.
15. Os artistas que participaram dessa exposição faziam parte do Ateliê do Engenho de Dentro, criado no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em 1946. Esse ateliê estava inserido no Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação, dirigido pela médica psiquiátrica Nise da Silveira. A criação do ateliê teria sido uma proposta de Nise e do artista Almir Mavignier, que trabalhava no hospital nesse período. De acordo com Villas-Bôas (2008, p. 201), enquanto Mavignier ressaltava o valor artístico do trabalho dos internos, Nise da Silveira estava interessada em fazer observações clínicas a partir das obras produzidas pelos doentes.

Referências bibliográficas

- A ARTE DEVE INFLUIR SOBRE O HOMEM CONTEMPORÂNEO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1955.
- 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 quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- BRAGA, Rubem. Exercícios. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959a.
- _____. Um malvado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1959b.
- CAMPOFIORITO, Quirino. MAM de São Paulo: novo diretor. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1960.
- _____. Os precursores. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1949a.
- _____. Pintura moderna. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 jun 1949b.
- _____. Revolução na pintura. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 29 maio 1949c.
- CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 1999.
- CATÁLOGO GRUPO FRENTE. Rio de Janeiro: IBEU, 1994.
- GRUPO “FRENTE” NO MAM. *Rio Magazine*, Rio de Janeiro, ago. 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Mário Pedrosa e Ferreira Gullar – Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50*. 2001. Dissertação (Mestrado em Arte publicitária e produção simbólica) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MOURA, Flávio Rosa. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

- _____. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1959.
- _____. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1957a.
- _____. O mestre brasileiro de sua época. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 18 jun. 1957b.
- _____. Arte nos Estados Unidos e na Rússia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1957c.
- _____. Só duas vezes por ano o crítico vai à praia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1955.
- _____. Arte e revolução. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 29 mar. 1952.
- _____. A experiência de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1951.
- _____. Dos realistas e românticos aos impressionistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, set. 1949.
- PELLEGRINO, Hélio. Prefácio. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa: retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- REINHEIMER, Patricia. Engajamento *versus* autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960. *Revista Proa*, Campinas, v. 1, n. 1, 2009.
- _____. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, Marcelo. *Arte, socialismo e exílio*. Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte moderna do 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.
- _____. “*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.
- 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.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Recebido em setembro de 2012

Aceito para publicação em janeiro de 2013

