



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Juana Nunes Pereira

**A contemporaneidade das contribuições críticas
de Mário Pedrosa**

Rio de Janeiro
2009

Juana Nunes Pereira

**A contemporaneidade das contribuições críticas
de Mário Pedrosa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para aquisição de título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P436 Pereira, Juana Nunes.
A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa
/ Juana Nunes Pereira. – 2009.
148 f.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Crítica de arte – Teses. 2. Pedrosa, Mario, 1900-1981 – Teses.
3. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 4. Arte – Aspectos políticos -
Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Juana Nunes Pereira

**A contemporaneidade das contribuições críticas
de Mário Pedrosa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para aquisição de título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovado em: 31 de março de 2009.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo (orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Glória Ferreira
Escola de Belas Artes - UFRJ

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danzinger
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (suplente)
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2009

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai, pelo que sou;

À minha mãe, sua ausência me fez forte;

À Severino, meu amor, meu companheiro;

À Fellipe Redó, por ser um grande amigo

Aos Pontos de Cultura do Brasil, por alimentarem minha alma de sonhos;

À minha equipe no trabalho, Rose, Zildelene, Roberta, Lílian, Mary, Lindsay, pelo trabalho coletivo

À Italo pela ajuda preciosa na formatação

À Luíz pela revisão cuidadosa

À Ana Paula pela acolhida

À Cris Abramo pelas várias leituras

À Célio Turino, pela doçura, pelas conversas inspiradoras;

À Antonia Rangel pela parceria e compreensão;

Aos Camaradas, também pelo que sou;

À Juventude, por me manter acreditando nas utopias

Aos colegas do PPGARTES, pela troca,

Carla Benassi, pela amizade

Ao Professor Roberto Conduru, pelas provocações que sempre me incentivam;

Ao Professor Roberto Correa, a própria poesia;

À professora Leila Danziger, pelo incentivo;

Ao professor Ronaldo Brito, pelas contribuições na contradição;

À Professora Glória Ferreira, pelas observações em minha banca de qualificação, pela admiração;

À Professora Sheila Cabo - minha orientadora, pelas aulas desde a graduação, pela troca de idéias, por ser para mim uma referência.

RESUMO

PEREIRA, Juana Nunes. *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho visa examinar, a partir dos artigos, textos e correspondências de Mário Pedrosa, os conceitos de arte, história e crítica. É objetivo dessa dissertação discutir o interesse de Pedrosa pelas experiências do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, pela Arte Indígena e a relação dialética existente entre Arte e Política em sua trajetória crítica como estratégia para definir seu interesse interdisciplinar e contemporaneidade.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Crítica de arte. Contemporaneidade.

ABSTRACT

This study aims to examine, from the articles and texts and letters by Mario Pedrosa, the concepts of art, history and criticism. Goal of this dissertation is to discuss the interest of Pedrosa by the experiences of the Psychiatric Center Engenho de Dentro, the Indigenous Art and the dialectic between art and politics in his career as a critical strategy to define its interests interdisciplinary and contemporary.

Keywords: Mário Pedrosa. Critical art. Contemporary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Käthe Kollwitz, As mães - Xilografia sobre papel _____	13
Figura 2- Cândido Portinari, 1948/1949 - Painel Tiradentes _____	15
Figura 3- Alexander Calder, viúva-negra - móbile construído com chapas metálicas coloridas _____	21
Figura 4- Capa do Catálogo da II Exposição do Grupo Frente - 1955 _____	22
Figura 5- Lygia Clark, 1959 - Ovo _____	23
Figura 6- Hélio Oiticica, 1959 - Relevo Espacial _____	23
Figura 7- Alfredo Volpi, 1955 - Casa _____	28
Figura 8- Eliseu Visconti, 1891 - Lavadeiras _____	32
Figura 9- Eliseu Visconti, 1913 - Moça no Trigo _____	32
Figura 10- Ivan Serpa, 1955 - Construção nº 75 _____	34
Figura 11- Ivan Serpa, 1953 - Faixas Ritmadas _____	34
Figura 12- Ivan Serpa, 1951 - Formas _____	34
Figura 13- Cícero dias, 1950 - Painel C _____	35
Figura 14- Fernando Diniz, 1953 _____	49
Figura 15- Carlosl, 1948 _____	49
Figura 16- Raphael, 1949 _____	49
Figura 17- Emygdio, 1948 _____	50
Figura 18- Antonio Manuel, 1970 – O corpo é a Obra _____	67
Figura 19- Hélio Oiticica, 1964 – Parangolé P4 Capa 1 _____	87
Figura 20- Lygia Clarck, 1960 - Bicho _____	88
Figura 21- Lygia Clarck, 1977 – Estruturação do Self – Objetos relacionais _____	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA	13
1.1 A batalha da abstração	13
1.2 Arte e crítica	25
1.3 História	30
1.4 Crise da Arte, Crise da História	38
1.5 Método Crítico Interdisciplinar, Extradisciplinar	43
2 POR UMA TEORIA DA ARTE EM MÁRIO PEDROSA	48
2.1 Arte: Necessidade Vital	48
2.2 Influências Teóricas	60
3 ARTE E POLÍTICA	69
3.1 Política	69
3.2 Apreciação crítica - O experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica	84
4 CONCLUSÃO	94
4.1 Especulações, Paradoxos e Ranhuras	94
REFERÊNCIA	100
APÊNDICE	106
Cronologia Vida e Obra de Mário Pedrosa	106
ANEXO	115

INTRODUÇÃO

Mário Pedrosa foi, sem dúvida, um dos mais importantes críticos de arte no Brasil. E, poderíamos dizer, internacionalmente. Sua obra é reconhecida nacionalmente e internacionalmente, mas é no mínimo curioso que esta, apesar de contar com boas publicações, se mantenha numa posição de acomodação teórica, sendo pouco discutida e estudada. Isto se deve, em parte, à grande associação do nome de Pedrosa ao movimento artístico de defesa da abstração e, mesmo ao esgotamento do projeto construtivo brasileiro. Penso que limitar sua produção crítica nesse campo o mantém preso ao passado, como um teórico conjuntural do debate “figuração versus abstração, nacional versus universal”

Pedrosa foi um crítico que marcava seu posicionamento teórico de forma feroz, talvez por isso tenha marcado seu nome na história da arte no Brasil pela batalha da abstração, à qual se dedicou, sendo defensor e principal teórico. Mas seu interesse pelo campo teórico da arte era bastante vasto e o estudo aprofundado de sua obra pode nos ajudar a compreender melhor a contribuição vital de suas formulações teóricas em nosso meio de arte. Ao analisarmos sua obra, podemos observar o grande interesse de Pedrosa por ir além do campo disciplinar da história da arte. Pedrosa estudou sistematicamente os principais pensadores de sua época, mantendo, em seu arquivo particular¹, pastas de estudos das principais obras sobre antropologia, filosofia, psicologia, política e sociologia.

¹ Arquivo Mário Pedrosa – Biblioteca Nacional.

Esta dissertação se propõe a discutir, a partir da trajetória crítica de Mário Pedrosa, os conceitos de arte, história e crítica, refletindo como esta trajetória dialoga com a tradição crítica e historiográfica no Brasil e no mundo.

A partir das influências de Cassirer e Susanne Langer na formação do pensamento artístico de Pedrosa, é possível repensar o tratamento que o crítico dava às questões da forma em sua crítica. A tensão existente entre a teoria da Gestalt e as formas simbólicas de Cassirer no desenvolvimento do seu pensamento problematiza as relações entre as abordagens focadas na análise formal das obras e as centradas na cultura (estudos culturais).

Aqui é colocada a questão da dimensão contemporânea de seu pensamento, buscando demonstrar que Pedrosa está mais próximo de um olhar fenomenológico das obras do que de uma crítica “formalista”, aproximando seu pensamento ao do filósofo Merleau Ponty.

Por outro lado, a investigação e análise do processo gradual de afastamento do crítico ao gestaltismo, assim como sua assimilação da crítica merleau-pontyana, endossada por Ferreira Gullar no movimento neoconcreto, nos possibilita compreender a dimensão que sua apreensão crítica ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica representou para a crítica e historiografia brasileira.

O interesse de Pedrosa pelas experiências do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e suas formulações sobre arte primitiva, arte dos loucos e indígenas são um elemento essencial para demonstrar a vitalidade de seu pensamento crítico, buscando definir seu interesse interdisciplinar. Analisar como essa trajetória crítica dialoga com o pensamento crítico contemporâneo é um desafio instigante. Trazer para o diálogo com Pedrosa críticos como Carl Einstein, Aby

Warburg, Hal Foster e Brian Holmes é compreender que o interesse interdisciplinar que caracteriza a crítica Pedrosiana constitui-se como o elemento de ligação entre sua obra e a tradição crítica atual, permeada pela vontade de romper o campo específico da historiografia da arte.

A relação dialética existente entre arte e política na trajetória crítica de Mário Pedrosa também é um elemento - chave para definir sua contemporaneidade; Como crítico militante, soube perceber a dimensão revolucionária da arte na transformação do homem e da sociedade.

Por fim, não é objetivo dessa dissertação esgotar o tema; A obra de Mário Pedrosa inspira muitas leituras e desdobramentos contemporâneos no nosso meio de arte, sobretudo pela complexidade e relevância para a crítica de arte brasileira. Nosso objetivo é abrir uma nova leitura, repensar seu papel na historiografia brasileira, investigar sua contemporaneidade, abrir um debate.

1 ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA

1.1 A batalha da Abstração

Mário Pedrosa surge na crítica de arte em 1933², numa conferência sobre a obra de Käthe Kollwitz, gravurista alemã (figura 1), no clube dos artistas modernos. No momento da exposição de Käthe, o clima entre os artistas brasileiros era de intensa agitação política. A situação econômica do país e a crise institucional justificavam este interesse pela política.



Figura 1: Käthe Kollwitz, As mães, 1922-23, xilografia sobre papel, 34,1 x40 cm.

² Antes disso vai exercer a crítica literária no *Diário da noite* dirigido por Oswald Chateaubriand em 1924.

É justamente o próprio Pedrosa que relata a preocupação social dos artistas nos anos 1930:

Foi por esse tempo que apareceram os primeiros artistas brasileiros com mensagem social consciente. ao lado de um Osvaldo Goeldi surge mais um moço, um novo gravador de força, Livio Abramo. É ele o primeiro artista, ao que saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classes: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com seu perfil recortado, grades e chaminés erectas como uma infantaria em face do inimigo [...] havia nas xilos de Abramo, num desenho límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classe. Por esta época, Tarsila estava em sua fase social quando nos deu algumas telas como operários e segunda classe em que transparecem todas as suas simpatias proletárias [...] A grande pintora pagou essas simpatias com a prisão em que foi jogada por sua própria classe, como outro pintor ilustre, Di Cavalcanti, e vários intelectuais, durante os dias do levante paulista de 32.³

Portanto, foi na conferência de Mário Pedrosa onde, pela primeira vez no Brasil, segundo Otilia Arantes, se fazia uma interpretação marxista da arte⁴. Esta estava inserida no clima artístico da época, porém, o que já interessava mais a Pedrosa era o caráter universal da obra de Käthe, destacando o fato de sua obra ter alcançado uma “assombrosa universalização”, ao colocar no centro do seu trabalho o tema universal da luta de classes e o papel central da classe operária na sociedade sem, contudo, rebaixar sua obra a uma mera propaganda ideológica.

O contato que Pedrosa terá com a obra de Portinari e a avaliação de suas fases como pintor marcam também o desenvolvimento da trajetória crítica de Mário. A análise da exposição do artista em 1934, sob o título “Impressões de Portinari”, busca refletir com o pintor o que Mário compreendia como uma inadequação estética do trabalho do artista: a pintura de cavalete e o uso da tinta a óleo. Para Pedrosa, a

³ Pedrosa, Mário. Entre a semana e as bienais, in Mundo, homem, arte, em crise. org Amaral, Aracy. São Paulo: Perspectiva, 1986.p. 278.

⁴ Arantes, Otilia. Mário Pedrosa: Itinerário crítico, São Paulo: Cosac Naify, 2004.p. 14.

linguagem de Portinari só se libertaria nos afrescos murais, onde caberiam suas figuras monumentais.

Ao lado da construção, da composição, Portinari precisa penetrar o segredo da matéria. Chegar a apreender a densidade dos corpos e dos objetos. A tinta, a cor, já lhe não são apenas um meio de efeito exterior sensorial, à cata de estados de alma correspondentes, convencionais. Esses elementos têm suas exigências próprias, a que é preciso dar expressão. Para consegui-lo, o seu traço complica-se, encurva-se como querendo apalpar e enlaçar a matéria. A fatura liberta-se das convenções e delicadezas do quadro de cavalete. Prepara-se para o afresco. O modelado toma uma concretização brutal e passa para o primeiro plano⁵

Quando da realização dos murais de Washington, Pedrosa elogia Portinari por ter alcançado, mesmo num tema nacional, um acento de universalidade, ao dar mais destaque à verdade artística, dando à obra histórica um conteúdo simbólico. Mas ao retomar o olhar sobre a obra de Portinari, no painel *Tiradentes*, de 1949 (figura 2), dirá que a obra, ao se manter presa à literalidade e ao problema do drama nacional, não realiza os feitos pictóricos tão elogiados nos murais de Washington. O fato é que o tempo dedicado à crítica das obras de Portinari se insere num capítulo importante do embate que vai caracterizar a trajetória crítica de Mário Pedrosa: o debate acerca do nacional ou universal na arte brasileira.



Figura 2: Cândido Portinari, Painel *Tiradentes*, 1948-49, têmpera sobre tela, 309 X 1767 cm.

⁵ Pedrosa, Mário. *Impressões de Portinari. Diário da noite*. São Paulo, 1934.

O debate sobre o caráter da arte brasileira sempre ocupou a crítica de arte em toda nossa história artística. A polêmica entre uma visão de caráter nacional oposta a de caráter universal está presente desde o modernismo. Em um primeiro momento, podemos afirmar que a visão nacionalista, com o objetivo de expressar o Brasil e seu povo mestiço em formas modernas (ou seja, devorar as referências estéticas estrangeiras e fazer surgir uma arte moderna brasileira), foi o foco das preocupações artísticas no Brasil. Já num segundo momento, o projeto moderno na arte vai estar ligado à idéia de uma forma plástica universal, geométrica e matemática em busca de uma arte pura, defendida pelo movimento concreto.

Mário Pedrosa se dedicou à essa polêmica como principal teórico da arte abstrata; Buscou, ao longo de sua intensa produção sobre a arte brasileira, estabelecer um debate dialético de análise tanto das influências externas de nossa história da arte como de seu caráter nacional, defendendo que era necessário abordar “o problema em seu conjunto”. Ele entendia que o elemento nacional ou regional na arte brasileira poderia participar no sentido de fundir, unificar, diversificando e diferenciando o processo de internacionalização da arte moderna⁶.

Muito antes da Semana de Arte Moderna, em 1922, já havia em nosso meio artístico, ainda em intensa formação, um caloroso debate sobre o caráter nacional ou universal de nossa arte⁷. Segundo Carlos Zílio, o início de uma consciência nova em relação à representação da paisagem brasileira deve-se à influência de artistas

⁶ Pedrosa, Mário. O Brasil nos temas do congresso de Varsóvia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 de jan 1960.

⁷ Na visão de Rodrigo Naves, Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a perceber “o que havia de posição e enganoso em aplicar um sistema de representação preestabelecido – o neoclassicismo” na representação do ambiente brasileiro. Sua contribuição no sentido artístico e mesmo antropológico, ilustra as páginas de livros de história quando se quer retratar o modo de vida, o povo e a paisagem do Brasil colônia. A característica documental de sua obra no Brasil é influenciada pela estética pitoresca, promovendo em sua pintura um afastamento dos padrões neoclássicos.

estrangeiros que tinham a preocupação com as reais características do lugar. Era notadamente uma postura diferente da tradição anterior, Diz Zílio: “*Nas artes plásticas, o início de consciência desta contradição é mostrada pelos artistas estrangeiros que vieram ao Brasil, como Franz Post, Debret, Georg Grimm, e que se mostraram mais sensíveis à luz e aos temas nacionais.*”⁸

Vemos também, no discurso crítico de Gonzaga Duque, a propósito da abertura da exposição nacional do Rio de Janeiro em 1908, a mesma preocupação com essa matriz nacional de nossa arte. Mas aqui a idéia surge como algo estruturante, algo que aparece de dentro do fenômeno de criação artística:

“Falta-lhe o cunho, a marca nacional? mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola...” e mais adiante define “Mas se o povo se afirma por uma clara, definida aspiração nacional, se os fatores de sua formação lhe transmitirem intensamente o seu sentir e o seu modo de ser; se a expressão depende de uma só língua, embora adaptada e corrompida, este povo vai ter, indubitavelmente, a sua arte.”⁹

Em 1915, portanto, antes da Semana de Arte Moderna, o já defensor do modernismo Oswald de Andrade, lança a idéia de uma pintura nacional no artigo intitulado “*Em prol de uma pintura nacional*”, no qual contrapõe a arte acadêmica da época e defende uma pintura que reflita a nossa paisagem, a exuberância de nossa natureza, pedindo aos pintores que depois do aprendizado técnico no exterior, Diz Ele:

“Se baseiem nas recordações de motivos picturais que tiveram e incorporados ao nosso meio, a nossa vida, tirem dos recursos imensos do país, dos tesouros do

⁸ Zílio, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: edição Funarte, 1982. p.47

⁹ Cf. Zílio, Carlos. Discurso de Gonzaga Duque, rep. por Roberto Pontual, A arte brasileira contemporânea, citado e comentado por Carlos Zílio, A querela do Brasil. Rio de Janeiro: edição Funarte, 1982. p.47

país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que o circundam, a arte nossa que afirma, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e de desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.”¹⁰

A Semana de Arte Moderna de 1922 não tinha em seu horizonte a defesa de uma pintura nacional, mas o desejo de modernidade, de atualização estética, ou seja, de incorporar, na arte brasileira, as conquistas estéticas das vanguardas européias. Tendo sido o ato inaugural desse gesto a exposição de Anita Malfatti em 1917, mostra individual que provocou a ira de Monteiro Lobato que, como os modernistas, também era crítico ao academismo que não se aprofundava na paisagem brasileira, se limitando a uma cópia acadêmica e fria da realidade. Monteiro Lobato era avesso a qualquer estrangeirismo, portanto seu olhar crítico estava comprometido de antemão à condenação do trabalho expressionista de Malfatti.

Segundo Eduardo Jardim,¹¹ somente no final de 1924 os modernistas passam a ter uma preocupação maior com a idéia de nacionalidade, de realização de uma arte moderna que expressasse a “brasilidade”. E esta idéia estava relacionada com a própria dinâmica cultural do país, numa dimensão filosófica que tem o seu legado na obra de Graça Aranha. É esclarecedora para o entendimento dessa mudança de postura dos modernistas: a carta de Mário de Andrade enviada a Sergio Milliet:

“Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileirar o Brasil. Problema atual modernismo, repara bem porque hoje só valem artes

¹⁰ De Andrade, Oswald. Em prol de uma pintura nacional, in O Pirralho, n, 168, ano 4, 2-1, 1915, citado e comentado por Carlos Zílio, A querela do Brasil. Rio de Janeiro: edição Funarte, 1982.p.48

¹¹ Jardim de Moraes, Eduardo. A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal 1978.

nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal.”¹²

Aqui fica clara a idéia de caracterização nacional de nossa arte, sobretudo a noção de que só encontrando nossa identidade poderíamos estabelecer uma linguagem universal. Não podemos deixar de registrar que este sentimento dos modernistas coincide com o interesse das vanguardas européias pelo primitivismo, ou seja, os artistas brasileiros buscavam uma singularidade para a sua arte moderna e os europeus estavam interessadíssimos nesta novidade.

Para o crítico de arte Ronaldo Brito, o nacionalismo dos modernistas era uma forma de dar sentido ao próprio movimento, posto que este não se sustentava por um programa estético, pelo contrário, convivia harmoniosamente com propostas estéticas incompatíveis, na lógica das vanguardas européias. Tínhamos apenas o desejo de ser moderno e, nesse sentido, atesta Ronaldo Brito:

“Apesar de todo o escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa... nós, ao contrário não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las enfim. Este era o nosso Ser moderno.”¹³

A estética modernista se consolidou no Brasil muito ligada à figuração. É somente no final dos anos 1940 para os 1950 que se reacende o debate com a nova ruptura moderna representada pelo abstracionismo dos concretistas. Podemos afirmar que, neste momento crucial para a arte moderna no Brasil, as idéias

¹²Idem.p.52.

levantadas por Mário Pedrosa vão incendiar o meio de arte brasileiro, tendo decisiva contribuição para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil.

No contato com a obra de Calder, (figura 3) em 1944, Pedrosa se encanta com a força expressiva da forma nos móveis soltos no espaço, que evidenciavam o tema do trabalho desse artista. Era a própria forma e, dessa maneira, a arte se tornava um objeto da vida, podendo, na visão do crítico, operar uma transformação do mundo pela arte abstrata ao obrigar o espectador a uma “verdadeira reeducação da sensibilidade”. Ao comentar a obra deste artista, Pedrosa afirma:

A arte de Calder, no entanto, vai exercendo uma silenciosa ação de catálise sobre a vulgaridade agressiva de nossa época. Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática quotidiana do viver, esse artista é Alexander Calder¹⁴. E “seus objetos ganham em latitude plástica, criando relações mais pesadas de universalidade, libertos de quaisquer limitações contingentes ou unilaterais¹⁵

Portanto, é definitivamente ao ter contato com a obra de Calder que Mário Pedrosa é ganho para a causa da arte abstrata. A obra de Calder expressava, de forma nítida, as qualidades que Pedrosa julgava serem essenciais numa obra de arte: sua potência sintética e universalizadora.

Ao tentar dissolver a contradição “subjetividade versus objetividade” e as relações entre forma e expressão, Pedrosa busca uma resposta materialista para a questão da percepção estética. Nesse sentido, procura uma resposta para o entendimento do fenômeno artístico numa dimensão universal, mais precisamente busca um fundamento objetivo para estabelecer a universalidade da experiência

¹³ Brito, Ronaldo, O trauma do moderno, extraído de Projeto arte brasileira.

¹⁴ Pedrosa, Mario, Calder escultor de cata-ventos. New York,1944 republicado in Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil,1949

¹⁵ Idem



Figura 3: Alexander Calder, *viúva-negra*, 1948, arame e metal pintado, 350 X 200 cm.

É por essas filiações teóricas que Mário Pedrosa se coloca na defesa da arte abstrata, abrindo, a partir do movimento concretista, uma nova página de nossa arte moderna, que até então se encontrava muito presa à figuração ou mesmo às estéticas cubista e expressionista e, principalmente, a uma temática nacionalista. É nesse momento que a crítica de Mário, ao reivindicar uma tradição moderna, quebra definitivamente com a representação. Ao defender a urgência da forma, se opõe a uma tradição modernista consolidada, opondo à nova arte concreta aos já consagrados artistas Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Tarsila.

É conhecida sua entrevista na qual afirma que a ausência de nossos principais artistas modernistas, Segall e Portinari, não havia feito falta na bienal de São Paulo de 1953. Tal afirmação causou, no meio de arte, grande polêmica e provocou seu afastamento do jornal *Tribuna da Imprensa*. Na ocasião criticou duramente o último período de Segall, que segundo Mário era de um “maneirismo sentimentalista”. Combateu as “incoerências plásticas” e o “comercialismo” de

Portinari, a “acomodação e repetição” de Di Cavalcanti e não poupou Tarsila em sua retomada inútil da fase pau Brasil.¹⁶

Ao mesmo tempo, incentivou a iniciativa de jovens artistas que iniciavam uma experimentação na arte abstrata – Palatnik, Ivan Serpa e Mavignier, que deram origem ao Grupo Frente (figura 4) – e colocou mais lenha na fogueira ao proclamar Volpi “o mestre brasileiro de sua época.”

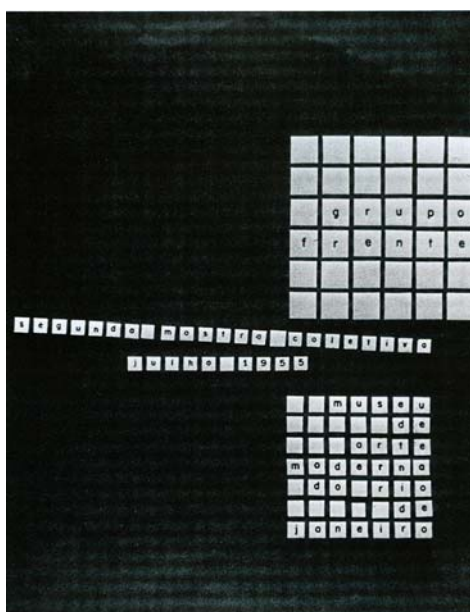


Figura 4: Capa do catálogo da II exposição do Grupo Frente, Museu de Arte Moderna, RJ, 1955.

Um ponto alto dessa defesa da abstração por Mário foi sua participação no debate “Arte abstrata ou arte com temática social”, realizado no auditório do Ministério da Educação em que, ao lado de Flávio de Aquino, polemiza com Mário Barata e Campofiorito ao defender a arte abstrata. Como seu principal argumento,

¹⁶ Arantes, Otilia. 2004, Op.cit. p.17.

Pedrosa buscou salientar a revolução plástica que a abstração promovia, proporcionando uma reeducação da sensibilidade.

Quando do começo das experimentações neoconcretas e da crítica que o grupo de artistas cariocas faziam ao racionalismo e ao objetivismo dos paulistas, Pedrosa não só apoiou o desenvolvimento de novos caminhos para a arte concreta, como sustentou que efetivamente o neoconcretismo (figura 5 e 6) teria chegado mais perto da síntese proposta por ele. Diz Pedrosa: *“Repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total.”*¹⁷



Figura 5: Lygia Clark, 1959, Ovo, tinta industrial, sobre madeira Ø 33 cm.

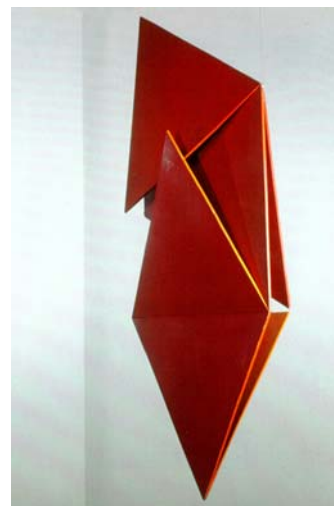


Figura 6: Hélio Oiticica, 1959, Relevo Espacial, óleo sobre madeira, 120 X 63 X 50 cm.

É interessante destacar que a abstração dos concretos, sobretudo a dos neoconcretos, estava na contramão dos movimentos artísticos internacionais, onde o informalismo e o tachismo eram as propostas estéticas predominantes no circuito internacional de arte. Mário era bastante crítico em relação a essas propostas, que

ele considerava parte de um “subjetivismo individualista”, que reduzia a arte a uma catarse do artista ou numa mera construção de formas. Mário Pedrosa via no movimento neoconcreto a possibilidade de se operar a síntese entre forma e intuição e entre universal e local. Nesse sentido, a universalidade proposta por Pedrosa não significava simplesmente acompanhar as vanguardas internacionais, como foi realizado no nosso primeiro momento moderno, mas sim a produção de uma arte de comunicação global, ou seja, universal.

Portanto, o movimento concreto e neoconcreto marcam essa diferença, esse momento em que nossa linguagem universal opera uma dinâmica local, posto que não se limita a acompanhar a dinâmica internacional:

“O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras-vanguardas não só pela juventude como, sobretudo pelas concepções estéticas - as formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo a crítica internacional, já aferrada em sua maioria a uma estética subjetiva romântica, então reinante por toda à parte sob a designação de “tachismo” ou “informal”. Não se compreende aquela resistência brasileira, por tanto tempo, a corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional, era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país.¹⁸

O Neoconcretismo representou uma profunda renovação na arte, que, na opinião de Pedrosa, vivia um momento de esgotamento generalizado. Segundo ele, este movimento artístico significava também uma nova compreensão da questão do tempo, promovendo uma conciliação entre o rigor matemático (concretistas) e a força expressiva, tendo como exemplo máximo dessa experiência *Os bichos*, de Lygia:

¹⁷ Pedrosa, Mário. *Épocas das bienais*, In *Mundo, Homem, arte em crise*, org. Amaral, Aracy. Ed. Perspectiva, 1986.

“Os bichos de Lygia Clark só se punham em movimento graças à manipulação desenvolvida do público, conjugando máquina e corpo numa forma de criação coletiva, que em 1960 ainda lhe parecia trazer, por isso mesmo, um aceno de universalidade: a nova obra de Lygia Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte a plenitude do ser.”¹⁹

Para Pedrosa, nossa tendência à abstração fazia parte de nossas origens culturais e já estava presente na arte dos índios brasileiros. Este novo lugar que arte aspirava, buscando se reencontrar com vida e a novidade que as experimentações estéticas representaram no cenário artístico instigou o crítico e representou um desafio teórico que Pedrosa buscou compreender.

1.2 Arte e Crítica

Sendo colunista no *Correio da Manhã*, na *Tribuna da Imprensa* e, em 1957, no *Jornal do Brasil* (neste último, organizou uma série de artigos, onde debatia a atividade crítica baseando-se em Baudelaire, (que definia a crítica como “parcial, apaixonada e política”²⁰), Pedrosa estabeleceu em seus artigos um debate acirrado com os defensores de uma arte figurativa de caráter nacional.

Ao defender suas idéias em defesa da abstração no Brasil, Mário Pedrosa buscou, ao longo de sua trajetória crítica, desenvolver sua visão sobre a história da arte no Brasil, não limitando o olhar para o presente, ou somente para as obras

¹⁸ Pedrosa, Mário, 1986. Op cit.p. 291

¹⁹ Pedrosa, Mário. Significação de Lygia Clark, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de out de 1960.

produzidas na época, mas sobretudo lançando o seu olhar para uma visão do conjunto da produção artística brasileira.

Nesse sentido, se dedicou ao estudo da história da arte no Brasil (da missão francesa aos artistas contemporâneos) como também do circuito, das instituições de arte e da própria crítica. Um exemplo dessa sistematização foi a coletânea de textos sobre as bienais, uma grande retrospectiva sobre a arte moderna no Brasil, o meio de arte e as próprias instituições. “As bienais de lá pra cá” resume o caminho perseguido pela arte moderna no Brasil e a do próprio Mário, testemunha de boa parte daqueles acontecimentos.

Dessa forma, Pedrosa dá uma valiosa contribuição para uma visão de conjunto tanto de sua evolução como crítico de arte, como do seu olhar sobre a arte brasileira. Foi nas críticas de jornais que ele se consolidou como principal crítico de arte de sua época. Rompendo com uma tradição de crítica de arte de caráter literário, buscou dar destaque às especificidades da arte, colocando as questões estéticas como sendo o centro de sua preocupação crítica. Dessa forma, colaborou para a maior especialização desse campo.

É importante destacar que, no campo da crítica, Pedrosa se apoiava nos princípios de Charles Baudelaire²¹. De acordo com o pensador francês, para julgar e apreciar uma obra de arte é necessário ao crítico viver a “experiência” consciente da criação. Esta experiência vivida pelo crítico diante da obra traz para sua análise elementos de sua emoção e bagagem cultural; somente assim a crítica é realizada de um ponto de vista que abra mais horizontes. Sendo o problema fundamental da

²⁰ Baudelaire, Charles. Para ser justa, quer dizer, para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes. In Pedrosa, Mário. O Ponto de vista do Crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de Janeiro de 1957.

crítica perceber as qualidades formais da obra, descobrindo seu significado empírico, plástico e simbólico

Podemos afirmar que Pedrosa, não se limitando à crítica diária de jornal e à curadoria de exposições, desenvolveu uma concepção global sobre as questões da arte no Brasil, podendo, dessa maneira, ir mudando de opinião quando necessário, mantendo um discurso coerente na sua defesa da arte abstrata, concreta, mas, acima de tudo, uma defesa intransigente da arte e de seu papel revolucionário.

Somente abraçando um novo projeto estético, o da abstração construtiva, é que poderíamos constituir um novo paradigma para a arte no Brasil, estabelecendo uma nova ordem no plano estético, que se traduza moderna e universal. Somente dessa forma a arte estaria construindo um novo sentido de nação. Segundo Pedrosa, ao romper com o romantismo a arte concreta afirmava a necessidade de estabelecer uma disciplina, de formação do caráter, da necessidade de ordem. Este projeto estético se coadunava com o intenso processo de modernização que o Brasil vivia com o crescimento industrial.

É nesse sentido que Pedrosa assume um intenso debate com todos que tentavam desqualificar as novas gerações e insistiam em manter a “aura” dos já consagrados artistas, cuja marca dos trabalhos era o figurativismo social. Nesse sentido, Mário busca em Volpi (figura 7), artista da mesma geração, também consagrado, mas muito ligado ao estereótipo de artista popular, primitivo, a contraposição aos outros artistas. Ele afirma ser Volpi o mestre brasileiro de sua época. A estratégia de Pedrosa visa dar destaque às qualidades estéticas das obras de Volpi, posto que este sintetizava suas idéias, como diz o crítico:

²¹ Idem.

Ao mesmo tempo que lembram as composições da pintura abstrata de caráter geométrico recordam o ambiente lírico das casas das pequenas cidades do interior do Brasil[...]sua linguagem pictórica é, no entanto, moderna, universal.²²



Figura 7: Alfredo Volpi, 1955, Casas, têmpera sobre tela, 115,5 X 73 cm.

Um elemento importante a considerar neste debate realizado ao longo da trajetória crítica de Mário tem referência ao mercado internacional de arte, ao espaço que a arte brasileira ocupa no meio internacional, sugerindo que a polêmica arte nacional versus arte universal também se dá em um campo econômico. Pensando numa certa divisão internacional do trabalho artístico, onde caberia aos centros artísticos (Europa e EUA), de certa forma, determinar a estética dominante, dando à arte universal um significado de padronização, já aos países periféricos caberia acompanhar essa tendência ou se render ao exótico, num certo sentido mais lucrativo, posto que não se esperava da periferia uma arte em condições de concorrência.

²² Pedrosa, Mário. O mestre brasileiro de sua época. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de jun de 1957.

Na visão de Pedrosa, universalidade tinha um sentido revolucionário: a comunicação sem fronteiras entre todos os povos através da arte, no sentido de uma reeducação da sensibilidade, libertando, dessa forma, o homem de sua atitude alienada em relação ao mundo e suas mudanças históricas. Muito melhor é deixar falar o próprio crítico, que de forma reveladora demonstra, em seu artigo, “*Paradoxo da arte brasileira*”, a forma como a crítica estrangeira recebe a nossa arte, desnudando as relações que estão em jogo no circuito internacional da arte.

Em geral, os confrades de além-mar, quando saem de seus cuidados para visitar uma exposição de arte de país longínquo, na periferia européia, como o Brasil [...] vão, e logo procuram nas salas os papagaios, isto é as cores berrantes, negros no eito, índios bravios [...] se encontram aprovam, satisfeitos [...] depois procuram os que estão fazendo coisas que lhes são agora familiares nos próprios países, ou mais de acordo com o gosto internacional vigente. [...] se topam, porém, com algo como a velha tendência da abstração geometrizarante, externam logo sua irritação [...] “Mondrian já passou há muito tempo.”²³

Nesse sentido, reivindicamos a atualidade de Mário Pedrosa ao perceber que muitas das questões levantadas pelo crítico permanecem no contexto da crítica de arte do momento contemporâneo, permeada pela busca do melhor entendimento da sociedade globalizada e suas repercussões para a arte.

Mário Pedrosa soube compreender bem a dinâmica mundial da arte moderna e sua vontade de universalidade. Aberto à experimentação artística das novas gerações, como crítico esteve sempre preocupado em entender o desenrolar dos acontecimentos artísticos de olho no desenvolvimento da sociedade, percebendo em que medida a arte moderna brasileira poderia ser decisiva no esforço de construção do novo país e do novo homem desejado por Pedrosa.

1.3 História

Em que medida a trajetória crítica de Pedrosa nos possibilita especular acerca do fazer crítico, do fazer historiográfico em Arte? Como essa trajetória se articula e se relaciona com essa tradição? Ou mesmo como sua crítica se relaciona com um fazer historiográfico contemporâneo que tenciona os conceitos de história, arte e crítica?

Argan²⁴ defende que o que diferencia a história da Arte da história é que ela é história mas se desvela no objeto artístico, portanto o olhar do historiador deve ser um olhar para o presente, da obra de arte que se dá no presente, que pode ser a produção de artistas do passado, de sociedades distantes, mas sua força e sua potência estética se dão também no presente. Sendo a história da arte uma história de juízos de valor, a historiografia da arte se aproxima intimamente da crítica de arte, pois quando o historiador analisa a obra do presente, o faz diante de seu juízo estético. *“Pode se dizer que a história da arte sendo a história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte”*²⁵.

Nesta perspectiva, fazer crítica é fazer história da arte, posto que o crítico, ao lançar seu olhar para uma obra de arte, também o faz diante de seu juízo estético, sua visão artística. No exercício de sua crítica, ao escolher uma obra para análise,

²³ Pedrosa, Mário. Paradoxo da arte brasileira, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de dez de 1950

²⁴ Pedrosa mantinha uma relação de contato com Argan em função de sua relação com a crítica internacional, a referência a Argan também se justifica pela abertura de uma concepção de história crítica permeada por uma visão filosófica, posição que podemos ver também em Pedrosa.

²⁵ Argan. Giulio Carlo. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994 p.30.

vai tecendo dialeticamente sua trajetória crítica e uma narrativa sobre a história da arte.

É exatamente dessa forma que Pedrosa se relaciona com a história. Ao longo de sua trajetória, ele buscou refazer, reescrever a história da arte brasileira lançando seu olhar sobre nossa tradição, buscando nas obras dos artistas os fundamentos da modernidade defendida por ele, posição similar argumentada por Argan:

Se aquilo que determina e justifica a nossa interpretação da arte do passado é a situação de nossa cultura e especialmente, como é fácil de entender, da cultura artística, não é possível compreender a arte do passado se não se compreende a arte da própria época. Os movimentos, os desenvolvimentos da arte, têm sempre influenciado profundamente a construção da perspectiva histórica em que se enquadram e explicam os acontecimentos artísticos do passado.²⁶

A operação de Pedrosa busca nitidamente constituir uma nova narrativa para a história da arte no Brasil. Ao escrever sobre a retrospectiva da obra de Elyseu D'Angelo Visconti (figuras 8 e 9), organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes, em sua coluna no *Correio da manhã*, em 1950, inicia sua crítica, estabelecendo um contraponto com os “nacionalistas”, ao insinuar que a glória de alguns artistas consagrados era fruto de afirmação nacional, e não de um juízo crítico:

“A maioria dos mestres consagrados do passado o são, em grande parte, por complacência, por euforia de nosso patriotismo tupiniquim, resultante do inevitável relativismo histórico com que até ontem julgávamos todo esforço, todo produto cultural, na ciência ou na arte, saído do meio nacional, em formação ainda e inculto, sem tradições. Então toda aptidão nativa para o desenho, a música, as abstrações da ciência ou da filosofia eram saudadas por um coro de aclamações entusiásticas e sem senso crítico.”²⁷

²⁶ Idem, p.30

²⁷ Pedrosa, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 01 de Jan de 1950.



Figura 8: Eliseu Visconti, Lavadeiras, 1891, óleo sobre tela, 27,5 X 19 cm.



Figura 9: Eliseu Visconti, Moça no trigal, 1913, óleo sobre tela, 29 X 44 cm.

Pedrosa defende que Visconti é o primeiro artista realmente merecedor de consagração por seus méritos puramente pictóricos e nacionais, posto que é com ele que se afirma nossa liberdade artística. Abrindo mão da escola de Paris, este artista busca seu próprio caminho ao lado dos impressionistas e dá, com este aprendizado, a maior contribuição para a representação atmosférica da paisagem brasileira. Vemos que essa interpretação da obra de Visconti também se contrapõe à visão defendida por muitos críticos, que atribuem a Almeida Júnior um marco divisor no tratamento da paisagem brasileira. Para Pedrosa, Almeida Júnior representou apenas uma mudança na temática, ele nos diz:

“O rigor de sua execução, aliado a temas regionais nativos, caipiras, derrubadores de mato, caboclos, causou sensação entre os contemporâneos, enquanto as gerações posteriores saudavam, com alegria, essa mudança de temas e o pitoresco das figuras. Não era isso ainda, porém, a libertação artística nacional; apenas um sintoma, um prenúncio, um regionalismo superficial de pintura acadêmica européia.”²⁸

²⁸ Idem.

Neste artigo, Mário Pedrosa lamenta o fato de a geração modernista, no início de sua jornada moderna, não ter tido contato com Visconti. Este poderia ter sido um aprendizado essencial, já que o intercâmbio de novas idéias se realizaria com mais freqüência, o que não ocorria com os mestres europeus. Este afastamento, por sua vez, foi um dos motivos, na opinião de Pedrosa para o academismo moderno:

“Estes, por seu lado, tomaram rumo durante muito tempo semi-artificial. Foram buscar ensinamentos em mestres europeus de poucas afinidades com o nosso temperamento e meio. Caíram, muitas vezes numa espécie de academismo modernista.”²⁹

Na década de 1950, Mário assume para si a sustentação teórica das experiências da arte concreta, lançando para o cenário nacional o debate sobre o modernismo brasileiro na exposição de Ivan Serpa. (figuras 10, 11 e 12) O catálogo da mostra foi escrito por Pedrosa, que vai novamente ao jornal, desta vez para rebater a crítica feita à mostra:

“...dizem que aquilo não passa de um exercício “ornamental” e “frio” de linhas e figuras geométricas limpamente desenhadas. Houve mesmo um crítico que, atacando Ivan, me chamou as falas porque, na ligeira introdução ao catálogo da exposição do pintor, ao sustentar esforço sincero do artista, de passagem, usei para designar as figuras geométricas do círculo e do quadrado a expressão “formas privilegiadas”.³⁰

²⁹ Ibidem

³⁰ Pedrosa, Mário. A experiência de Ivan Serpa. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 18 de ago de 1951.

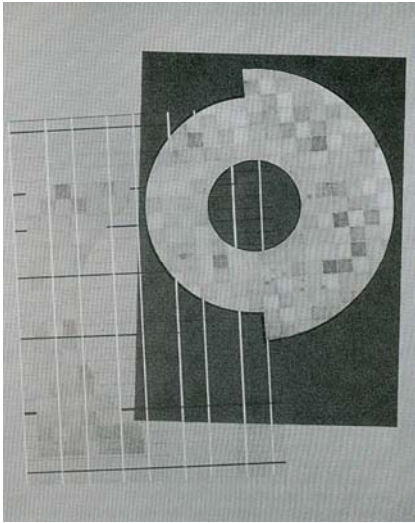


Figura 10: Ivan Serpa, Construção n° 75, 1955, recortes de papel e guache sobre cartão, 43,5 X 35 cm.

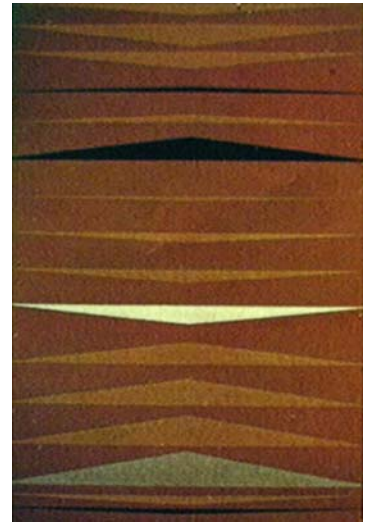


Figura 11: Ivan Serpa, 1953, Faixas ritmadas, tinta industrial sobre Eucatex, 122 X 81,5 cm.

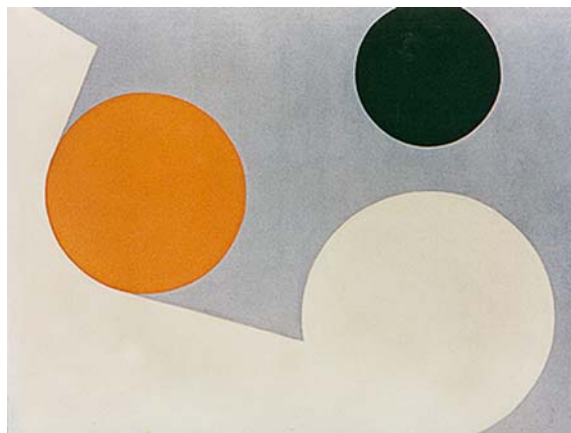


Figura 102: Ivan Serpa, Formas, 1951, óleo sobre tela, 97 X 130 cm.

No texto sobre a primeira exposição de Cícero Dias, Pedrosa defende que Dias é o artista que tem a linguagem mais moderna entre os pintores já consagrados da pintura brasileira.

“A arte dita moderna já saiu do vago, das imprecisões dos primeiros tempos. Não basta uma pequena deformação aqui ou acolá de uma perna ou de uma orelha num desenho acadêmico, para assegurar ao autor o epíteto de “moderno”. Ainda hoje, no entanto há por aqui artistas, pintores de grande nomeada e prestígio que ainda se mantêm nessa confusão dos primeiros tempos”³¹

Mário sustenta que a obra pictórica de Cícero Dias (figura 13), por estabelecer uma visão espacial múltipla, já estaria promovendo uma transição abstracionista, visto que assume, como problemas de sua pintura, questões altamente contemporâneas no campo da forma.



Figura 113 Cícero Dias, Painel, 1950, óleo sobre tela, 154 X 96 cm.

Ao mesmo tempo, Pedrosa enfatiza o fato de a obra de Cícero Dias estabelecer uma relação interessante entre linguagens universais modernas e regionalismo, fazendo transbordar em suas telas o índice de sua terra, sem com isso perder sua universalidade.

³¹ Pedrosa, Mário. Cícero Dias, ou a transição abstracionista. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 de Nov de 1952.

“...em que medida esse artista cerebral e instintivo, que guarda dentro de seu cosmopolitismo tão fundas raízes com sua terra pernambucana, esse parisiense de adoção é artista brasileiro? De qualquer forma ele não é mais o menino de engenho melancólico de outrora. Nada é mais regional em sua arte de hoje. Mas conserva, porém, de Pernambuco, certos elementos essenciais, o ar, a terra, cores tropicais, a luz atmosférica”.³²

Já no catálogo de exposição de artistas brasileiros no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, meses depois da primeira Bienal de São Paulo, discute a repercussão que o evento teve no trabalho destes artistas, explicitando o embate entre abstração e nacionalismo:

“Hoje no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas idéias, suas convicções, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância”.³³

Pedrosa afirma que o movimento artístico nacional está vivendo duas grandes polêmicas, a primeira entre figurativistas e abstracionistas e a segunda entre realistas e super – realistas.

“...no Brasil atual, esse choque de tendências se complica com um novo elemento introduzido na querela dos abstracionistas e figurativistas realistas e super-realistas. Esse novo elemento é o do nacionalismo artístico. E vem a tona à velha vaga aspiração de uma arte nacional, uma pintura nacional, [...] a dificuldade está em defini-la [...] muito mais fecundo do que discutir o assunto abstratamente é apresentá-los realizado em obras, aos artistas que sustentam tal ponto de vista é que cabe resolver a questão, apresentando-nos trabalhos com características nacionais intrínsecas, e não apenas externas como assuntos e temas”.³⁴

³² Idem.

³³ Pedrosa, Mário. O momento artístico, in Acadêmicos e modernos. Org. Arantes, Otília. São Paulo: Edusp, 2004.p.242

³⁴ Idem.p.243.

Desta forma, Mário estabelece um debate em defesa da abstração, buscando sustentar que as idéias que nos prendiam à figuração, ou seja, ao nacionalismo figurativista, não se sustentavam objetivamente nas obras de arte; Pelo contrário, obedeciam à lógica apenas da vontade de ser, expressar o nacional, se limitando a uma temática.

Esta idéia só reforçava a noção atrasada de um nacionalismo exótico e, portanto, uma visão ultrapassada e já esgotada pelos primeiros modernistas. Insistir neste projeto estético era assumir, segundo Pedrosa, uma perspectiva do atraso, da tradição, da ordem do passado, era negar a exigência moderna atual, o rompimento com a figuração.

Também para Argan, o tradicionalismo se concretizava no prolongamento de tradições figurativas nacionais. Já as correntes artísticas avançadas visavam à construção de uma cultura artística supranacional.³⁵

Pedrosa sintetiza sua visão sobre o papel da arte abstrata no Brasil reafirmando a noção de que a arte abstrata representa o nascedouro de uma escola artística brasileira, sobre a qual nascerá uma autêntica arte nacional. Ele afirma que a arte abstrata é o que:

“...há de mais enigmático e também de mais original, de mais especificamente brasileiro, de mais vernáculo, talvez na produção artística e cultural atual do país. E 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 acentos dialetais, na grande linguagem abstrata universal?”³⁶

³⁵ Argan, Giulio Carlo. Arte e crítica de Arte.p.39.

³⁶ Pedrosa, Mário. Paradoxos da arte brasileira, in Acadêmicos e modernos. Org. Arantes, Otilia.São Paulo:Edusp,2004.p.319.

Podemos observar que, ao entender esta questão de forma dialética, na medida em que procurou entender a contradição apresentada entre as duas visões de arte brasileira como não - antagônicas, Mário pôde levar o debate artístico à dimensão do objeto. Ou seja, ele foi concentrando seu olhar crítico para as obras em si, e assim pôde compreender em que medida a defesa de um nacionalismo figurativo se tornou um entrave para o desenvolvimento de uma linguagem moderna, abstrata.

Portanto a defesa da abstração realizada por Mário, tinha o significado de uma defesa da urgência da forma, da idéia de autonomia dos objetos de arte, ou seja, dos pressupostos conceituais da arte moderna. Por outro lado, sua defesa da arte moderna nunca desconsiderou os elementos do local. Para ele, o fenômeno artístico era fruto de um lugar, observando sempre o desenvolvimento da arte brasileira e as questões ligadas a ela, e só não admitia a redução de sua apreensão estética a uma demanda nacionalista.

A originalidade de seu método crítico está justamente neste ajuste entre as tendências internacionais e a nossa realidade local, estabelecendo um olhar crítico ao sistema mundial da arte. Ao perceber as relações entre centro e periferia da arte, propõe em sua crítica uma síntese entre experiência local e mundial.

1.4 Crise da Arte, Crise da História.

A história da arte brasileira contada por Pedrosa é uma narrativa que busca dar razão à sua visão de arte. Esta história linear, com conteúdo claramente

progressista, tem como fim o triunfo da abstração. Mas Pedrosa viveu o suficiente para ver germinar o fim dessa narrativa histórica e buscou compreender, de forma crítica, os novos rumos da arte. Para Argan, as crises da arte e da história fazem parte da crise do historicismo; A crise da historicidade intrínseca da arte manifesta-se claramente na crise das técnicas artísticas, a qual, no passado, estava confiada à especificidade da arte e de sua história³⁷.

A industrialização deslocou o valor atribuído em nossa sociedade às atividades manuais, altamente identificadas com o fazer artístico, encerrando um ciclo histórico da arte. Portanto, o tipo de experiência que era mediado pela arte passa a existir de outra forma. Assim nasce um novo sistema cultural e uma nova história?

Em “O bicho-da-seda na produção em massa”, Pedrosa analisa o anacronismo do artista numa sociedade de produção em massa, onde o trabalho de caráter manual, característico do fazer artístico, perde valor numa sociedade industrializada. A ambigüidade do papel do artista está em realizar um trabalho que frente ao mercado é produtivo e improdutivo ao mesmo tempo, é da natureza mesma do capitalismo capturar o que pode vir a ter valor de troca. Segundo Pedrosa, nenhuma obra de arte pode existir a não ser como produto de si mesma jamais como substituição.³⁸ Nesse sentido, cabe ao artista fazer uso de sua liberdade experimental, sua única opção frente a esse estado, que Pedrosa cunhou de exercício experimental da liberdade. Ainda em seu artigo de 1967, “Mundo em crise, Homem em crise, Arte em crise”, Pedrosa defende que para vencer o acúmulo

³⁷ Argan, Giulio Carlo. Op cit. p. 91.

³⁸ Pedrosa, Mário. O “bicho-da-seda” na produção em massa in Mundo, homem, arte em crise. Pág. 112.

das transformações tecnológicas e o crescente isolamento da atividade de fundo artesanal, os artistas devem projetar em termos ambientais³⁹. Somente no contexto ambiental as atividades sociais e artísticas encontrariam o elo de sua integração. Para ele, estava claro que o Homem foi recondicionado e mudou seu modo de se relacionar com os objetos do mundo, entre eles a arte. Portanto sua arte inevitavelmente também mudará, sob pena de chegar ao seu esgotamento, seu fim. No entanto, Pedrosa faz questão de afirmar: “Ou melhor, transmudar-se, de um modo imprevisível, para nós, ainda menos bípedes”.⁴⁰

Parece inusitado que um debate que ocorre atualmente entre nós, de forma tão calorosa, tenha Sido, já no final da década de 1960, tema e preocupação na crítica de Pedrosa. É claro que o crítico, como todos na época, não tinha os elementos para definir e compreender o que de fato mudava na relação entre arte e história, arte e sociedade, mas, como crítico, percebeu claramente o esgotamento do projeto moderno e de sua historicidade, tendo cunhado a arte que se desenvolvia como pós-moderna. Em *Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica*, Pedrosa define: “*Que estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mais cultural... a esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de arte pós-moderna.*”

É interessante notar que o historiador da arte Hans Belting, em “O fim da História da Arte”, traça como início da crítica ao modelo historicista da modernidade o final da década de 1940, tendo seu apogeu nas décadas de 1960 e 1970. Ao recapitular os acontecimentos artísticos citados por Belting em sua argumentação, chama atenção justamente a exposição promovida por Jean Dubuffet em 1949, *Art*

³⁹ Ambiental para Pedrosa tinha o significado de ampliação e integração das artes num contexto sociocultural.

⁴⁰ Pedrosa, Mário. Mundo em crise, Homem em crise, Arte em crise in Mundo, homem, arte em crise. Pág. 220.

Brut, onde metade das obras provinha de internos de clínicas psiquiátricas. A conferência de Mário Pedrosa - *Arte, Necessidade Vital*, onde ele defende a produção artística dos internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro aconteceu em 1947. Nesse artigo, Pedrosa inaugura um campo de pesquisa que ao lado de sua defesa da abstração, vai abrindo caminho para as investigações teóricas que nortearão sua crítica nas décadas seguintes. Podemos concluir que Pedrosa não só acompanhou o desenrolar dos acontecimentos, mas, como crítico de primeira linha no mundo, esteve atento ao debate que se desenvolvia. Ele soube sobretudo interpretá-los, dando cabo das implicações teóricas necessárias para estar à altura da arte de seu tempo.

Ainda em “*O fim da história da arte*”, Hans Belting busca esclarecer e analisar o esgotamento do modelo de história da arte que mantinha uma lógica interna baseada numa história que se desenvolvia a partir da caracterização de estilos e de uma vanguarda artística que moldava a história dos acontecimentos artísticos para um futuro, numa lógica de rompimentos, em busca de uma forma ou modelo ideal, a saber - uma idéia de verdade artística. Portanto, o fim que nos fala Belting é um fim da narrativa, da ficção em um modelo interpretativo que moldava acontecimentos e obras em torno da idéia de desenvolvimento progressivo, que Belting define como enquadramento.

Podemos distinguir uma era da história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo no meu argumento. E como se ao “desenquadramento” da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.⁴¹

⁴¹ Belting, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2002. p.25.

Essa Era de abertura questiona o modelo de Arte Ocidental, a idéia de uma imagem comum de história da arte que forjava um nivelamento entre sociedades, culturas e tradições artísticas distintas. Portanto, o “reconhecimento” do outro é questão norteadora de uma verdadeira crítica da cultura. Digo cultura porque é nítida a ampliação da historiografia e crítica de arte atual para o campo ampliado da cultura. Nesse sentido, o “desenquadramento” nos leva a um caminho no qual são possíveis diversas narrativas históricas. Portanto, é inevitável a ampliação do arcabouço teórico que norteava a disciplina história da arte, visto que não há esquema de pensamento global que dê conta da diversidade de culturas, dessa arte global que Belting buscou definir como arte híbrida.

Hoje o universalismo difundido nesse ideal de arte parece, mesmo no Ocidente, implausível. Arte é ainda uma prática de autonomia pessoal na medida em que consegue manter-se a despeito das estruturas do mercado de arte. Mas esta prática não mais dispõe de modelos válidos com os quais tal autonomia possa ser medida. O pluralismo é a fonte de uma nova liberdade que se expressa em oposição aos padrões de arte conformistas do mercado....O velho universalismo que alimentou a crença ocidental na arte é diametralmente oposto ao novo globalismo da distintividade cultural.⁴²

Nesse sentido, segundo Belting, a disciplina história da arte chega a um impasse. Ou ela amplia os horizontes de sua pesquisa para uma unidade maior da cultura ou permanece em sua própria aporia, limitada a um uso que não dá mais conta dos fenômenos artísticos atuais. Desse modo, surge uma nova história da arte, ou histórias da arte, que ampliam seu método de análise, buscando as

⁴² Belting, Hans. Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. in Arte e Ensaios n.9. Rio de Janeiro. Programa de Pós - graduação em Artes Visuais- Escola de Belas Artes UFRJ. 2002.p.173.

melhores ferramentas num campo vasto dos diversos conhecimentos para dar conta dos desdobramentos da arte contemporânea, algo como uma arqueologia do saber artístico e da cultura.

1.5 Método Crítico Interdisciplinar, Extradisciplinar

Mário Pedrosa se utiliza de pequenas narrativas para construir uma teoria da arte, uma escrita que podemos definir como interdisciplinar, posto que é visível em seus textos o deslocamento da sua escrita para um campo mais amplo que o da história da arte. Ele buscou utilizar esses conhecimentos oriundos de outros campos de pensamento para dar conta de seu entendimento teórico sobre o fazer artístico. Desse modo produziu um fazer crítico que é sempre acompanhado de um horizonte como perspectiva utópica, onde vida e forma artística estariam interligadas como fio condutor de sua análise sobre a produção artística, o meio de arte e a sociedade.

A idéia de um método interdisciplinar define o desejo, a necessidade de buscar, entre os campos de conhecimento, as ferramentas para o entendimento do fenômeno artístico. Seja ao utilizar a psicologia para a análise das experiências do Engenho de Dentro, ou no estudo da arte indígena se aproximando dos conceitos de antropologia, Pedrosa inaugura um novo olhar que amplia sua análise do objeto artístico, antes marcada pela idéia de percepção da forma.

Em investigações extradisciplinares, Brian Holmes exemplifica o uso de seu método como uma tentativa de compreender o fenômeno contemporâneo. Sua ambição consiste em ampliar a narrativa de interpretação da arte em campos tão

distantes da arte, mas também perceber neles os elementos ali presentes próprios do jogo estético. Diz ele:

Temos um novo tropismo e uma nova espécie de reflexividade em ação aqui, envolvendo tanto artistas quanto teóricos e ativistas, na passagem para além dos limites tradicionalmente atribuídos a seu exercício. A palavra tropismo transporta o desejo ou necessidade de virar-se rumo a algo além, a um campo ou disciplina exterior; enquanto a noção de um retorno crítico ao ponto de partida, uma tentativa de transformar a disciplina inicial, de acabar com sua isolamento, de abrir-se a novas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso. Esse movimento de ida e volta ou, melhor, essa espiral transformativa é o princípio operativo do que chamarei de investigações extradisciplinares.⁴³

Ao mesmo tempo em que propõe mudanças na disciplina artística para uma crítica ampliada, Holmes percebe que o alargamento das fronteiras provoca o esvaziamento da densidade do artístico, de sua identidade como objeto ou ação estética. A auto-reflexividade defendida aqui tem o objetivo de resguardar, no momento do alargamento da crítica, a especificidade da arte. Seu método busca constituir uma crítica que ao dar conta da produção contemporânea, realiza dialeticamente seu alargamento aos campos mais distintos do mundo da arte, identificando nesses espaços “os usos instrumentais ou espetaculares que tão frequentemente se fazem da liberdade subversiva do jogo estético”,⁴⁴ sem esvaziar ou reduzir a crítica de arte ao um universo limitado. Pensar a crítica no momento contemporâneo é, sobretudo, lançar luz a manifestações artísticas que não mais se definem como arte sem com isso carregar pra si um escopo de ambigüidades. Tais manifestações pretendem alcançar quase sempre a circulação, o caminhar entre disciplinas, a transversalidade. Perceber no fluxo de movimentos sociais, nas

⁴³ Holmes, Brian. Investigações Extradisciplinares- Para uma nova crítica das instituições in Concinnitas n.12.Revista do Instituto de Artes da UERJ,2008.p.8.

⁴⁴ Idem. Pág. 9.

ocupações do espaço público, ações em rede, e nas ações que se relacionam de alguma forma com a rede midiática, uma potência estética é o grande desafio da crítica contemporânea; Repensar o lugar da arte, seus modos de presença no mundo, ou seja, sua dimensão pública. Para Holmes, esse complexo movimento em espiral proposto pela análise extradisciplinar permite uma crítica que não negligencia a existência de disciplinas diferentes e nem seu aprisionamento nas disciplinas. Essa nova crítica cultural tem a potência, segundo Holmes, de renovar a crítica institucional, que se estabelece nas ruas, no limiar da crítica das condições de representação, onde crítica e prática artística pressupõem uma prática política.

Para ser eficaz uma crítica cultural deve mostrar as conexões entre as principais articulações do poder e as estéticas mais ou menos triviais da vida cotidiana. Ou seja, deve revelar que as relações sociais obedecem tal dinâmica que se impõem de maneira geral a quem está envolvido nelas; mas, além disso, deve fazê-lo mediante a crítica dos discursos, imagens, ou atitudes emocionais específicas que são as formas concretas que tais relações sociais adotam, escondendo a desigualdade e a crua violência.⁴⁵

No mesmo sentido podemos perceber a atuação de Pedrosa. Sua crítica se circulava em universos distantes do mundo especializado da arte e ao mesmo tempo reivindicava essa mesma especialidade. Esse interesse interdisciplinar acompanha a motivação de duplo sentido: responder criticamente os desdobramentos artísticos contemporâneos, que na década de 1960 rompiam com as molduras disciplinares e corroboravam para o entendimento político do papel estratégico do trabalho artístico na transformação social.

Em “*A Bienal de cá para lá*”, Pedrosa, tendo como referência a história das bienais de São Paulo, utiliza dados econômicos como elemento de sua análise

sobre a marcha da arte no Brasil, mercado, instituições e circuito de arte. E aproveita para tecer longo comentário sobre o desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo, palco principal da industrialização e urbanização do Brasil. Além disso, ele sustenta que uma personalidade como Cicilo Matarazzo e a vontade de criação de um ambiente artístico que culminou na realização da primeira bienal de certo modo eram fruto da caracterização de uma elite que, fugindo do caos instaurado na Europa, detinha 50% das empresas paulistas e ansiava recriar no país seu modelo cultural.

Ao mesmo tempo em que o capitalismo brasileiro-paulista recebe o sangue dessa mais-valia que entra em torrente pelos portões adentro das fábricas novas que se vão abrindo em São Paulo, descem nos portos e aeroportos do Rio e de São Paulo, na mesma década, novas camadas de imigrantes que, diferentemente dos das primeiras vagas imigratórias do início da república e do começo do século, não vêm com contrato de trabalho para fazendas de café, mas com bens, capitais e know-how, para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas. Esses homens que fogem as catástrofes políticas e sociais do Velho Mundo, trazem também com eles certas experiências, certos gostos pessoais, certa bagagem cultural, em suma (modesta, não nos façamos tampouco ilusões)⁴⁶

Percebe-se que a necessidade de ir além de um campo específico era motivada pelo próprio fazer crítico; Pedrosa entendia esse alargamento para outras disciplinas como uma exigência. Tendo citado em seu artigo: “*Em ordem do dia – a terminologia da crítica*”, o crítico Jacques Lassaigue:

A Crítica moderna se vai tornando cada vez mais enciclopédica; hoje, exige-se do crítico conhecimento em quase todos os domínios, da filosofia à matemática, da estética à psicologia, da sociologia e antropologia às ciências físicas⁴⁷

⁴⁵ Holmes, Brian. La personalidad Flexible. Por una nueva crítica Cultural in Brumaria 7 – prácticas artísticas, estéticas y política. Madrid,2006.p.98

⁴⁶ Pedrosa, Mário. A bienal de Cá pra Lá, in Mundo, Homem, arte em crise, Pág.253.

⁴⁷ Lassaigue, Jacques. in Pedrosa, Mário. Em a ordem do dia – a terminologia da crítica. Jornal do Brasil, 11 de julho de 1957.

Este interesse interdisciplinar fica mais evidente em sua trajetória crítica na formulação da criação do Museu das Origens. Na ocasião do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio, Pedrosa estava organizando no museu uma grande exposição de arte indígena brasileira, “Alegria de viver - Alegria de criar”, dividida em três áreas: indumentária, artefatos e cerimonial. Ao todo seriam expostas 1000 peças de diversas comunidades indígenas brasileiras⁴⁸, que acabou sendo cancelada em função do incêndio no museu. Na ocasião, Mário Pedrosa propôs a reformulação do MAM do Rio com a criação do Museu das Origens. Para ele, o novo museu deveria se constituir de cinco museus interligados: museu do índio, museu do inconsciente, museu do negro, museu de arte popular e o museu de arte moderna.

A proposta da criação do Museu das Origens se constitui numa verdadeira síntese do pensamento de Mário Pedrosa sobre arte, na medida em que busca ao propor um espaço físico concreto para síntese entre arte primitiva e arte moderna. O conceito de museu plural explicita seu interesse como crítico nas obras e nos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e da arte indígena, assim como da arte negra. Este interesse está intimamente ligado ao desenvolvimento de seu pensamento crítico.

⁴⁸ Pedrosa, Mário. Projeto exposição: Alegria de viver-Alegria de criar, in acervo Mário Pedrosa, seção manuscritos. Biblioteca Nacional.

2 POR UMA TEORIA DA ARTE EM MÁRIO PEDROSA

2.1 Arte: Necessidade Vital

Mário Pedrosa é conhecido como um dos primeiros críticos de arte a se dedicar às experiências estéticas realizadas por aqueles considerados “doentes mentais” no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Seu olhar para essa experiência vai além de apenas curiosidade, em função do resultado estético das obras produzidas no centro Psiquiátrico (figuras 14, 15 e 16). Mais do que isso, Pedrosa as considera obras de arte do mesmo nível de trabalhos de artistas em bom estado de saúde mental. Ele se dedica então à crítica das obras dos internos e promove o debate sobre a importância da experiência na sua dimensão estética, dando destaque a essa experiência como sendo uma das mais importantes ações no campo cultural e artístico da arte contemporânea brasileira. Diz Pedrosa:

“Na exposição dos nove artistas de Engenho de Dentro, realizada no salão da câmara dos vereadores, sob o patrocínio do museu de Arte Moderna de São Paulo, tivemos uma demonstração experimental psíquico-estética da mais alta importância. Era difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais”.⁴⁹

⁴⁹ Pedrosa, Mário. Forma e personalidade in Forma e percepção estética. Org Arantes, Otília. São Paulo: Edusp, 1996. p. 206.



Figura 14: Fernando Diniz, 1953, óleo sobre tela, 63 X 48 cm.



Figura 15: Carlos, 1948, óleo sobre papel, 52 X 42 cm.



Figura 16: Raphael, óleo sobre cartolina, 1949, 43 X 30 cm.

No artigo “*mestre da arte virgem*”, no qual analisa o trabalho dos artistas do Engenho de Dentro, fica claro em sua crítica o tratamento dado a esses artistas, num sentido de romper os preconceitos e quebrar os limites impostos aos artistas do Centro Psiquiátrico:

O valor dos expositores, como artistas é indiscutível. Emygdio, por exemplo, é um pintor consumado, e já agora em vias de consagração. Eis um artista cujo nome

será retido(...)sem espírito prevenido(...) o julgamento é espontâneo e unânime: trata-se realmente de verdadeiro pintor, dos maiores já surgidos no Brasil"⁵⁰

E continua no mesmo artigo (figura 17) :

"Esses elementos sensoriais são tão fortes na arte de Fernando que a linha aí não é linha, mas traço, parte da matéria, da textura, rica, pródiga, exuberante. Por isso é que ainda que em geral postas por aplats e contrastes, suas cores no fundo gostariam de fundir-se, baixar ao negro, a tudo que é terra. E os valores que se graduam na tela não são os do desenho, os do claro-escuro propriamente dito, mas os que reboam em sonoridades cromáticas graves, descendentes, subterrâneas. Aqui me despeço desse autentico pintor"⁵¹

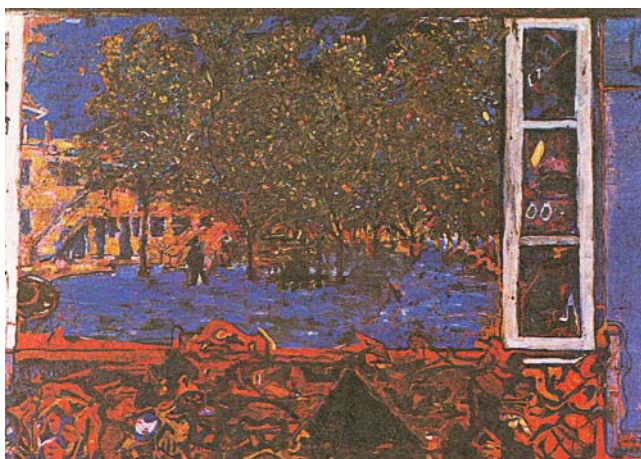


Figura 17: Emygdio, 1948, óleo sobre tela, 92 X 65 cm.

Mário Pedrosa também se dedicou ao estudo da produção artística dos índios brasileiros, tendo, no final de sua trajetória como crítico de arte dado prioridade aos seus estudos sobre a arte indígena.

⁵⁰ Pedrosa, Mário. *Mestres da arte virgem. Forma e percepção estética.* Org Arantes, Otília. São Paulo: Edusp, 1996. p.85.

⁵¹ Idem. 94

Hoje as artes das culturas primitivas, mesmo modestíssimas, como a dos modestíssimos Caduceus, exercem fascínio sobre a sensibilidade moderna pelo que significavam, pela ação que exerciam, pelo comportamento coletivo que impunham a sociedade de onde brotavam....⁵²

Para Pedrosa, o estudo da arte dos índios e dos “doentes mentais” está totalmente ligado ao seu estudo da arte moderna. Nesse sentido, quando ele se dedica a análise das obras dos “loucos” e índios, Pedrosa busca ao mesmo tempo dar autenticidade a essas produções artísticas como percebê-las em relação à arte moderna, na medida em que procura, nas produções da arte moderna, o vigor vital primitivo presente na arte dos “loucos” e índios. É interessante perceber que Mário Pedrosa opera em relação aos índios e loucos, principalmente num texto de 1968, intitulado “*Arte dos Caduceus, Arte negra, Artistas de hoje*”, da mesma forma que Carl Einstein o fez pela primeira vez em 1914 ao analisar a arte africana.

“A observação Straussiana nos permite um momento de reflexão para marcar a diferença e, simultaneamente, a analogia do espírito da arte dessas culturas primitivas com o da arte que se veio caracterizando em nosso século como “arte moderna”. apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação o cubismo, mesmo Picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos Caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade....⁵³

Tanto Einstein quanto Pedrosa pensam os seus objetos de estudo como objetos de arte autônomos e analisam sua relação com as experimentações formais e estéticas da arte moderna. No caso de Carl Einstein, o cubismo.

Para Mário Pedrosa, a relação entre renovação da arte moderna a partir das referências com a arte primitiva ia além da questão formal; Para o crítico, ela

⁵² Pedrosa, Mário. *Arte dos Caduceus, Arte negra, Artistas de hoje*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro 14 de jan de 1968.

⁵³ Idem.

operava uma síntese entre atualidade estética máxima e arte social, na medida em que a arte produz no homem, uma emancipação na origem de uma nova sensibilidade. Sendo a matriz, os povos primitivos, sendo a arte primitiva o grande modelo, segundo Pedrosa, de arte pura e sintética.

“...É sem dúvida uma revelação de novas organizações, puras,tão puras quanto as que conceberam os cânones clássicos ocidentais. Daí o profundo efeito revolucionário que exerceram sobre a sensibilidade dos melhores artistas contemporâneosA elaboração de um novo conceito de arte, o qual não era mais do que a redescoberta do sentimento artístico na sua pureza , tão translúcida na obra dos anônimos artistas primitivos.”⁵⁴

Para Carl Einstein, as relações entre primitivo e arte moderna também ultrapassavam a questão formal:

“...As obras de arte nos ocupam unicamente na medida em que contêm meios suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo. Em outras palavras, o problema essencial reside pra nós nisso: como a obra de arte deixa- se integrar em uma dada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa..... Importa, em outros termos tentar uma sociologia , respectivamente [sic]. uma etnologia da arte , onde a obra não fosse mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica. Somente sobre esta condição é que as imagens podem recuperar sua importância de energias ativas e vitais..”⁵⁵

Podemos fazer muitas aproximações entre Carl Einstein e Mário Pedrosa, principalmente quando pensamos como ambos encaravam a história da arte, buscando uma ampliação do seu campo específico. Assim como Einstein, Pedrosa também se reportou a vários conhecimentos para dar conta do fenômeno artístico. O

⁵⁴ Pedrosa, Mário Arte necessidade vital.in Forma e percepção estética. Org Arantes, Otília.São Paulo: Edusp,1996.p.44.

historiador de arte Georges Didi – Huberman caracteriza Einstein como sendo um historiador de arte nietzscheano, que compreende a história da arte como uma luta, uma tensão entre todas as experiências óticas, os espaços e figurações. Essa natureza de espírito crítico que Didi – Huberman percebe em Einstein, também identificamos em Mário Pedrosa. Mas há um distanciamento essencial entre os dois que precisamos destacar, posto que para Einstein a origem da criatividade não se encontra numa fonte primitiva, visão que Pedrosa defendia.

Também podemos perceber uma relação entre Aby Warburg e Mário Pedrosa quando o crítico busca uma síntese entre a força vital primitiva e a defesa da arte abstrata moderna. Warburg tem o mesmo encantamento com as culturas primitivas, ao mesmo tempo em que defende os valores da cultura ocidental como o entendimento de que as tensões entre racional e irracional participam da constituição das formas, na medida em que para Warburg a arte é resultado do fluxo do tempo e das construções míticas e rituais.

“... Um olhar rápido em fenômenos similares na Europa pagã nos trará, finalmente, a seguinte questão: em que grau essa visão pagã mundial – uma vez que ela persiste entre os indígenas dá-nos lastro para pensar o desenvolvimento a partir do paganismo primitivo, passando pelo paganismo da antiguidade clássica, até o homem moderno?”⁵⁶

Mário Pedrosa, de forma muito similar a Warburg, busca associar a criação artística, a imaginação livre de todas as convenções, aberta a todas as experiências novas, às primeiras ações criativas da primeira idade, mental ou cultural.

⁵⁵ Einstein, Carl. Georges Braque, retirado de Didi-Huberman, Georges. O Anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In Fronteiras: Arte, crítica e outros ensaios. Org Zielinsky, Mônica. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2003. p.30

⁵⁶ Warburg, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In Concinnitas- revista do Instituto de Artes n. 8. RJ, 2005. p.10

“...A arte, que é outro modo de conhecimento intuitivo, nasceu e viveu desse processo. O leito de suas manifestações foi sempre o mesmo dos ritos sagrados e mitos que constituem o arcabouço social cultural das comunidades primitivas. No correr das idades, nunca a criação artística transbordou dele que lhe serviu sempre de talvegue direcional e necessário. Algo aconteceu, entretanto, na passagem de uma de suas épocas históricas, quando o talvegue se perdeu, ou foi “obstruído.”⁵⁷

Para Pedrosa, a força vital da arte oriunda da primeira experiência primitiva precisava ser recuperada. Para ele, a “arte virgem” primitiva ensinava a ver nos movimentos artísticos mais avançados uma promessa de fusão entre dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento “vital”, experimentação artística e vínculo social renovado. Nesse sentido, a arte teria o poder de emancipação do homem ao promover uma nova sensibilidade, sendo este um dos aspectos centrais de sua crítica de arte. Há, portanto, na trajetória crítica de Mário, um modo muito particular de encarar os objetos artísticos e sua rede histórica; Não há nenhuma preocupação com uma visão histórica linear ao quebrar as barreiras da história, colocando ao lado de sua defesa de uma arte abstrata plenamente consumada, os desenhos infantis, a pintura dos “doentes mentais” e a arte dos povos ditos primitivos.

“... Se tal maneira de ver era a mais generalizada no mundo primitivo, ao passo que no mundo adulto civilizado é ultra – restrita, na criança e no alienado de hoje, seres que transpõem os espaços históricos e os tempos para afinar como os povos primitivos, é o modo predominante de “conhecer”. A arte é um fenômeno místico – mágico, pois consiste em ver, classificar as coisas fisionomicamente, apagada ou obscurecida a diferença, a distinção entre o mundo vivente e o inanimado.”⁵⁸

⁵⁷ Pedrosa, Mário. Da Arte leiga a desmistificação cultural. Mundo, Homem Arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986 p.228

⁵⁸ Pedrosa, Mário. Forma e Personalidade. Op cit.p.194

Ao pensar a arte como forma de conhecimento, mas também como um fenômeno de força vital, Pedrosa mesmo não tendo formulado de forma sistemática e acabada uma teoria geral da arte, busca ampliar os horizontes de suas pesquisas, combinando conhecimentos teóricos de diversas áreas como a antropologia, a filosofia, a psicologia, a sociologia, entres outras contribuições teóricas que possam constituir um aparato teórico para ajudá-lo a pensar a arte em seu conjunto, buscando abandonar o campo limitado da pura expressão em busca do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação, sempre evidenciando o papel revolucionário que a arte e os artistas podem exercer na sociedade.

“o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo transcender a visão convencional, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a recondicional-lhe o destino”.⁵⁹

As idéias defendidas no texto *“Crítica de arte – uma perspectiva antropológica”* apresentadas pelo historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan na AICA em 1976, são similares aos apontamentos sobre as relações entre arte e antropologia já apresentadas por Pedrosa ao longo de sua trajetória como crítico, o texto de Argan nos ajuda muito a compreender as proposições de Mário Pedrosa posto que no texto Argan sistematiza e expõem a importância da potencia primitiva para arte, as relações entre arte e inconsciente e a ampliação do campo da história e da crítica de arte para o da antropologia como uma extensão necessária da perspectiva sociológica, visão que podemos verificar também presente em Pedrosa.

“...dado que a antropologia descreve as diferentes culturas sem discriminação, é igualmente lógico procurar-se uma perspectiva crítica antropológica no momento

⁵⁹ Pedrosa, Mário. Os deveres do crítico de arte na sociedade. Políticas da Arte, org. Arantes, Otilia. p. 16

em que discutimos a crítica e a destruição de todos os princípios de autoridade de todas as ordens hierárquicas que são características da nossa cultura.....poderíamos dizer que uma vez eliminada toda disparidade de nível entre as artes maiores e as artes menores, uma vez superada a dificuldade de conciliar a produção da arte com a tecnologia industrial, a esfera fenomenológica da arte coincidirá com aquela da antropologia de modo que , entre o estudo antropológico e o estudo da arte, não haverá mais nenhuma diferença de meios ,mas apenas (e eventualmente de método).”⁶⁰

A partir da citação acima retirada do texto de Argan podemos perceber uma posição muito similar no texto de Mário Pedrosa de 1947 publicado no *Correio da Manhã*, intitulado “*Arte necessidade vital*”, escrito por ocasião do encerramento da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional quando Pedrosa buscar promover um discurso crítico que rompe com qualquer classificação ou hierarquia entre as obras de arte produzidas pelos artistas internos e os tidos “artistas normais”.

“A arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também a fazem. E como tudo em arte se julga pela qualidade, e como a qualidade não se mede, esses produtos artísticos de povos primitivos são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super –requintadas da Grécia ou da França”.⁶¹

E continua no mesmo texto:

“...a vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado”⁶²

Não é possível a partir dos arquivos de Pedrosa obter a exata dimensão da influencia do texto de Argan em nosso crítico, já que não encontramos em seu

⁶⁰ Argan, Giulio Carlo. Crítica de Arte -uma perspectiva antropológica. in Concinnitas n.8, revista do Instituto de Artes da UERJ.p.33

⁶¹ Pedrosa,Mário. Arte necessidade vital.Forma e percepção estética, org Arantes,Otília.p.43

⁶² Idem.p.46

acervo a sua sistematização pessoal sobre o encontro da AICA de 1976, é mais provável que estas anotações não tenham sido por algum motivo arquivadas, posto que em seu acervo estão sistematizadas suas impressões de vários encontros da AICA. Mesmo assim podemos afirmar a partir das indicações que temos de opiniões de Pedrosa sobre a relação arte e antropologia dispersa em diversos artigos, principalmente nos que tratam da produção artística dos internos do Centro Psiquiátrico e dos índios, de que estas idéias foram sendo desenvolvidas ao longo de sua trajetória como crítico e somente gradativamente foram sendo postas como tema central de seu estudo. Nesse sentido penso que o texto de Argan possa ter funcionado para Pedrosa como um incentivo no sentido que confirmava e sistematizava muitos de seus apontamentos.

“Para reencontrar tudo aquilo que resta da concepção mitomágica da arte primitiva, a arte Européia descerá do consciente para o inconsciente, reafirmando com isso o dualismo de espírito e matéria e obrigando-se a reconhecer que a faculdade criativa perdida só pode ser recuperada mergulhando-se nas profundidades do inconsciente, com a exclusão da vida consciente”⁶³

Podemos observar também em Mário Pedrosa a mesma explicação da defesa do inconsciente como fonte da criatividade.

“... Em essência a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo ; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação puraa descoberta do inconsciente revela-nos , em parte ao menos , as origens da criação artística. As imagens e a vida elaboradas nele são matéria- prima das mais genuínas da obra de arte. esta se manifesta , com ou sem o controle da consciência.”⁶⁴

⁶³ Argan, Giulio Carlo. Crítica de Arte – uma perspectiva antropológica, in Concinnitas n.8 – revista do Instituto de Artes da UERJ.p.38

⁶⁴ Pedrosa, Mário. Arte necessidade vital. Op cit p.55.

Aqui a relação entre plenitude criativa e arte primitiva aproxima ainda mais as posições de Argan e Pedrosa, posto que os nossos dois pensadores compreendiam a absorção da arte primitiva pela arte moderna como algo positivo, que oxigenou a produção artística do ocidente, produzindo um rompimento com a hegemonia imposta pelo sistema cultural europeu. E tanto para Argan como para Pedrosa a chave dessa positividade não estava em recuperar para a arte moderna a vitalidade da arte primitiva num sentido formal, mas sim na unidade existente entre os processos de criação, na medida que aquela arte se realizava de um modo integral, absoluto, para usar uma expressão de Pedrosa, de um modo “total”, suprimindo qualquer divisão do trabalho artístico que acaba por separar arte e vida.

“Encontramos a causa dessa “artisticidade” na concepção mitomágica do mundo, própria das sociedades tribais. Essa concepção implica a unicidade perfeita entre indivíduo e ambiência, entre o sujeito e o objeto, entre a idéia e a execução, ou seja, não existe a dualidade.....entre o espírito e a matéria, entre o indivíduo e mundo.”⁶⁵

Mais é sobretudo, nesse trecho do artigo de Argan que citamos abaixo que as visões de Argan e Pedrosa se aproximam no que para os dois autores constitui questão fundamental do pensamento artístico de ambos: a ação social que arte insere na sociedade e análise que ambos tem da crise da arte e do seu campo de estudo:

“.....o que chamamos de morte da arte é apenas a perda de sua função social concreta e sua separação do sistema da cultura ativa . excluída do ciclo de atividades sociais, a arte tende a passar para o inconscienteuma vez que a criatividade , que era considerada própria e exclusiva da arte , se transformou num

⁶⁵ Idem.p.46

valor negativo, ou seja, algo que se opõe a todos os valores socialmente aceitos atualmente...”⁶⁶

Para Mário Pedrosa a crise da arte na sociedade está totalmente ligada a uma crise maior que é a crise do próprio homem, o processo de industrialização aprofundou a divisão do trabalho artístico entre concepção e execução na fala de Argan ou entre trabalho intelectual e trabalho manual na expressão de Pedrosa, produzindo um perverso processo de fragmentação da relação do homem com arte e da arte com a vida.

Para Argan no mundo industrializado a arte se transforma numa disciplina em crise. Pedrosa defendia a ação política nesse momento de crise da arte como única forma de romper com a ordem estabelecida, criando novas condições para que o novo homem surja e desse modo uma nova arte e que aos artistas caberia assumir uma posição de resistência.

Argan em seu texto para AICA em 1976 aponta como caminho para o campo da história da arte a sua aproximação com a antropologia, posto que esta por característica de método coloca toda forma de atividade artística no mesmo nível, buscando um enfoque que dê conta dos objetos artísticos da contemporaneidade, Pedrosa mesmo não tendo sistematizado sua visão sobre as relações entre arte e antropologia, demonstrou ao longo da sua trajetória de que seu pensamento caminhava concretamente para esse campo, nos seus últimos anos de vida como crítico se dedicou a essa nova forma de abordagem para arte, sendo o projeto para o Museu das Origens uma sistematização num plano concreto.

⁶⁶ Argan, Giulio Carlo. Crítica de Arte – uma perspectiva antropológica, in Concinnitas n.8 – revista do Instituto de Artes da UERJ.p.38

2.2 Influências Teóricas.

Resta saber, o quanto suas reflexões teóricas sobre a natureza da arte influenciaram sua trajetória crítica, e, que implicações elas produziram no arcabouço teórico do crítico, sobretudo no que tange o problema da forma.

É importante destacar que Pedrosa pensa a arte como forma de conhecimento num sentido estético-epistemológico, portanto adere à teoria da Gestalt e das formas simbólicas de Cassirer, se preocupando essencialmente com a questão da percepção, tendo inclusive escrito uma tese que permaneceu por muito tempo inédita sobre a aplicação da teoria da Gestalt na arte – *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. É possível perceber a influência dessas idéias num texto de Pedrosa em que se dedica a esta questão:

“Desde que os psicólogos da Gestalt descobriram as leis da percepção,[...]a noção, por exemplo, de intuição passou a ser abordada por filósofos, semanticistas, estetas e psicólogos de modo mais concreto, e o seu papel naqueles processos a ser melhor compreendido. Cassirer, o genial criador e sistematizador das “formas simbólicas” pôde então mostrar como toda cognição da forma é intuitiva. E fundada nessa asserção, Susanne Langer escreveu: “ Toda ordem de relações, distintividade, congruência, correspondência de formas, contraste e síntese numa total Gestalt, só pode ser conhecida por uma iluminação (insight) direta, que é a intuição”⁶⁷

Mário Pedrosa inicia, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, problematizando o papel da apreensão do objeto pelos sentidos, buscando nos objetos sua estrutura, sendo esta estrutura, questão central para percepção do mundo pelo homem, segundo a qual vislumbra a possibilidade de conhecimento e

⁶⁷Pedrosa, Mário, *Das formas significantes à lógica da expressão*, in *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo:Perspectiva, 1986.p.62.

desenvolvimento da sociedade, já aqui fala de uma percepção primeira, ou experiência imediata, Diz ele: sobre ela o homem construiu impérios, edificou seus monumentos, organizou a vida, elaborou a ciência, inventou a religião com seus deuses, criou a arte. Esta percepção primeira que fala Pedrosa é da ordem do global, daí a idéia de universalidade, estas impressões segundo as leis da gestalt constituem o alicerce da impressão estética.

Nesse sentido a força da arte se encontrava segundo tais teorias, em sua forma, estas deveriam para manter o caráter global permanecer no universo dessa impressão primeira e não se desviar em significações de outra ordem, como preocupações de cunho analíticas, exigências de fora da forma, que não a da “boa forma” de Wertheimer – ordem, simetria, simplicidade.

É nítida a preocupação de desenvolver, e este o fez aqui no Brasil de forma inédita, uma adequação da teoria da gestalt ao campo da teoria da arte. É natural a adesão total aos esquemas gestaltianos, Pedrosa estava realmente empolgado em obter uma resposta científica para o fenômeno artístico. Ao compreender que a percepção primeira se dá no campo do estético, nesse sentido a arte estaria para percepção como uma espécie de correção do olhar original, dando a forma uma estrutura idealmente perfeita, esta para Pedrosa está relacionada à emoção artística que nada tem de catarse, para ele o prazer estético se estabelece numa relação entre o objeto artístico – forma e emoção despertada no sujeito, ou seja, são as qualidades específicas do objeto de arte que provocam um prazer estético e não a libertação de paixões. Aqui está em jogo a relação subjetividade-objetividade, forma e conteúdo, para Pedrosa a arte é uma forma de conhecer o mundo. Ao aprofundar suas investigações no campo da forma, percebe a ampliação ou relativização de tais

conceitos, principalmente ao ter contato com as teorias das formas simbólicas de Ernst Cassirer e Susanne Langer.

Em *Sentimento e Forma*, Susanne Langer, desenvolve uma teoria do simbolismo que se pretende dar forma a uma crítica de arte de alcance amplo, especificando os sentidos de expressão, criação, símbolo, significação, intuição, vitalidade e forma orgânica⁶⁸. Seu objetivo é compreender a natureza da arte e sua relação com os sentimentos humanos, assim como sua autonomia, buscando responder questões essenciais para o campo artístico, tal como o problema epistemológico da “verdade”, “comunicação” e da criação artística. O desafio de dar a arte um escopo filosófico, é o que busca Langer. Sendo o principal problema para a conceituação de uma teoria estética: o conceito de Forma Significante, segundo Langer, a essência de toda a arte – é o que diferencia um objeto comum de um objeto artístico, a capacidade dessa forma emocionar, comunicar, criar formas simbólicas do sentimento humano. Diz Langer:

“A significação artística, ou expressão da Idéia, é expressão num sentido ainda diferente e, de fato, num sentido radicalmente diferente....mas expressão de uma idéia, mesmo no uso comum, em que idéia não tem I maiúsculo, não se refere a função signífica, isto é, a indicação de um fato por algum sintoma natural ou sinal inventado. Refere-se geralmente ao propósito primeiro da linguagem, que é o discurso, a apresentação de simples idéias..... Tal expressão é a função dos signos: articulação e apresentação de conceitos”⁶⁹

Em Cassirer, as manifestações do espírito, produzem configurações simbólicas, que se originam da consciência mítica, da nossa potência primitiva, pela

⁶⁸ Langer, Susanne K, *Introdução de Sentimento e Forma – Uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo :Perspectiva, 2006. p. XIII

⁶⁹ Idem .p.27

qual o homem se aproxima de sua consciência. Esta é apreendida no fazer, na ação.

“...consiste no fato de produzirem um *mundo de símbolos* próprio e livre, situado ao lado e acima do mundo das percepções: um mundo que, de acordo com a sua natureza imediata, ainda traz as cores do sensível, as quais, porém, representam uma sensibilidade já configurada e, portanto, dominada pelo espírito. Não se trata aqui de algo sensível simplesmente dado e encontrado, e sim de um sistema de multiplicidades sensíveis, produzidas por alguma forma de atividade criadora livre⁷⁰.

Para Langer, o símbolo é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração. A elaboração dessa forma simbólica é um ofício, cuja centralidade reside no trabalho criativo, a arte tem o poder de dialeticamente unir técnica e conceituação na formalização de um sentimento ou idéia – obra.

Merleau – Ponty propõe uma fenomenologia da percepção, persegue a compreensão do mundo, do homem, da essência da existência, a partir de sua facticidade, sua proposta filosófica repõe como central o problema da percepção, pensar a existência pela experiência de estar no mundo, posto que é no mundo que o homem se conhece. Segundo o filósofo é necessário reencontrar o contato primeiro e ingênuo com o mundo, antes de qualquer predicação, rompendo com toda dualidade entre sensível-inteligível, corpo-alma, sujeito-objeto. Nesse sentido a arte tem papel destacado, para Ponty o pensamento e a arte moderna⁷¹ tem o mérito de fazer essa redescoberta do mundo, posto que a arte é também uma totalidade tangível, na qual a significação é a maneira pela qual a obra se dar a ver, assim

⁷⁰ Cassirer, Ernst, A Filosofia das Formas Simbólicas. São Paulo: Martins fontes, 2001. p.33

⁷¹ Merleau-ponty, Maurice. Conversas – 1948, org Ménése Stéphanie, São Paulo: martins Fontes, 2004. p. 02.

como são as coisas do mundo, ou seja, nada substitui a experiência perceptiva, Diz ele: a pintura seria, portanto não uma imitação do mundo, mas um mundo em si mesmo.⁷²

Ao fazer sua crítica a gestalt, Ponty centra a questão da percepção a experiência, aqui a forma não se separa do ambiente, não é algo fora do mundo, ou como fala o filósofo de sua mundaneidade. Portanto não existe uma “boa forma” metafísica, a forma só é boa quando realizada em nossa experiência. Nesse sentido abre-se uma crítica a percepção analítica, segundo o filósofo uma percepção não natural, já que é própria do percebido, uma ambigüidade que se deixa modelar por seu contexto. A forma a perceber não é algo tão exato como a ciência, ela comporta lacunas⁷³.

Em Ferreira Gullar, quando da crítica aos concretistas, podemos observar o mesmo raciocínio. Para ele, a decadência da arte concreta se manifesta quando os artistas passaram a buscar uma aproximação maior entre arte e ciência, o que resultou, segundo Gullar, no predomínio da ciência sobre a arte, reduzindo o conceito de forma as leis da gestalt . Esta redução na *Gestalttheorie* significava compreender as leis da percepção como análogas às leis do mundo físico. Nesse sentido, as teorias da gestalt não permitiriam uma visão ampla que reconhecesse a diferença entre forma física e estrutura orgânica, da forma como como acontecimento exterior ao homem e forma como significação, reafirmando a contradição homem – natureza. Desse modo, ao encarar a forma apenas como fenômeno físico, a *Gestalttheorie* relega para o *segundo* plano o problema da

⁷² Merleau-ponty, Maurice. Op cit.p. 58

significação. No que tange a “boa forma”, Gullar endossa a crítica de Merleau-Ponty que diz que a forma privilegiada, assim o é não por ser mais simples; nós a percebemos assim por esta se harmonizar à nossa percepção. Ainda segundo Gullar, no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime. Diz ele: “*A perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma : é a expressão mesma*”⁷⁴.

Podemos observar que na gênese de uma teoria da forma, da busca de um sentido de arte como conhecimento, está sua transgressão para uma visão fenomenológica, onde a experiência configura um alargamento do conceito de forma. Aqui enfrentamos a contradição existente em Pedrosa. Como é possível exercer uma crítica dita “formalista”, cabe aqui esclarecer que usamos o termo, apesar dos problemas que esta terminologia implica, apenas para nos ajudar delinear dois campos distintos, e ao mesmo tempo dedicar-se a uma crítica de caráter visivelmente cultural?

Em ambos os autores que influenciaram Pedrosa, podemos perceber o início de uma construção ampliada do conceito de forma, ambos falam em “imagens”, me parece aqui que o conceito de imagem, por si só engloba algo que ultrapassa, alarga a idéia de forma. Em *Das Formas Significantes à Lógica da Expressão*, Pedrosa parece concluir que o processo elementar da simbolização é imagem: “*Antes do símbolo verbal a imagem é o primeiro veículo de que se serve a inteligência em botão*”, uma vez que os símbolos básicos primários do pensamento são imagens, diz ele ainda:

⁷³ Merleau-ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins fontes,1999.p.33.

⁷⁴ Gullar,Ferreira.in Crítica de Arte no Brasil - Temáticas Contemporâneas.Org Ferreira, Glória.Rio de Janeiro: Funarte,2006.p.57.

“Eis por que é privilégio da arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexos casual simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto de ser.”⁷⁵

Nota-se que o conceito de experiência, criação e trabalho artístico são fundamentos que aparecem nas formulações de todos os teóricos aqui citados, o conceito de criação, pode nos levar a essa ampliação necessária, de uma forma desmaterializada, ao tratar da obra de Hélio Oiticica Pedrosa utiliza a expressão experiência primeira, não mais para falar da percepção de uma forma material, mas sim da participação do espectador na obra.

A participação do espectador na obra é aqui mais complexa... completando-a ou integrando-se nela, mas dele observador, com um mundo poético ou mágico que lhe foi dado, com seu criador fora do recinto. O participante se integraria libertado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira.⁷⁶

E mesmo em seu artigo “Arte ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio oiticica”, onde fica claro sua percepção da inevitável ampliação do conceito de forma”, Diz ele: “Agora nesta fase de arte na situação, de arte antiarte, de arte pós-moderna, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”.

Para Hélio Oiticica em seu programa ambiental a experimentação tinha uma dimensão ética e política, experimentar a criação no limiar de uma liberdade total da experiência, nesse sentido vivenciar sensorialmente significava se relacionar de

⁷⁵ Pedrosa, Mário. Das Formas significantes à lógica da expressão. Op Cit.p.71

⁷⁶ Pedrosa, Mário. Os Projetos de Hélio Oiticica in Acadêmicos e Modernos, org Arantes, Otilia. São Paulo: Edusp,2004 pag. 343.

forma nova com o mundo, buscando recriar, reviver uma experiência primeira, algo mítico.

Quando Antonio Manuel⁷⁷ fala de suas experiências artísticas percebe-se a sua grande admiração pelo trabalho do crítico ao comentar a influência exercida por Pedrosa no seu trabalho. Para ele a dimensão artística passa a ter a concretude de uma atitude ética e política. O espaço seja galeria de arte, ou a rua se tornava um espaço-meio em que se podia atuar, a questão era da ordem da transgressão, ir além do limite. Percebe-se que aqui a arte ganha o formato de atitude, ação política diante de um sistema de arte. Quando do episódio do famoso nu de Antonio Manuel no MAM do Rio (figura 18), Pedrosa foi decisivo no apoio:

Aí o Pedrosa disse assim: “não podem te proibir de ir ao museu, vamos lá”. Aí o Pedrosa se indignou, marcamos um dia e nós entramos no museu como se estivesse-mos entrando assim numa própria casa nossa, que é uma casa de cultura. E ninguém teve o topete assim de proibir.⁷⁸



Figura 18: Antonio Manuel, O corpo é a obra - 1970.

⁷⁷ Entrevista realizada por Franklin Pedrosa em 05-11-91 publicada na dissertação de mestrado : A abstração e a reflexão: Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes-UFRJ, 1992

⁷⁸ Idem.290.

Quando Pedrosa diz a arte é o exercício experimental da liberdade, está fazendo muito mais que a defesa de uma liberdade de criação do artista perante uma sociedade castradora, está aqui, lançando os fundamentos essenciais de sua teoria artística, na ação criadora, como fala Cassirer e Langer, reside a essência da obra, somente aqui o homem se reencontra com sua potencia vital como prefere Cassirer, ou como sugere Langer na formalização de uma forma simbólica, que traduz o sentimento humano, que só é possível captar na origem da criação.

3 ARTE E POLÍTICA

3.1 Política

O presente capítulo busca discutir a relação dialética existente entre arte e política, própria da trajetória do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, se contrapondo às interpretações que apostam numa pretensa dualidade entre arte e política, num sentido de reconceituar o sentido amplamente difundido do que é política e do que é arte. Para esta tarefa nos apoiaremos na teoria de um regime estético da arte que, segundo o filósofo francês Jacques Rancière, configura novas relações entre arte e política:

“...A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro....ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo, determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação...”⁷⁹

Mário Pedrosa é um nome já conhecido quando se pensa nas relações existentes entre arte e política. Estando ligado a diversas organizações políticas partidárias, foi membro ativo do Partido Comunista, da IV internacional (trotskista) e do Partido Socialista Brasileiro: “*depois de meus estudos, vivi quase o resto da*

⁷⁹ Rancière, Jacques. Política da Arte. Texto apresentado no seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, org SESC SP Abril de 2005.consulta em 30 de agosto de 2008.p.02

minha vida na ilegalidade como comunista, anarquista, trotskista.”⁸⁰ Pedrosa teve sempre um posicionamento político diante da sociedade de seu tempo, tendo sido no final da vida um dos fundadores do PT. Em cartas endereçadas a Lula e a Brizola, Pedrosa explicita suas preocupações políticas, Ele diz a Lula:

Tenho acompanhado com o mais vivo interesse sua atuação no movimento operário, e mais recentemente no congresso dos trabalhadores da indústria nesta capital. Por isso valho-me desta carta para lhe testemunhar minha alegria de velho militante socialista pela firmeza, lucidez e combatividade que você demonstrou no transcurso de seus trabalhos.⁸¹

Defendendo a criação do PT diz a Brizola:

“Sou dos que julgam necessária, na presente conjuntura, a formação de um partido legal que lute pelas aspirações sociais da classe trabalhadora e pela conquista do poder político.”⁸²

O fato de ter sido, ao longo de sua trajetória como crítico de arte, também um homem da política, faz com que essas associações sejam naturais. É comum perceber, nos autores que se dedicaram à análise da obra do crítico, a compreensão de que Pedrosa era um homem dividido teoricamente entre a arte e a política e que as “contaminações políticas” em seus textos críticos eram resultados dessa dualidade. Aqui é importante destacar que Pedrosa compreendia sua atuação política e artística numa via de mão única. Ele dizia: “*Sempre fui um animal político,*

⁸⁰ Pedrosa, Mário. Entrevista realizada por Lygia Pape e Ferreira Gullar, Revista Pasquim publicada em 18/11/81.

⁸¹ Carta de Mário Pedrosa a Lula em 10/08/78. Fundo Mário Pedrosa – CEDEM / UNESP.

⁸² Carta de Mário Pedrosa a Brizola em 12/06/79. Fundo Mário Pedrosa – CEDEM/UNESP.

*a natureza política tem interesse pelas coisas todas*⁸³. Mesmo quando questionado objetivamente se a relação arte – política era irreconciliável, ele respondia: “*nem deve ser, ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual (artista)*”⁸⁴. São vários os documentos que comprovam que, para o meio artístico de sua época, Mário Pedrosa era um crítico-representante político. Em sua candidatura a deputado federal pelo MDB – Movimento Democrático Brasileiro, um manifesto⁸⁵ de apoio foi assinado aos eleitores por personalidades como Di Cavalcanti, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes, Amílcar de Castro, Glauber Rocha, Nara Leão entre muitos outros artistas. Como também uma carta de repúdio⁸⁶ foi assinada por Picasso, Calder e Henry Moore ao General Médici quando Pedrosa sofreu perseguição política. Portanto, para nosso crítico não existia um ser político e um ser artístico; Ambas as atividades eram próprias de uma atitude única perante a vida.

Penso que estas análises reproduzem um preconceito ao discurso político, à política em geral, ou mesmo à idéia de arte “apolítica”, ambas idéias profundamente enraizadas. A “política” para nosso crítico tinha um sentido mais amplo; tratamos aqui da grande política no sentido da “*Polis*” e não da política apenas no sentido partidário ou do sistema de representatividade eleitoral. Para precisar o que entendemos como “*Polis*”, nos apoiamos novamente na obra de Rancière, “*O Desentendimento*”, em que resgata o pensamento de Aristóteles quando este define originalmente a natureza política do homem. Diz Aristóteles:

⁸³ Pedrosa, Mário. Entrevista realizada por Lygia Pape e Ferreira Gullar, Revista Pasquim publicada em 18/11/81.

⁸⁴ idem

⁸⁵ Documento em anexo.

⁸⁶ Idem.

Único entre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora é a comunidade dessas coisas que faz a família e a polis⁸⁷.

Apoiado no pensamento de Aristóteles, Rancière sustenta que a natureza política do homem é caracterizada pela posse do logos, ou seja, da palavra, que manifesta enquanto a voz apenas indica. O homem possuidor da habilidade da comunicação age para modificar o mundo, o espaço comum. Para Rancière, a política começa justamente no momento em que surge o conflito, a contradição; Justamente neste instante em que o homem busca repartir as “parcelas” do comum, desse “comum” que é o espaço das contradições que o filósofo define como a comunidade de um litígio, que tem como racionalidade específica a racionalidade do *desentendimento*⁸⁸. Deste modo, a política para Rancière se define:

“Proponho agora reservar o nome de política a uma atividade bem determinada e antagônica à primeira: a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas, as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem parcela.....A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar....Porque a política bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas.....se a arte é política ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público das competências e incompetência, que define uma comunidade política.”⁸⁹

⁸⁷ Aristóteles. Livro I da Política, retirado de O desentendimento- política e Filosofia, Rancière, Jacques. São Paulo. Ed 34, 1996. p.17

⁸⁸ “Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa....” Rancière, Jacques. Op.cit.p.11.

Aqui nos ajuda Foucault, na medida em que a arte como parte do sistema de saberes, pensamentos e práticas, possui, segundo o filósofo, dispositivos políticos e relações de poder presentes em todos os níveis da sociedade. Segundo Foucault, este poder que penetrou o corpo encontra-se exposto no próprio corpo, nos corpos dos indivíduos; Nesse sentido, define o poder como sendo essencialmente uma relação de força, que não se dá, como pensam muitos, apenas nas esferas de reprodução e manutenção econômicas, ou seja, não é algo que se exerce e sim algo que existe fundamentalmente como ação. Diz Foucault:

“...O que faz com o que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social...”⁸⁹

Roberto Machado sintetiza o pensamento filosófico de Foucault na introdução de a “Microfísica do poder”. Diz ele: “*O micropoder situa - se no próprio corpo social que perpassa o espaço do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos.*”⁹¹

Nesse sentido, ao analisar o discurso produzido sobre a trajetória crítica de Mário Pedrosa, percebemos claramente o tratamento dual na relação arte e política, assim como a compreensão restrita do conceito de política. Em texto homenageando a memória do crítico, Aracy Amaral define a personalidade teórica de Pedrosa, afirmando essa dualidade entre arte e política:

“O curioso em Mário Pedrosa é que pensando a sua trajetória com distanciamento percebemos que sempre foi um homem intelectualmente dividido.

⁸⁹ Rancière, Jacques. Op.cit.42.

⁹⁰ Foucault, Michel. Verdade e poder in Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1981.p.8

⁹¹ Machado, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder, in Microfísica do Poder. p. XII

Viveu sempre entre sua paixão pela política e pelo destino dos outros homens, e por sua sensibilidade..⁹²

E continua no texto mesmo raciocínio:

“Seu interesse, de início, foi a política, sua área de interesse final também a política. Assim, a arte ocupou-lhe, com paixão, seus anos de maturidade, tempo de racionalidade mais intensa.”⁹³

Já Otília Arantes, que também se dedicou à obra de Mário Pedrosa, apesar de demonstrar uma tênue diferença em relação à visão de Aracy Amaral, também insiste em dividir a trajetória crítica de Mário Pedrosa em dois momentos: os textos da década de 1930 e os partir da década de 1940, sendo os primeiros textos de ordem predominantemente política, e os posteriores de ordem estética:

“... mas se há de convir, apesar do interesse e da importância histórica, esses textos ainda refletem, sobretudo o ponto de vista do político. É só a partir de 1940, mas precisamente a partir da série de ensaios sobre os murais de Portinari em Washington e sobre Alexander Calder que Mário Pedrosa se dedicará de forma mais sistemática à reflexão de questões estéticas.”⁹⁴

Ao contrário dessas interpretações que apostam numa pretensa dualidade entre arte e política, os textos de Mário Pedrosa apontam para a inexistência dessa dualidade quando aproximamos o pensamento do crítico aos do filósofo Jacques Rancière. Para quem arte e política fazem parte do que o autor denomina de “A partilha do sensível” em que práticas políticas e práticas estéticas fazem parte do mesmo fenômeno, defendendo que existe na base da política uma “estética” num

⁹² Amaral, Aracy. Mário Pedrosa: homem sem preço, Textos do trópico de capricórnio.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Arantes, Otília. Op cit p. 22

sentido do compartilhamento da experiência do comum, desse lugar em que as relações entre arte e vida se redefinem como espaço – temporal comum, que são as ações ou relações articuladas entre as maneiras de fazer, as maneiras como os objetos se dão a ver, constituem sua visibilidade e os seus modos de pensabilidade.

A arte e a política têm em comum, segundo Rancière, o fato de produzirem ficções. Uma ficção não é o mesmo que contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum. É na participação do comum, entre o estético e o político, entre o Eu e o Nós, que estruturas políticas são estéticas e as ações estéticas, por sua vez, são políticas.

“...Existe portanto na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política..... é um recorte dos tempos e dos espaços , do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência....”⁹⁵

Portanto, ao analisar os textos de Mário Pedrosa a partir da aproximação com o pensamento de Rancière, é possível desnudar o sentido das relações entre arte e política tão presentes na obra de Pedrosa, buscando ir além das mediações naturais entre arte e política.

Mesmo no texto que analisa a obra de Käthe Kollwitz em que tanto Aracy Amaral como Otília Arantes consideram de ordem predominantemente política, Mário Pedrosa já aponta para uma visão de unidade entre arte e política. Na visão de Pedrosa, a atitude estética da artista se torna política não por um desejo de propaganda da classe operária como classe, mas por uma exigência interior da própria artista de produzir uma obra que é síntese da sua visão de mundo.

⁹⁵ Rancière, Jacques. A partilha do sensível-estética e política. São Paulo: Exo Experimental, Ed 34, 2005. p.16

“Este para ela (proletariado como classe) é mais do que um assunto inexplorado e interessante; é a condição mesma da sua arte, a causa primária de sua sensibilidade. A sua atitude para com as massas é mais do que uma atitude estética.... um sistema de vida , já é uma atitude política.”⁹⁶

Em função de sua visão do papel da arte na sociedade, Mário Pedrosa se torna um defensor da arte moderna, posto que, para Pedrosa, esta provou que a arte não era um reflexo da sociedade, mas um fator autônomo e determinante na sociedade e que se desenvolve numa inter- relação com os outros fatores; Portanto, a arte não sendo mero reflexo se constitui numa força decisiva do contexto cultural – social.

“A própria função denotativa da representação eleva-se no plano da fusão criativa em substância universal. É precisamente por este processo de fusão e síntese transformadora, que a representação deixa de ser ilustração de uma cena ou acontecimento factual para ser a concepção abrangente do mundo na visão do artista.”⁹⁷

O trecho do texto de Pedrosa citado acima nos ajuda a esclarecer um dos aspectos centrais de sua crítica de arte: o de que a arte teria um poder de emancipação do homem ao promover uma nova sensibilidade. É importante destacar que Pedrosa pensa a arte como forma de conhecimento num sentido estético-epistemológico, portanto, adere à teoria da Gestalt e das formas simbólicas de Cassirer, se preocupando essencialmente com a questão da percepção.

Para Pedrosa, a questão central na arte não era o acerto na temática, mas o acerto na forma. E no espaço próprio da arte, ou seja, a partir do desenvolvimento de suas questões formais, a arte desempenharia um papel transformador:

⁹⁶ Pedrosa, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. O homem Livre. São Paulo, julho de 1933.

⁹⁷ Pedrosa, Mário, Os deveres do crítico de arte na sociedade, Política das artes, org. Arantes, Otília.p.14

“O artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo transcender a visão convencional, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a recondicionalhe o destino”.⁹⁸

No mesmo sentido de Pedrosa, Rancière discute a idéia de um fazer político da arte que nada tem a ver com uma representação para a política. No sentido de que a política da arte própria ao regime estético se caracteriza pelo que nosso filósofo diz: “*é preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política*”⁹⁹, na medida em que uma obra de arte, para ser política, deve manter um distanciamento da politização, se mantendo como uma arte da indiferença, uma arte que mantenha uma linha tênue entre um saber e uma ignorância, uma potência de atividade e de passividade:

A idéia de uma política da arte é portanto bastante distinta da idéia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas – ou de não fazer – política em sua arte.¹⁰⁰

O regime estético das artes que nos fala Rancière é o espaço que ao mesmo tempo em que identifica a singularidade da arte, sua autonomia, rompe com esta singularidade. Ao desconstruir o ideal de representação, *mimesis*, a arte desfaz a barreira que divide as maneiras de fazer da arte das maneiras de fazer da vida

⁹⁸ Idem, p. 16.

⁹⁹ Rancière, Jacques. Política da Arte. Op.cit. p.8

¹⁰⁰ Op.cit.

social, fundando, num mesmo momento, sua autonomia e sua identidade com as formas da vida social.

O pensamento de Rancière pode nos ajudar a compreender melhor a relação entre forma autônoma e política. Para o filósofo, o movimento dos corpo e as formas artísticas constituem uma politicidade sensível, na medida em que uma forma plástica se configura também como uma forma de partilha do sensível. Rancière diz que a arte, por não produzir conhecimentos ou representações para a política, produz ficções ou dissensos, ocupando essas formas de recorte do espaço sensível:

“A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. estas formas definem a maneira como obras ou performances fazem política.”¹⁰¹

E continua:

“A política da arte no regime estético das artes repousa sobre o paradoxo originário dessa “liberdade de indiferença” que significa a identidade de um trabalho e de uma ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, de uma atividade e de uma passividade, de uma solidão e de uma comunidade. Não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma “arte” que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo”.¹⁰²

Nesse sentido, a relação existente entre arte e política na trajetória de Pedrosa extrapola as noções tradicionais de mediação entre o artístico e o político. Na trajetória crítica de Pedrosa a dimensão política da arte não consistia numa defesa da arte como instrumento da propaganda ideológica ou de redução da arte a uma peça de propaganda social, aliás, sua crítica à figuração era também uma crítica contundente ao realismo socialista soviético. Diz nosso crítico: “*O fenômeno*

¹⁰¹ Rancière, Jacques. A partilha do sensível-estética e política. Op cit.p.18.

*artístico, livre e autêntico, é em essência de natureza subversiva....ele atenta contra a ordem moral e cultural dominante.”*¹⁰³

Esta é para Mário Pedrosa, a verdadeira vocação política da arte, sendo esta autonomia a questão chave não só para arte, mas para o processo de luta político-social em defesa do socialismo. Para Pedrosa, a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação do direito da iniciativa criativa que a arte proporciona ao homem numa sociedade castradora como a capitalista, no sentido de que a arte livre liberta o homem. Para Pedrosa, ela é um exercício experimental da liberdade:

“...A revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos.... eis aí a grande revolução “final”, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la.”¹⁰⁴

Para Rancière, a estética tem um sentido de interlocução política, ela é por excelência “o lugar” da *aisthesis* - a divisão do sensível. A estética tem como essência uma lógica da *manifestação* na qual se inscreve a palavra do ser falante que constitui o próprio cerne do litígio. Segundo Rancière:

“...isso mostra o quanto é falso identificar a “estética” ao campo da “auto-referencialidade” que desconcertaria a lógica da interlocução. A “estética” é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão.”¹⁰⁵

¹⁰² Rancière Jacques. Política da Arte. Op cit.p.06

¹⁰³ Pedrosa, Mário. A resistência Alemã na Arte. *Correio da Manhã* .Rio de Janeiro, julho de 1948

¹⁰⁴ Pedrosa, Mário. Arte e Revolução. *Tribuna da Imprensa*.Rio de Janeiro, 29 de março de 1952.

¹⁰⁵ Rancière. Jacques. O desentendimento.Op. cit.p.50

Nesse sentido, o diagnóstico de Rancière é o de que não há uma “estetização” da política, uma vez que a política é estética em seu princípio. Ou seja, há uma autonomização da estética que faz parte de um novo modo moderno de ser da política. Aqui novamente podemos demonstrar a vitalidade do pensamento crítico de Pedrosa, que soube compreender a dimensão política que a arte ocupava na re-sensibilização do homem, questão chave para transformação social idealizada por nosso crítico e que ainda permanece atual.

“A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.”¹⁰⁶

Podemos observar que há, portanto, uma proposição dialética entre arte e política no pensamento de Mário Pedrosa, presente na frase cunhada pelo nosso crítico: **“A independência da arte para a revolução e a revolução para a libertação definitiva da arte”**. A citação resume claramente sua defesa intransigente da arte e de seu papel revolucionário. A arte necessita da política para se tornar livre da tendência inevitável, numa sociedade capitalista, de se tornar mera mercadoria; Necessita de um horizonte utópico de ruptura com o sistema para poder resgatar sua potência primitiva. Assim como a política necessita do poder transformador da arte, aqui podemos estabelecer um novo paralelo entre o

¹⁰⁶ Rancière, Jacques. A partilha do sensível-estética e política. op Cit.58.

pensamento de Rancière e Pedrosa, quando Rancière enfatiza a solidariedade existente entre a revolução marxista sonhada por Pedrosa e a revolução artística:

“Essa solidariedade da revolução artística e da revolução marxista atesta uma solidariedade mais fundamental. Pois o projeto marxista de uma revolução radical, capaz de mudar as formas de produção e de circulação que são a realidade profunda da vida coletiva, escondidas sob as formas e aparências da política, é ele próprio dependente da metapolítica estética. O que quer dizer que a “revolução estética” define algo completamente distinto de um modo de percepção das obras de arte. Neste paradigma, a arte está destinada a ser realizada se suprimindo para fundir-se com uma política que, também ela, se realiza se suprimindo”.¹⁰⁷

Dessa maneira, o olhar crítico e historiográfico de Pedrosa, apoiado pela visão de Baudelaire da crítica como sempre sendo “parcial, apaixonada e política”. Ele esteve preocupado em discutir as questões formais presentes na obra de arte, sempre constituindo uma narrativa que opera uma unidade entre arte e política, percebendo e ampliando o artístico nos objetos de arte como sendo também as relações que estas operam na sociedade, sem com isso rebaixar sua análise da obra de arte a uma visão sociológica.

Percebemos em sua crítica a constituição da crítica de arte como uma ação artística, na medida em que esta se funda como uma narrativa que une arte e política, como bem definiu a historiadora da arte Sheila Cabo Geraldo em seu ensaio “Qual Política: microagências artístico-historiográficos”, no qual define a aproximação entre arte e política nas ações artísticas da contemporaneidade:

“Mostram - se assim políticas as ações artísticas..... enquanto trânsito entre diferentes referências de cultura e etnia, enquanto mediação entre a alta e a baixa cultura, assim como as ações que quebram os paradigmas vinculados as noções de centro e periferia. São políticas também as ações artísticas enquanto críticas da

¹⁰⁷ Rancière, Jacques. Política da Arte. Op.Cit.p.07

indústria cultural assim como busca de alternativas de discurso histórico que fujam as determinações filosóficas e à história centrada no sujeito transcendental”¹⁰⁸

Podemos perceber nitidamente essa ação renovadora como opção historiográfica no tratamento crítico à produção artística dos “doentes mentais” do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e dos índios brasileiros. Nesse sentido, propõe uma crítica que suprime qualquer divisão do trabalho artístico que acaba por separar arte e vida, antevendo, de forma visionária, a mudança da perspectiva do embate no campo da produção para o campo das relações culturais, como nos aponta Hal Foster em “*O artista como etnógrafo*”.

Assim como Pedrosa, Josu Larranãga Altuna¹⁰⁹ percebe, na mudança do sistema de acumulação capitalista e suas formas de produção uma relação direta com a dimensão política que a prática artística passa a assumir na sociedade. A mudança de caracterização do capitalismo focado na produção de bens materiais para o que chamamos de bens imateriais, a chamada produção de conhecimento, implica necessariamente para a arte uma ação política; A arte adota uma posição pública, um compromisso social e uma implicação ideológica, posto que trabalha nos mecanismos que ordenam e alimentam o interior da vida social:

“... E tendo em conta que a estética não é apenas esse lugar em que " se constroi uma idéia específica de pensamento" que identificamos como "arte", parece evidente que, por um lado, a arte encontra e manifesta seu sentido estético, precisamente nesta localização central no comunitário, nas suas formas de interrogação e por outro lado na sociedade do conhecimento, a arte como um elemento integrante e privilegiado da cultura e da estética, como agente produtor de

¹⁰⁸ Cabo Geraldo, Sheila. Qual política: microagências- artístico-historiográficas. Concinnitas n.10 – revista do Instituto de Artes da UERJ.Rio de janeiro,2007.p.98.

¹⁰⁹Larranãga Altuna, Josu. A cerca de la condición política de lo artístico in la sociedad del conocimiento”. in Concinnitas n.10 – revista do Instituto de Artes da UERJ.Rio de Janeiro, 2007.p.17.

informação, de conteúdo, de sensibilidades, e de conhecimento, se encontra agora, no centro da política...” (tradução nossa).¹¹⁰

Esta visão singular da arte totalmente integrada à vida social, expressa por Pedrosa ao longo de sua trajetória como crítico, fica mais evidente quando ele se coloca diante do debate em torno da construção de Brasília. Em sua intervenção no congresso de críticos de arte realizado no Brasil sob o tema “*A cidade nova – síntese das artes*”, diz Pedrosa:

“Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como um conjunto das atividades criadoras do homem.....quando se faz uma cidade nas condições de Brasília..... é por assim dizer um ensaio de utopia..... nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. Esta relação entre utopia e planificação constitui a meu ver o pensamento estético mais profundo e mais fundamental de nosso tempo”¹¹¹

E continua no mesmo discurso:

“E esta também uma obra de arte coletiva....para esta obra é preciso uma concepção global e imaginação criadora. Trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma idéia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla.....tudo isto, pois, coloca de novo o problema de uma reforma total, completa, humana, do centro do país.”¹¹²

Mário via nessa experiência a oportunidade de realizar concretamente seu ideal de arte. Ele vislumbrava a possibilidade de construir uma cidade inteiramente nova e

¹¹⁰ “...Y teniendo en cuenta que la estética no es sino ese lugar em el que “se construye um a idea específica del pensamiento” que indentificamos como “arte”, parece evidente que, por un lado , el arte encuentra y manifiesta su sentido estético, precisamente, en esta reubicación central en lo comunitario, em sus formas de interrogación , y por outro en que en la sociedad del conocimiento, el arte como elemento integrante y privilegiado de lo cultural y de lo estético, como agente productor de información , de contenidos, de sensibilidades, de conocimientos, se encuentra ahora em el centro de lo político.”Op Cit.p.17.

¹¹¹ Pedrosa, Mário. Intervenção no congresso da AICA. A cidade Nova – síntese das Artes,1959. Fundo Mário Pedrosa-CEDEM,UNESP.

¹¹² Idem

repensar a vida social, o que se constituía numa forma de resistir à crise da dita arte individual. Apostar nessa grande obra de arte coletiva possibilitaria o reencontro da arte com as bases sociais e filosóficas da atividade criadora. A cidade resume todas as atividades sociais e culturais do homem e é onde a arte se dá inteiramente nas relações do mundo, expressa na frase de Nietzsche: “*O mundo como uma obra de arte em autogestão*”¹¹³.

3.2 Apreensão crítica - o experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A apreensão crítica de Pedrosa ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica nos possibilita investigar a contemporaneidade de suas contribuições críticas, discutindo a relação dialética existente entre arte e política, sobretudo quando Pedrosa coloca no centro da sua análise o papel revolucionário da novidade introduzida por Clark e Oiticica, a participação do espectador.

“.....A participação do espectador na obra é aqui já mais complexa: não é mais a simples participação dele na obra criada, completando-a ou integrando-se nela....O participante se integraria, libertado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira.”¹¹⁴

Para Pedrosa, as experiências de Clark e Oiticica estabelecem com sua obra uma nova situação para o Brasil no cenário internacional. Neste momento, nossa arte assume a posição de precursora ao por em evidência na arte o papel da participação do espectador, que deixa de ter uma recepção puramente estético-contemplativa.

¹¹³ Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos Finais*. Brasília: Ed UNB, 2002, p. 19

¹¹⁴ Pedrosa, Mário. *Os projetos de Hélio Oiticica*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de Nov de 1961.

“....foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.”¹¹⁵

Sintonizado com as inovações que eram apresentadas pelos artistas, Pedrosa alarga seu entendimento do que é arte, na medida em que vai analisando as novas produções de Clark e Oiticica. Ele vai se afastando da idéia de uma política da arte que se dá na forma e de toda sua adesão à teoria da Gestalt, para a compreensão da arte como sistema de vida, relações, experimentação e participação. Em anotações pessoais, Hélio Oiticica evoca o pensamento de Pedrosa para discutir o conceito de experimental:

“Performance – codificação; tomada de consciência – propor um tipo de atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado..... problema limite: o exercício experimental da liberdade evocado por Mário Pedrosa não consiste da criação de obras , mas da iniciativa de assumir o experimental.”¹¹⁶

Dessa forma, Pedrosa contribui para a crítica de uma visão estetizante do objeto de arte, fortalecendo a aposta da obra como potência de uma integração total da arte ao sistema social de relações humanas. Essa descoberta de Pedrosa não é algo isolado, construído em sua trajetória como crítico a partir apenas de suas próprias reflexões; Trata-se de um pensamento construído na vivência e troca intelectual existente entre ele e os próprios artistas, principalmente Hélio e Lygia. É o

¹¹⁵ Pedrosa, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.

¹¹⁶ Oiticica, Hélio. Caderno de notas 11/10/1971 . Programa Hélio Oiticica – Enciclopédia de Artes Visuais – Itáu Cultural. Consulta em agosto de 2008.

que podemos notar ao ler as correspondências trocadas entre Pedrosa e os artistas, Diz Hélio em carta a Mário Pedrosa e Mary:

“Regina me falou sobre USTEDES aí: e trouxe-me texto Mário q leio aos poucos: magnífico: mas não quero começar aqui a falar nele q tanto me tem feito me ver – rever..... q só USTED de tão fino-nobre-perspícaz pervertido espírito q tem finura prá ver: e q me fez tão confortável ao me ajustar a mim e próximo a USTED-aqui-hoje e simultâneo a essa visão do q incorporei no passado nosso recente”¹¹⁷.

Nas cartas de Lygia fica clara essa parceria de Mário nas formulações teóricas que se constituíam no diálogo entre crítico e artistas, Diz Lygia: *“Estou morta de saudade, recebi uma carta de Luci pedindo que te enviasse o artigo para ser revisto, e aí vai ele.....trabalhamos noite e dia nos bichos , que ainda não estão prontos. Fiquei contentíssima com as notícias do sucesso dos ditos cujos você é o maior”*¹¹⁸ E mesmo nos textos teóricos produzidos por Hélio Oiticica em que defende seu programa ambiental, é grande a influência de Pedrosa. É tão íntima, que de certa forma não se sabe mais onde termina o pensamento de um e começa o do outro, o diálogo efetivo entre Mário e as formulações e experimentações artísticas de Hélio e Lygia foram realmente fundamentais para a consolidação de uma novo conceito de arte, que contagia até hoje a produção contemporânea. Segundo Lisette Lagnado¹¹⁹, Hélio tinha em mente uma arte que é da ordem do comportamento na dimensão de um “programa para a vida”:

“A posição com referencia a uma “ambientação” e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão.....há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma

¹¹⁷ Oiticica, Hélio. Carta a Mário Pedrosa em 17/08/1976 in Programa Hélio Oiticica, Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultural.

¹¹⁸ Clark, Lygia. Carta a Mário Pedrosa em 15/04/61. Fundo Mário Pedrosa – CEDEM / UNESP.

¹¹⁹ Lagnado, Lisette. Os artistas e a instituição in Fórum Permanente. Consulta em set de 2008.

necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental já que seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí a fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual.¹²⁰

Com *Parangolé* (figura 19), Hélio inaugura, na opinião de Pedrosa, um gesto artístico que representa uma profunda renovação na arte; Uma aproximação entre arte e vida que impõe um modo novo de recepção da obra, onde a relação sujeito – objeto se transforma. Em “*Parangolé*”, o sujeito que dança e veste a “obra de arte” é tocado por essa nova vivência – experiência, ao mesmo tempo em que se torna a própria “obra de arte” pra quem assiste a performance. Sobre *Parangolé* o próprio Hélio conceitua:



Figura 19: Hélio Oiticica, 1964, *Parangolé P4* capa 1, acrílica sobre tecido, plástico, filó de algodão, tela de nylon e cordão.

“Todos esses pontos restam para uma teorização crítica e ainda outro que surge, qual seja o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de “*Parangolé*” dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição....Resta verificar no *Parangolé* por exemplo, a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou da criação de lugares privilegiados, etc. há como uma “vontade de um novo mito”.¹²¹

¹²⁰ Oiticica, Hélio. Posição e programa em julho de 1966 in Programa Hélio Oiticica, Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultura.

¹²¹ Oiticica, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do *Parangolé* em novembro de 1964 in Programa Hélio Oiticica, Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultural.

Aqui a experiência artística é também uma experiência sócio-política, como bem nos fala Rancière, na medida em que o próprio movimento dos corpos no espaço é uma ação que assume um sentido na comunidade e ocupa uma posição pública.

“A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de uma enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência.”¹²²

No caso de *Os bichos*, de Lygia (figura 20), a artista busca construir um caminho que questiona o próprio estatuto da arte. Pedrosa define:

“Desde que recomendou que se tocasse nas suas “obras de arte”, isto é, nos seus “bichos”, seu ideal ou seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital. Não é nem mesmo a arte, que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida...”¹²³

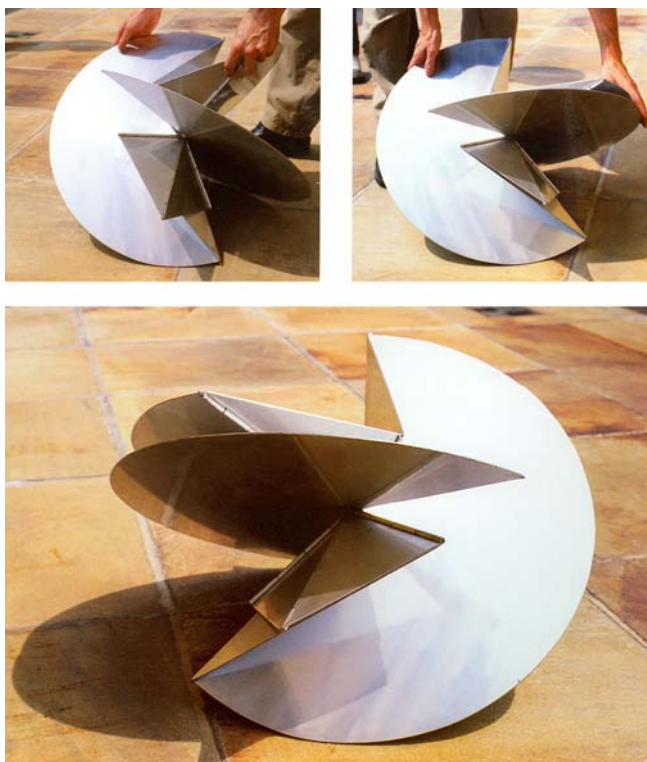


Figura 20: Lygia Clark, 1960, Bicho, alumínio, Ø 60 cm.

¹²² Rancière. Jacques. O Desentendimento. op cit p.47.

Pedrosa soube perceber claramente o movimento de Lygia em propor um reencontro da arte com a vida, abandonando o objeto artístico, a produção focada na criação de formas materiais, os ideais de autonomia da modernidade para uma arte que existe nas relações da vida, nas experiências sensoriais, numa mudança de perspectiva de um sujeito espectador que contempla passivamente para um sujeito espectador que vive a obra, experimenta, reconstrói suas relações com o mundo, a partir de uma arte que está no mundo, nas relações, nas experiências e não mais no objeto. De tal forma que, para afirmar essa nova arte, essencialmente de relação, para Lygia é necessário matar a “velha” noção estetizante de arte, centrada na forma, com suas ações no campo das proposições de experiências sensíveis que se dão na experiência sensorial direta do espectador, onde caberiam aos artistas o papel de proposição dessas experiências. Lygia Clark radicaliza essas experiências indo ao limite da barreira que dividia arte e vida, arte e antiarte, rompendo definitivamente “os pretensos limites” com seus “*objetos relacionais*” (figura 21), passando a se definir “não-artista”. Para compreender melhor a importância do passo de Lygia, podemos nos apoiar no pensamento de Rancière.

“...E o futuro que sua solidão promete é um futuro em que essa solidão será suprimida, onde a liberdade e a igualdade excepcionais da experiência estética serão incorporadas nas formas da experiência comum. A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais.¹²⁴”

¹²³ Pedrosa, Mário. A Obra de Lygia Clark. O estado de São Paulo. São Paulo, 28 de dez 1963.

A posição de Lygia Clark de se declarar não-artista é em si uma atitude política, já que reivindica para arte a apreensão do que está além do objeto, do que está em jogo nas relações sociais. Essa experiência artística de Lygia é uma forma de partilha do sensível, um gesto que permanece contemporâneo. Como nos fala Rancière:

“ Existe hoje toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política na medida em que ela não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais.”¹²⁵



Figura 21: Lygia Clark, 1977, Estruturação do self - Objetos Relacionais.

Nesse sentido, Mário Pedrosa via nessa resistência dos artistas ao objeto, em transformar o fruto de seu trabalho criador em objeto de consumo, uma atitude extremamente nova e revolucionária; Mais que uma atitude política, uma nova atitude artística. A ampliação da noção de arte para além da matéria, de uma arte conceitual, que perpassa as relações, propõe um reencontro da arte com a potência primitiva da vida, de fluxus, de sua total integração na vida social, como uma atividade legítima e não descartável como preconizava Pedrosa. O que implica

¹²⁴ Rancière, Jacques. Política da Arte. Op cit.p.06

¹²⁵ Rancière, Jacques. Política da Arte. Op Ci.p.14

pensar numa arte que se materializa nas próprias relações sociais, como pensa Rancière, onde a arte se afirma ao se negar como objeto ou representação e se redefine num outro campo, o campo da política, que por sua vez também se define pela estética. Onde esses mundos se encontram? Na própria essência da vida e da arte que é o trabalho; É pelo trabalho que se estruturam as relações culturais e sociais, como nos fala Pedrosa: “*No trabalho qualquer que seja, está a essência da criação.*”¹²⁶ É, portanto, a criação artística, a intervenção do homem no mundo e nas coisas, o motor da política e da arte. É nesse campo, que não existem mais espaço de separação entre arte e vida, arte e política, tornando-se faces da mesma moeda, “**artevida**”, “**artepolítica**” e vice-versa.

Esta atitude experimental de Lygia Clark e Hélio Oiticica diante da arte, segundo Pedrosa, renovava o “velho espírito das vanguardas históricas”. Mas mesmo com essa característica totalmente moderna, essa nova arte que surgia abria novos pressupostos, tanto para o meio de arte no Brasil como no mundo, com a arte pop, e estes definitivamente esgotavam muitos dos princípios modernos. Mário Pedrosa definiu pela primeira vez essa nova arte de arte pós-moderna, sabendo entender de forma visionária os novos caminhos e desafios estéticos:

“Hoje em que chegamos ao fim do que se chamou arte moderna, os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos pela pop arte. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos aqui que dessa vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e, sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam ao movimento do op e mesmo do pop. Hélio Oiticica era o mais novo do grupo.)”¹²⁷

¹²⁶ Pedrosa, Mário. Neste momento de crise devemos optar pelos artistas in Expresso, Lisboa em 18/10/75.

¹²⁷ Pedrosa, Mário. Arte ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. Op Cit.

De forma similar, Hélio Oiticica define: *A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós – moderna) é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa..... é o começo de uma expressão coletiva*¹²⁸. É interessante perceber as conexões possíveis que o pensamento de Pedrosa possui na atualidade quando observamos o discurso de Rancière, na crítica que este faz de uma produção artística identificada ao paradigma da arte autônoma, da uma arte pura separada da cultura e da arte popular.

“Este paradigma teria voado pelos ares nos anos 60 com a invasão da cultura de comunicação, publicitária e comercial que teria embaralhado a fronteira entre grande arte e arte popular, obra única e reprodução, arte e vida cotidiana. Mas a indefinição das fronteiras é tão antiga quanto o próprio “modernismo”¹²⁹.

Segundo Cristina Freire,¹³⁰ a idéia de uma história da arte que se move sempre para frente, aonde um movimento artístico vai superando o outro, é uma história da arte que se recusa a abandonar a noção de autonomia da arte. O conceitualismo, ou seja, a crítica ao objeto de arte tradicional presente nas experiências de Lygia e Hélio, se move para abandonar um sistema de arte centrado na forma – objeto, para afirmar uma arte que se desmaterializa e se constitui como idéias e conceitos. É possível perceber essa opção desde o movimento neoconcreto, quando a crítica ao objeto se torna evidente e as proposições do grupo buscam uma

¹²⁸ Oiticica, Hélio. Posição e programa em julho de 1966 in Programa Hélio Oiticica, Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultura. Op Cit.

¹²⁹ Rancière, Jacques. Política da Arte. Op Cit. p.10.

¹³⁰ Freire, Cristina. Arte Conceitual. Cristina Freire – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

arte que se afasta da auto-referencialidade moderna e se volta para o mundo real, onde conteúdos políticos e antropológicos sugerem para a arte o campo mais amplo das relações sociais e políticas. Ainda segundo Cristina Freire, este é um programa inconcluso, engloba questões pertinentes e mobilizadoras da crítica de arte atual. Como um homem de imensa capacidade para entender o aceno de contemporaneidade das novas experiências, como também sua coerência com sua visão da arte como exercício experimental da liberdade, buscou incentivar as novas iniciativas artísticas, buscando compreender em que medida estas representavam um novo paradigma para sua visão de arte. Ele soube perceber que a crítica, no âmbito formal, centrada na autonomia do objeto de arte, se esgotara e não dava mais conta do fenômeno artístico em suas múltiplas dimensões. Não à toa voltou seu olhar crítico para as experiências artísticas ditas primitivas, ampliando seu método crítico das teorias da percepção para o espaço interdisciplinar dos estudos culturais, alargando assim o campo da crítica de arte.

4 CONCLUSÃO

4.1 Especulações, Paradoxos, Ranhuras.

É comum, entre os que estudaram a obra de Mário Pedrosa, como Aracy Amaral, Otilia Arantes e Franklin Pedroso, a afirmação de que Pedrosa era um crítico do agora, essencialmente contemporâneo, na medida em que aberto às experimentações dos artistas exerceu como crítico militante seu fazer crítico de olho no desenrolar dos acontecimentos, estimulando o desenvolvimento pessoal e estético de vários artistas. Um crítico como ele bem se definiu em permanente revolução. E foi esse exercício que permitiu que ele fosse no fazer crítico ampliando seus horizontes.

Ao analisar e repensar a trajetória crítica de Mário Pedrosa a partir do prisma da contemporaneidade, esta dissertação, já em seu nascedouro, se coloca diante de um problema: o de perseguir uma potência para além da influência exercida em nosso meio de arte pelo crítico em sua época; ou seja, é necessário repensar o legado do crítico, o modo como suas contribuições críticas e suas formulações teóricas reverberam no presente e contaminam o quadro da crítica e historiografia da arte atual. E isso impõe um novo olhar sobre sua obra, um debate e mesmo aceitação de suas contradições.

Segundo Glória Ferreira,¹³¹ a entrada de Mário Pedrosa no cenário da crítica de arte no Brasil também significou o deslocamento do debate numa dimensão

¹³¹ Ferreira, Glória. Introdução de Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p 19.

ideológica, onde a atualização estética pelo modernismo acompanhava, exigia da arte uma tarefa nacional : desvelar a identidade. Esse deslocamento possibilitou um enfoque crítico estético–formal que resultou na estruturação de um sistema de arte comprometido com a emancipação do pensamento estético.

Diante de tanta importância no cenário brasileiro, porque o esquecimento? Como um crítico do quilate de Mário Pedrosa foi ao longo do tempo sendo relegado à uma referência apenas histórica? Em parte suas idéias envelheceram, mas a potência essencial de suas formulações resiste e se renova. É fato que o esgotamento do projeto construtivo brasileiro, na qual Pedrosa, no campo da arte, foi o principal articulador, é um elemento importante para análise. A idéia de um projeto artístico comprometido com o desenvolvimento e com a modernização do país foi sendo esvaziada, na medida em que este desenvolvimento não foi repartido por toda a sociedade. Quando da crise do projeto construtivo representada pela ruptura neoconcreta, Mário não só respaldou a crítica formulada por Ferreira Gullar, como serviu de inspiração. Podemos afirmar que o rompimento era sustentado em parte nas idéias de Pedrosa.

O que buscamos sustentar é que, em parte, o referencial de análise utilizado para pensar a obra de Pedrosa, centrado nas elaborações concretas do crítico baseadas na teoria da Gestalt, perdeu o vigor no momento em que a arte se expandiu do seu universo específico para o campo ampliado da cultura. Limitar-se a esse campo de pesquisa, onde o material é generoso, mas não permite especular sobre o vigor atual de sua obra.

Nesse sentido, buscamos o caminho mais difícil, visto que Pedrosa não sistematizou, como fez no caso da teoria gestaltiana, seu interesse interdisciplinar.

Ao reler sua obra por um ponto de vista diferente, podemos perceber que as novas idéias estéticas vão germinando ao longo do tempo; são fissuras, ranhuras que possibilitam a constituição de um pensamento plural, onde uma esfera não elimina a outra.

Ele foi capaz de consolidar um pensamento estético e ao mesmo tempo lançar bases para novas percepções do fenômeno artístico. Isso só foi possível porque todas as idéias do crítico, por mais paradoxais que pareçam, eram parte de uma mesma concepção de arte. O que parece ser em Mário Pedrosa dois interesses distintos vai se demonstrando, na prática, faces da mesma moeda; mais que isso, funciona como idéia força de função mediadora, onde uma dimensão vai corrompendo a outra e modificando os critérios críticos de Pedrosa.

Quando de sua volta ao Brasil no final da década de 1970, Pedrosa passa a ter um maior interesse na arte indígena. Antes do incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio, Ele organizava com Lygia Pape a exposição “Alegria de Criar, Alegria de viver”. Nesse mesmo período ele passou a reivindicar uma arte de retaguarda, dizendo não se considerar mais crítico, dizia que a arte no mudo vivia uma crise de saturação. Para ele, ser crítico nesse quadro de falta de criatividade seria fazer o comentário sobre o comentário. Em entrevista, quando indagado porque não se considerava mais crítico, Pedrosa afirma:

"Eu falo que não sou um crítico de arte mais, porque há um desenvolvimento da crítica de arte ou da arte hoje em dia, é cada vez mais.....não digo de repetição, mas é um comentário já feito. É comentário sobre o comentário, porque todos esses movimentos são reflexos de movimentos que já existiram em outra parte. Eu não vou falar sobre o Brasil, eu acho que a arte está em decadência, me permitam dizer, a posição da arte está em decadência em toda parte do mundo, porque a época não permite mais uma recriação do movimento de arte. Hoje, no mundo inteiro a arte é uma decorrência , uma decorrência dos poderes que existem e que determinam os valores da sociedade. Hoje a arte é contestável e isto é um elemento interessante. A arte é contestável em toda a parte. Não estou contestando arte e nem os artistas. Os artistas que continuam a fazer arte são os artistas que fazem arte, tem seu papel.

Mas para o que eu crítico é que ele não necessita mais de crítico de arte para pintar, explicar ou tentar interpretar os movimentos que existem. O artista de hoje não precisa de crítico de arte . o crítico de arte foi muito bom para preencher uma função social dos meios artísticos. É bom para as instituições de arte coletiva, é bom para os marchands, é bom para os museus¹³²...

Diante dessa contradição, podemos especular que o crítico negava o sistema de arte, tal qual este se transformou no momento em que o mercado de arte passa a ter maior influência na produção artística e a se institucionalizar no Brasil. Para Pedrosa, a função do crítico permeia uma atuação militante, necessitava de uma causa, uma vanguarda. Portanto era a arte totalmente institucionalizada que não o interessava mais. No entanto, ao invés de se afastar da crítica como preconizava, se dedicou a organizar com Lygia Pape a exposição “*Alegria de Criar, Alegria de viver*”, onde seu maior interesse na arte indígena fica explicitado. Diz Pedrosa:

Os índios viveram nas florestas, viveram nos rios e aí estão as artes que estão ligadas a eles. Não há obras, um instrumento de trabalho que não esteja feito com alegria , com o prazer de construir. E isto é muito importante porque atinge as profundezas da arte em todo....A alegria de viver, a alegria de trabalhar, a alegria de criar é uma coisa só.Desde o instrumento de trabalho, desde a canoa, desde os instrumentos musicais, desde a cozinha, tudo é feito com alegria de trabalho e com a extrema necessidade de completar. É muito comum numa cesta, cujo desenho é maravilhoso, ele fazer na cesta para levar mandioca, do lado extremo colocar o desenho mais bonito. Se você pergunta para ele: “ mas porque você fez isto?”. Ele diz: Se não fizer isto não pega o pé.¹³³

Sua fala é reveladora em nossa investigação, já que o interesse dele pela arte indígena se coaduna com uma vontade de resgatar uma potência vital para a produção artística e mesmo para um projeto civilizatório mais humano. Ele dizia que podia fazer alguma coisa se tentasse despertar a sensibilidade para a cultura indígena, que esta poderia ser um elemento de aprendizado, um modelo de uma

¹³² Pedrosa, Mário. Entrevista ao IDART em 14 de julho de 1977, in *Abstração e reflexão* p.243

¹³³ Idem. p.248

sociedade que olhe para todos os aspectos humanos. Para Pedrosa esse contato poderia produzir algo novo:

Não podemos esquecer do seguinte : a alegria de fazer o objeto. A alegria, porque ele se identifica com o objeto. Ele tem uma alegria espontânea, a alegria de viver, a alegria de criar. E é isto o que falta hoje em nós. É esta alegria de viver, a alegria de criar.¹³⁴

Na essência do projeto “*Alegria de criar, Alegria de viver*” está uma revisão que Pedrosa foi realizando ao longo de sua trajetória, Ela aponta para o aprofundamento de questões em torno do pensamento estético do crítico, estas revisões vão sendo levantadas aqui e acolá em diversos textos, sem, contudo, aparecerem de forma sistematizada. Nesse sentido elas são apontamentos, indicações, ranhuras. Foi compreendendo a forma para além do problema gestaltiano que o crítico pôde perceber o processo de criação, a atitude criadora como elemento-chave do fenômeno estético; Como diz Pedrosa: “Na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva”¹³⁵.

A relação entre arte e política tão percebida na trajetória crítica de Mário Pedrosa passa a ter na contemporaneidade uma projeção reveladora, quando podemos observar nos trabalhos de artistas e coletivos a preocupação de afirmar, como conceito de suas realizações artísticas, a idéia de que é a partir da assimilação da atitude política como estratégica artística e vice-versa que se revela a possibilidade de se fazer arte hoje. O projeto de estetizar a política que podemos ver em Pedrosa, não num sentido de rebaixar a dimensão estética a um sentido político,

¹³⁴ Ibidem.p.250.

¹³⁵ Pedrosa, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*.Rio de Janeiro,11 de fev 1968.

ou mesmo do uso da arte para fins políticos que tanto o crítico combateu no realismo soviético. Mas quer, sobretudo, pensar a arte como uma necessidade vital do homem, um processo de intervenção criativa no mundo capaz de transformar a realidade. Vemos hoje artistas que pensam a arte como “o lugar privilegiado da política” no momento em que se fala de um capitalismo cognitivo, da mudança de um capitalismo produtivo para um capitalismo do conhecimento, onde a luta de idéias na sociedade se dá num campo da imagem. Essa é sem dúvida uma contribuição de Mário Pedrosa.

Portanto, percebemos aqui o quanto atuais são as questões apresentadas por Pedrosa ao longo de sua trajetória como crítico. Nesse sentido, o debate acerca das questões que envolvem arte e política ganha uma dimensão reveladora quando nos debruçamos no estudo das questões apresentadas pelo crítico, seja quando compreendia na arte esse espaço comum onde o homem tem, a partir da criatividade, a capacidade de se transformar e transformar a sociedade, ou mesmo quando fez da sua crítica uma ação subvertora da ordem ao quebrar as hierarquias entre arte culta e arte popular, consciente e inconsciente, constituindo uma narrativa inovadora que articulava as noções de arte e antropologia e de arte e política. É nesse sentido que interpretamos o legado crítico de Mário Pedrosa, na medida em que fez do seu fazer historiográfico-crítico uma subversão do espaço estreito do campo específico da disciplina história da arte, propondo um sentido ampliado para a sua crítica de arte, produtora de uma escrita que propõe uma reaproximação entre arte e vida, que só podemos definir como política.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia Fiori. Mário Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de arte – uma perspectiva antropológica. Concinnitas – Revista do programa de Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n.8, 2005.

_____. Arte e crítica de Arte. Lisboa: Estampa 1995.

_____. A história da Arte. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. História da Arte como história da cidade, São Paulo: Martins fontes, 2005.

AGAMBEM, Giorgio. Image et mémoire – Aby Warburg: et la science sans nom, in Arts e Esthétique. Hoibeke ,1978.

ARQUIVO MÁRIO PEDROSA. Manuscritos textos da década de 60/70, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2007.

ARQUIVO MÁRIO PEDROSA. Manuscritos, artigos e correspondência pessoal. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2007.

ARQUIVO MÁRIO PEDROSA. Artigos e correspondência pessoal. CEDEM UNESP. São Paulo, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1976.

_____. Escritos sobre arte. Organização e tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.

BASBAUM, Ricardo. Além da Pureza Visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois: São Paulo, Cosac e Naif 2002.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naif 2002.

_____. Experiência crítica. Organização, Sueli de Lima: São Paulo, Cosac e Naif 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein.

BELTING, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. **Arte e ensaios** – Revista do programa de pós-graduação em artes visuais (EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I Magia e técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Ernst. O Princípio esperança- volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CABO Geraldo, Sheila. Qual política: microagências- artístico-historiográficas. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n.10, 2007.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte: São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASSIRER, Ernst. Mito e Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Experiência do Mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: Arte Contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil-temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do saber. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____.As Palavras e as Coisas – Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins fontes, 1978.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. Artigos sobre metapsicologia (1915).

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância (1910) in Obras completas edição brasileira, São Paulo: Imago, 1974.

HAL, foster. Recodificação. São Paulo: Casa editorial Paulista, 1996.

JAMESON, Fredric. A virada cultural: Reflexões sobre o pós modernismo,Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LANGER, Susanne. Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder, in Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal,1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac e Naify: 1998.

_____. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

_____. Conversas-1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A estrutura do comportamento. São Paulo: Martins Fontes,

_____. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos finais. Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília: UNB, 2002.

PEDROSA, Mário. Política das artes. Textos escolhidos I; Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II; Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III; Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2004.

_____. Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV; Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ITAÚ CULTURAL - PROGRAMA HÉLIO OITICICA. Textos teóricos, cartas e manuscritos. São Paulo: www.itaucultural.org.br, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível - estética e política. São Paulo: EXO experimental / Ed 34, 2005.

_____. Política da Arte – Texto extraído de palestra no Seminário São Paulo S.A, São Paulo : www.sescsp.org.br , 2006.

_____. Os nomes da História. Lisboa: pontes, 1992.

_____. O desentendimento—política e filosofia, São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Ódio à democracia, Lisboa: Mareantes, 2007.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O suspense nos romances de Freud in Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. No mesmo barco : ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo: Estação liberdade, 1999.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Concinnitas – Revista do programa de Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2005.

APÊNDICE

CRONOLOGIA VIDA E OBRA DE MÁRIO PEDROSA¹³⁶

1900 – Mário Pedrosa nasceu em 25 de abril, no estado de Pernambuco, sendo filho de Pedro da Cunha Pedrosa e Antônia Xavier de Andrade Pedrosa.

1913 – Viajou no dia 11 de Julho com destino a Bélgica com o escritor paraibano José Vieira, para estudar na Europa.

1923 – Termina a Faculdade de Direito, sendo bacharel em Ciência Jurídica e Social.

1924 – Inicia seu trabalho como jornalista no Diário da Noite, dirigido por Oswaldo Chateaubriand, onde exerce a crítica literária e freqüenta os intelectuais locais, conhece Mário de Andrade e vários modernistas. São seus colegas de redação: Di Cavalcante, Livio Xavier e Mário de Andrade, inaugura no jornal as seções de Política Internacional e de Crítica Literária.

1925 – Vincula-se ao Partido Comunista e funda com um grupo de companheiros a Revista Proletária que teve a circulação suspensa pela policia logo após o lançamento do primeiro número.

¹³⁶ Esta cronologia foi baseada nas cronologias já organizadas por Franklin Pedroso e Otilia Arantes, além de dados oriundos de minha pesquisa.

1927 – O Partido Comunista decide mandá-lo para Moscou onde deveria estudar na Escola Leninista. Mas ao chegar na Alemanha em pleno inverno adoece e é considerado sem condições de enfrentar o duro inverno Russo. Vai estudar então na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, onde estuda Filosofia, Sociologia, e Estética.

1928 – Conhece Pierre Naville e André Breton ligando-se ao movimento surrealista. Estuda filosofia na Universidade de Berlim, tomando conhecimento da Teoria de Gestalt, a psicologia da forma.

1929 – Retorna ao Brasil, e volta a trabalhar na imprensa colaborando com “*O Jornal*”, no Rio de Janeiro, e é preso pela primeira vez.

1933 – Escreve *As tendências sociais de Kaethe Kollwitz*. O texto de Mário Pedrosa é considerado pioneiro para vários estudiosos de sua obra ; “Abre um novo tempo na critica de artes do país” (Aracy Amaral). “Com uma análise de fundo sociológico, em momentos em que a critica nacional era toda impressionista ou convencional, nem sequer técnicas”. (Sérgio Milliet).

1934 Mário é baleado ao amparar o estudante Décio Pinto numa manifestação, refugia-se então na galeria Itu na Rua Barão de Itapetinisga, onde ocorre a exposição modernista de Portinari. Mas tarde ele escreveria um artigo sobre este pintor no Diário da Noite.

1936 – Nasce sua filha, Vera, que ele só conhecerá quarenta dias mais tarde, na casa de amigos, pois a polícia manteve Mary sob vigilância até na maternidade e na casa onde se hospedou depois do parto.

1938- Mário em Paris trabalha pela fundação da IV Internacional integrando um comitê secreto de três membros. Depois da realização do congresso, Pedrosa vai para os Estados Unidos sede do secretariado da IV Internacional e vai trabalhar no de Arte Moderna de Nova Iorque .

1940 – Mário passa a trabalhar no Boletim da União Panamericana como redator do Boletim em português. Neste momento Trotsky reorganiza o secretariado da IV Internacional e Mário é excluído. Este fato levou a rever suas posições políticas, fazendo-o romper com o trotskismo.

1941 – Mário volta ao Brasil.

1942 – Ele escreve um longo texto sobre Portinari e os murais de sua autoria na biblioteca do Congresso em Washington, publicado no boletim da União Panamericana.

1943 – Ele passa a escrever para o *Correio da Manhã*, iniciando uma colaboração que se prolongaria até 1951.

1944 – Mário visita a exposição de Alexander Calder em Nova Iorque e adere ao abstracionismo passando a ser um dos maiores defensores no Brasil.

1945 – Mário conhece Alexander Calder e os dois se tornam grandes amigos. Mário retorna ao Brasil e passa a trabalhar no *Correio da Manhã* fundado.

1946 – Cria a seção de artes plásticas do *Correio da Manhã*, escreve artigos também para a *Tribuna da Imprensa*

1947 – Ingressa no partido Socialista. No dia 31 de Março, profere conferência sobre a exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional e publica o artigo *Arte necessidade vital*.

1949 – Defendeu a tese “*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*” para a cadeira de História de Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, conquistando o segundo lugar. A tese de Mário, publicada somente 30 anos depois da sua defesa, foi uma das primeiras do mundo e a primeira no Brasil a analisar os problemas plásticos sob o ponto de vista da Gestalt.

Publica artigo sobre o painel “*Tiradentes*” de Portinari que causando imensa polêmica ao criticar aquele que já era considerado então o maior pintor brasileiro.

1950 – É candidato, derrotado, à deputado pelo Partido Socialista. E organiza, juntamente com Almir Mavignier, e sob orientação da Dra Nise da Silveira, uma

exposição de artistas do centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro no Salão Nobre da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro.

1951 – Deixa o Correio da Manhã e vai para o Tribunal da Imprensa onde permaneceu por pouco tempo em virtude de desentendimento com o proprietário do jornal Carlos Lacerda. Seus textos: Forma e Personalidade e Panorama da Pintura Moderna são publicados pelo Ministério da Educação e da Saúde. Faz concurso para a faculdade de Arquitetura da Faculdade de Brasil, no Rio de Janeiro sendo nomeado livre-docente.

1953 – Integra o júri da I Exposição de Arte Abstrata, inaugurada em 20 de fevereiro no Hotel Quintantina de Petrópolis. Como membro da comissão artística, passa praticamente todo o ano na Europa, organizando a programação da II Bienal de São Paulo, onde são montadas salas especiais com os artistas Pablo Picasso, Mondrian, Henry Moore, Edward Munch, Alexander Calder e Paul Klee

1954 – Retorna ao Brasil, voltando a lecionar e retomando suas atividades como jornalista.

1955 – Escreve o texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, inaugurada no Museu da Arte Moderna do rio de Janeiro em 14 de Julho. Integra o júri de premiação da III Bienal de São Paulo.

1957 – Cria a coluna de artes plásticas do Jornal do Brasil. Mário Pedrosa é eleito vice presidente da AICA, sendo indicado para estudar a relação da arte japonesa com arte Ocidental.

1958 – vai para o Japão, onde trabalha no Museu de Arte Moderna de Tóquio preparando um ensaio A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata do ocidente.

1959 – Realiza uma exposição sobre arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio antes de sua partida, com o título de Do Barroco à Brasília. Organiza o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, no qual apresenta a tese: *“Brasília, a cidade nova, síntese das Artes*

1960 – Em novembro assume o cargo de diretor artístico do museu de arte Moderna de São Paulo

1962 – O MAM de São Paulo é fechado por seu presidente, Francisco Matarazzo, que doa seu acervo para a Universidade de São Paulo. Em dezembro, é eleito presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Seção Nacional da AICA, derrotando Mário Barata.

1963 – Volta ao Rio de Janeiro e trabalha no Colégio Pedro II, tornando a escrever sobre arte e política para o Correio da Manhã.

1966 – Em fevereiro regressa de Paris e participa das eleições federais como candidato dos artistas, intelectuais e estudantes pelo MDB. Não consegue ser eleito. publica “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, texto em que cunha o termo “arte pós-moderna”.

1968 – Vai para Paris; em setembro segue para Bordeaux onde é realizada a assembléia geral da AICA. Com a edição do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro, é aconselhado por amigos e parente a permanecer na Europa passando então uma temporada em Lisboa. Publica, pela primeira vez, artigo em que trata da arte indígena: Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje.

1969 – Retorna ao Brasil.

1970 – Mário é processado por difamar o Brasil no estrangeiro com denúncias de torturas. No dia 29 de junho tem sua prisão decretada. Com auxílio de Lygia Pape e Antonio Manuel, Mário refugia-se no consulado do Chile onde permanece asilado durante três meses antes de conseguir um salvo conduto para viajar para Santiago.

É publicado um abaixo assinado com mais de cem assinaturas de intelectuais e de artistas internacionais como Alexander Calder, Pablo Picasso e Max Bill, em defesa de Mário Pedrosa

1971 – A justiça militar enquadra Mário na lei de segurança nacional.

1972 – Realiza a primeira exposição com trabalhos doados ao museu de la Solidariedad no Chile.

1973 – Viaja para a Europa em busca de novas doações e retorna a Santiago na anti-véspera da queda de Allende. Refugia-se então na embaixada do México, e segue para Paris em outubro onde permanece por 4 anos na condição de político.

1975 – Em outubro escreve “*Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*. A editora Perspectiva de São Paulo lança “Mundo, Homem, Arte em Crise” com textos de Pedrosa organizado por Aracy Amaral.

1977 – Mário retorna ao Brasil em 9 de outubro, pois o mandato de sua prisão preventiva havia sido revogado.

1978 – Preparava a exposição Alegria de Viver, Alegria de Criar Sobre Arte Indígena para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Porém o MAM é incendiado e a mostra não se realiza. Mário apresenta como proposta a criação do Museu das Origens. Passa a colaborar com o jornal a Folha de São Paulo.

1979 – A editora Kairós de São Paulo lança Arte / Forma e Personalidade. Mário se empenha na campanha de fundação do Partido dos Trabalhadores.

Em setembro, organiza a exposição de Fernando Diniz paciente do Centro Psiquiátrico Pedro II – na Galeria Sérgio Milliet da FUNARTE, no Rio de Janeiro.

Em outubro, organiza a exposição do pintor esquizofrênico Raphael Dominguez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1980 – É homenageado por ocasião de seu octogésimo aniversário. A imprensa se manifesta amplamente, a Bienal de São Paulo organiza um evento em sua honra no qual é relançado o livro “Arte ,forma e personalidade”.

Mário empenha-se na edição do livro Museu de Imagens do Inconsciente publicado pela FUNARTE na coleção de Museus. Paralelamente, prossegue em sua campanha em prol do Partido dos Trabalhadores tendo sido o primeiro a se filiar ao partido, tendo orgulho em afirmar sempre “Eu sou PT numero 1”. Publica o livro sobre o PT defendendo o partido.

1981 – No dia 5 de novembro, morre em seu apartamento de Ipanema, vítima de câncer.

ANEXOS

CARTAS E DOCUMENTOS

Vote em Mário Pedrosa

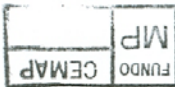
Lettre Ouverte au Président de la République du
Brésil, Gal. Garrastazu Médici

Nous soussignés, intellectuels et artistes, avons appris avec indignation et inquiétude, le mandat d'arrêt politique lancé par votre gouvernement contre l'écrivain et critique d'art, Mario Pedrosa.

M. Pedrosa nous est connu par ses travaux dans le domaine de l'art et représente, pour tous ceux qui l'ont lu ou approché, une des expressions les plus accomplies de l'intelligence d'un pays qu'il a toujours brillamment représenté et su défendre avec intransigence et courage.

Nous estimons que vous êtes personnellement responsable de l'intégrité physique et morale de cet éminent brésilien, dont la personnalité a su gagner partout l'admiration et le respect de ses confrères.

Nous attendons avec impatience et angoisse les nouvelles nous apprenant la cessation des mesures qui pèsent contre lui de la part de votre gouvernement.



Alexander Calder

Henry Moore

Pignon

Pedrosa

PREZADO ELEITOR:



Esta carta tem o leal propósito de solicitar o seu voto para MÁRIO PEDROSA, candidato do MDB a Deputado Federal pelo Estado da Guanabara, nas eleições de 15 de novembro do corrente ano.

Desde 31 de março de 1964, o Brasil, em todos os setores, vem sofrendo um progressivo processo de amesquinamento de suas melhores energias. Primeiro, foram-se os anéis: instaurou-se, em nosso País, uma ditadura, cassou-se, prendeu-se, espancou-se, exilou-se, atentou-se contra a cultura e a liberdade, desrespeitou-se o povo, empobreceu-se o homem da classe média e o operário, esmagou-se o incipiente movimento democrático nos campos.

Agora, além dos anéis, vão-se os dedos: o povo foi espoliado de seu direito de escolher diretamente o Presidente da República; ocorre em nossa Pátria uma estagnação mortalmente perigosa de nosso desenvolvimento industrial; há desemprego em massa, num país em explosão demográfica, existe fome e miséria nas cidades e nos campos; o custo de vida sobe a níveis intoleráveis, enquanto os salários são congelados por ordem do governo; a política econômico-financeira oficial favorece e estimula a dominação de nossa economia por parte das grandes corporações americanas. Estamos nos transformando num país ocupado, sob dominação estrangeira.

As eleições de 15 de novembro, para escolha de um novo Congresso, podem significar um eficaz instrumento da luta contra o presente estado de coisas. Para isto, torna-se necessário eleger um candidato que, pelo seu passado, pela firmeza atual de suas posições, pela lucidez com que analisa a situação brasileira, possa exprimir, verdadeiramente, os melhores anseios do povo brasileiro por uma revolução profunda e autêntica, pela democracia, pela emancipação de nossa terra, contra a ditadura, contra a dominação imperialista, contra a exploração do homem pelo homem, pela paz, soberania e igualdade de todos os povos.

Chegou a hora do povo cassar o governo! Vote em MÁRIO PEDROSA, para deputado federal! É o pedido que lhe fazemos como integrantes do COMITÊ MÁRIO PEDROSA.

VINICIUS DE MORAIS
DI CAVALCANTI
FERREIRA GULLAR
AMILCAR DE CASTRO
REINALDO JARDIM
MÁRIO CARNEIRO
NELLY RIBEIRO

HÉLIO PELLEGRINO
JANIO DE FREITAS
GLAUBER ROCHA
JOSÉ CARLOS DE OLIVEIRA
LUCIANO MARTINS
LUIZA BARRETO LEITE
JOSÉ ALBERTO LOPES

NARA LEÃO
DJANIRA
FLÁVIO RANGEL
CARLOS LEÃO
JOSÉ AUTO
VERA BARRETO LEITE
FERNANDO DUARTE

Carta de Hélio Oiticica recebida em 17 de agosto de 1976

Page 1 of 1

MÁRIO & MARY

17 8 76
 querida(s)

↓
 queridíssimos:

nunca escrevo mas escrevo pouco depois
 agora: creio q USTEDES tenham recebido
 aquela longa carta de sei lá q
 ano (2 atrás?): depois-me um
 pouco escrever e agora em ter vontade
 de fazê-lo: RECORDA-me falou sobre
 USTEDES aí: e trouxe-me texto MÁRIO
 (q leio aos poucos: magnífico: mas
 não quero começar aqui a falar dele)
 q tanto me tem feito me VER(-REVER
 → sem neurtionismos estereis! veja kam!); É

EU = queridíssimo MÁRIO - VISCONDE DA MARA
 q só USTED de faz fino-nobre-perspicaz
 pervertido ^{esperto} tem fimura pra ver: e q me
 faz mais confortável do me ajustar a mim
 e próximo a USTED → aqui-hoje e
 simultâneo a essa visão do q incorporei
 no passado-novo-recente: assim como uma

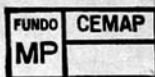
Carta encaminhada para o arquiteto Oscar Niemeyer

24 de julho de 1958.

PROJETO PARA O MUSEU DE
BRASÍLIA

(53)

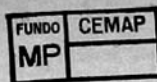
Rio, 24 de Julho de 1958.



Meu caro Oscar Niemeyer

De acordo com as nossas trocas de idéias a respeito da criação de um museu de arte em Brasília e tendo em vista a sua sugestão para que pusesse por escrito a minha concepção de como deveria ser uma tal instituição, eis aqui o que proponho:

1. Nada de se construir em Brasília mais um museu dito de arte ou de arte moderna, nos moldes dos muitos que estão sendo organizados pelo país ou mesmo das tentativas mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Toda gente medianamente informada sobre o assunto sabe quanto são precárias essas tentativas. Averigua-se cada vez mais difícil, senão impossível, criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno do nome. Mesmo o Museu de Arte de São Paulo, apesar do esforço feito e das enormes somas dispendidas, não é nem um museu de arte "moderna" nem um museu de arte "antiga" a despeito de contar em seu acervo com algumas obras importantes no plano mundial. Suas falhas tanto num como noutro campo são grandes e insanáveis, por maiores que sejam os esforços feitos e os dinheiros que seus organizadores já gastaram ou ainda venham a gastar para suprimi-las. O resultado é que há de ser sempre um museu "à americana", isto é, incompleto nas suas coleções quanto a uma autêntica representação por escolas e ciclos de arte do passado, e "híbrido", quer dizer, sem uma especialização caracterizada, de nível verdadeiramente histórico e científico. Quanto aos dois outros do Rio e de São Paulo, mais especializados em matéria de arte moderna ou contemporânea, muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos, a despeito dos esforços sobre-humanos e patrióticos de suas direções. Mais um museu similar em Brasília viria a penas aumentar a lista dos museus incompletos, e, pior ainda,



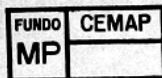
(54)

dispensar esforços e recursos, numa espécie de concorrência aos já existentes, sem maiores e mais positivos resultados.

Nas condições em que seria erigido, numa cidade apenas em formação como Brasília — e que em formação ainda estará durante muito tempo — isolada dos grandes centros culturais, só muito dificilmente poderia aproximar-se do nível dos congêneres das duas velhas capitais do país, apesar de enormes somas, a serem contadas por milhões e milhões, que o governo quisesse ou pudesse investir, continuamente, para constituir-lhe o acervo.

Brasília, no entanto, não poderá dispensar um instituto de arte capaz de lhe dar o renome que precisará ter, digno dos foros de capital moderna do Brasil.

2. O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter sui generis, a fim de atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental. Não pode ser, pois, um museu nos moldes tradicionais, caracterizado por sua coleção de obras originais. Como, pelas considerações expostas, uma coleção dessa ordem digna do nome de museu é coisa extremamente difícil, o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões e salas um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial. Nele não haverá falhas e omissões quanto a escolas e estilos do passado, às manifestações artísticas das diversas civilizações e culturas históricas e aos diversos movimentos que definem a arte contemporânea. O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas

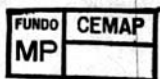


(55)

até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível.

3. O museu será dividido por ciclos históricos, sendo destinado a cada ciclo um ou mais recintos apropriados, de modo que o visitante, ao passar de um para o outro, siga um itinerário que representa toda a evolução artística da humanidade. Ao termo de seu passeio, terá o visitante uma noção precisa sobre a arte de cada ciclo, no ambiente cultural e histórico do espírito criador do homem, desde os primórdios até sua própria época.

4. Cada ciclo será representado por suas obras mais características e de mais sabido valor, que serão expostas nas técnicas mais modernas de reprodução e de apresentação. Empregar-se-ão para tanto os processos mais recentes de fotografia, em preto e branco e em cores, de tamanho natural ou menor, reproduções em cor, tipografia, moldes, modelos e maquetes em diferentes escalas, vidros em cor, cinematografia, iluminação, etc. Também serão utilizadas as moldagens em gesso e em outros materiais, suportes arquitetônicos, etc. A técnica atual aperfeiçoada de exposições e apresentação, tal como se vê nas diferentes mostras internacionais, como a Trienal de Milão, feiras internacionais, exposições em países adelantados (Suíça, Japão, Estados Unidos, Suécia, Holanda, Itália, etc) será utilizada ao máximo para que as obras expostas sejam valorizadas e não se tornem caótica ou monotonamente exibidas. Deve-se criar para cada espaço histórico-cultural seu ambiente propício, uma atmosfera sugestiva capaz de despertar curiosidade, interesse e emoção do público, para que ele sinta, através os meios visuais, a mensagem de cada estilo, de

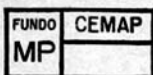


(56)

cada escola, de cada época e civilização. Ao lado de pinturas e afrescos, haverá moldagens de objetos, esculturas ou suportes arquitetônicos correspondentes ao tempo, etc.

5. De modo sucinto e resumido, para que se possa fazer uma idéia do conjunto do museu e de seu conteúdo, eis os diversos ciclos da história da arte em que deveria compartilhar-se o museu a ser construído:

- 1) Pré-História
 - a. Paleolítico
 - b. Neolítico
2. Antigas Civilizações da Ásia e Mediterrâneo
 - a. Mesopotâmica
 - b. Egípcia
 - c. Creto-Miceniana
3. Grécia
 - a. Arcaica
 - b. Clássica
 - c. Helenística
4. China e Japão (três subdivisões)
5. Índia e divisões
6. Islã
 - a. Pérsia
 - b. Arábia, etc
7. Roma
 - a. Etrusco
 - b. Republicano
 - c. Império
8. Idade Média
 - a. Cristianismo primitivo
 - b. Bizantino
 - c. Românico
 - d. Gótico
9. Civilizações Pré-colombianas
 - a. Maia
 - b. Asteca
 - c. Inca

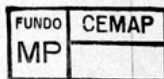


(57)

10. Época Moderna a. Renascença
 b. Barroco e Rococó
 c. Romantismo
 d. Realismo e naturalismo
 e. Impressionismo
11. Arte dos povos a. África
 primitivos con b. Polinésia
 temporâneos c. América
12. Época contempo (Arte moderna e subdivisões)
 rânea

6. As reproduções fotográficas e em cor, as moldagens, moldes em gesso, maquetes, modelos, suportes arquitetônicos, etc, têm de ser obtidos nos países onde se encontram as obras a copiar, reproduzir ou moldar. Assim, por exemplo, uma grande foto de tamanho natural dos afrescos de Ajanta, na Índia, terá de ser feita, especialmente, in loco, para o mu seu; por outro lado, uma coleção completa de estampas japonesas pode ser obtida na Unesco, por preço razoável. Moldagens de pórticos góticos podem ser obtidas através do Musée des Mo numents Français, de Paris; cópias de mosaicos bizantinos podem ser obtidas em Ravena, Itália, com o Prof. G. Bovino, mediante encomenda. Uma moldagem da estela do falcão egípcia, que pertence ao Louvre, pode ser obtida por encomenda, no pró prio museu, a ser feita pelos canais oficiais, de governo a g o v e r n o. Em Beirute, aliás, há um pequeno museu de reproduções em cor organizado pela Unesco, que dispõe de excelente coleção. Essas indicações dispersas e sumárias servem para que se tenha idéia do trabalho a realizar e dos processos a serem empregados para constituir o acervo do museu.

7. Na base da pequena experiência com a tentativa de organizar uma instituição nesse gênero, projetada para as comemorações do 4º Centenário de São Paulo, empreendida por uma comissão de peritos composta de Sir Herbert Read, Ernest Rogers, arquiteto, e o signatário da presente carta, em 1953,



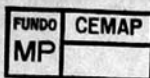
(58)

em Paris (infelizmente não foi adiante a idéia por motivos de ordem financeira e administrativa), calculamos que as despesas para a realização do museu didático e documental, incluindo nelas, além das encomendas a fazer, como fotos, moldagens, etc, transportes, instalações de obras e pessoal encarregado de levar a bom termo o empreendimento, deverão ser avaliadas, globalmente, entre um mínimo de 100.000 e um máximo de 150.000 dólares.

8. As proporções do acervo do museu e, portanto, o grau maior ou menor de representação dos diversos ciclos da história da arte dependerão do maior ou menor espaço reservado ao edifício do museu e da soma total de que se disponha para a sua construção. A instalação dos ciclos, com suas respectivas coleções e ambientes, poderá, entretanto, ser feita gradualmente, ao invés de o ser simultaneamente. É claro que a ordem da instalação dos ciclos não precisa ser obrigatoriamente a cronológica, e pode obedecer a outras considerações.

9. O museu, de caráter eminentemente pedagógico e documental, poderá ter, além das obras em exposição, uma seção para projeções de slides, com textos explicativos, que serão gravados, a fim de que a finalidade instrutiva e educacional seja melhor alcançada, graças à combinação da reprodução da imagem visual com uma explicação verbal, clara e sucinta, ao nível do público. Essas projeções serão seriadas por ciclos e escolas, de modo que cada dia da semana corresponda a um grupo de obras a projetar, de antemão indicado. Um programa de projeções deverá ser elaborado cada ano, para ser previamente anunciado através as publicações do museu. Dessa forma os interessados poderão escolher as épocas ou ciclos que de preferência desejarem ver, nas horas programadas para as projeções.

10. Os ciclos em que isso for possível serão providos de instalações para exemplificar inovações técnicas e industriais, novos materiais e meios de expressão, descobertas



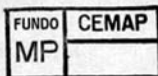
(59)

e invenções que exerceram influência sobre determinados estilos ou provocaram modificações ou interrupções no curso da e volução artística. Exemplos: influência da descoberta da im prensa na arte da iluminura e do manuscrito e no nascimento da gravura; influência da fotografia sobre a pintura; as descobertas na ótica e o movimento impressionista; o desenvolvimento industrial moderno e a utilização do ferro e outros me tais e sua influência sobre estilos contemporâneos; o cinema e sua repercussão no mundo plástico, etc.

11. Textos explicativos e cartas geográficas em grande escala, em que se assinalam os lugares e centros artísticos e históricos decisivos, estarão visíveis para o público à entrada de cada ciclo ou grupo de ciclos. Também deverá ser editado um catálogo completo das obras expostas, com um texto que servirá de itinerário histórico-artístico para o público, esclarecendo-o sobre o significado de cada ciclo e o sentido da evolução artística geral.

12. Os ciclos deverão ser compartimentados conforme a cronologia ou espacialmente em função da importância de cada um deles. Procurar-se-á também atender a afinidades e conexões que unam uns a outros, de modo a mostrar, quando possível, as ligações entre eles ou as derivações de um em relação a outro. Para quebrar a obrigatoriedade monótona de um só caminho através o museu, serão os recintos destinados aos ciclos distribuídos de modo a, de vez por outra, permitir ao visitante escolher ele mesmo o itinerário, proporcionando-lhe para isso algumas variantes no caminho a percorrer. Nesse sentido, seria ainda conveniente que fosse proporcionada ao visitante a possibilidade de, após alguns ciclos, ir ao exterior descansar, espalçar, meditar sobre o que viu.

13. O museu didático e documentário de arte manterá também uma filмотeca especializada de filmes e documentários de arte e de filmes experimentais de caráter objetivo, dinâmico e plástico. Proporcionará também cursos de iniciação artí



(60)

tica de história da arte e de crítica, e apreciação estética para a formação do gosto do público e sua sedimentação cultural e artística.

Eis aí, em largos traços, a idéia geral do museu de arte que lhe proponho para Brasília. Não preciso encarecer, perante você, sua importância e alcance. Seria lamentável que a nova Capital não contasse, entre seus monumentos e instituições, com um estabelecimento dos moldes deste aqui descrito, uma vez que será esta a única maneira de se ter ali um instituto de arte à altura de suas funções educacionais e da própria missão cultural de Brasília no nosso país.

Se a idéia lhe interessar, e você quiser novos pormenores, estarei à sua disposição para desenvolvê-la, especificando melhor os ciclos de arte, etc. Você fica também autorizado a fazer desta o uso que entender.

Do seu amigo e admirador,

ass. M. Pedrosa

Carta encaminhada para Luiz Inácio da Silva - Lula

10 de agosto de 1978

Rio, 10 de agosto de 1978

Lula:

Tenho acompanhado com o mais vivo interesse sua atuação no movimento operário e, mais recentemente, no Congresso dos Trabalhadores na Indústria realizado nesta Capital. Por isso valho-me desta carta para lhe testemunhar minha alegria de velho militante socialista pela firmeza, lucidez e combatividade que você demonstrou no transcurso dos seus trabalhos.

Sei que você, cuja liderança vem tomando vulto de norte a sul do país no movimento da classe operária brasileira, não gosta muito de manifestações de intelectuais na vida sindical. Compreendo e respeito sua ojeriza nesse sentido, pois a história desse movimento operário, principalmente no Brasil, está recheada de exemplos de salamaléques, tapi-nhas nas costas e outros tipos de engodo com que certos "intelectuais", mormente em vespuras de eleições, procuram bajular os trabalhadores. Felizmente, desses trejeitos nunca sofri, muito menos, hoje, nesta idade em que não se é mais candidato a nada, a não ser continuar fiel às ideias da mocidade. Esta fidelidade às ideias é o que me faz escrever-lhe esta carta e precisamente na qualidade de intelectual. Para que? Dar-lhe conselhos? Positivamente não. Um jovem militante de sua tempera, de sua inteligência, de seu devotamento, não é produto feliz do caso. É um produto necessário da classe operária emergente da nova sociedade brasileira. Formou-se você em S. Paulo, no coração mesmo dessa nova classe. Estou certo de que outros como você se estão formando pelo Brasil todo, senão aos milhares, certamente às centenas; breve, estou certo, vamos todos tomar conhecimento deles, já se ouve o reboar desse movimento de classe que sobe das profundezas da terra de Piratininga para os sertões, do Prata ao Amazonas. Esse é o movimento histórico mais importante e fecundo da hora brasileira.

Posso agora sorrir e predizer que o Brasil será um país feliz: hora da emergência da nova classe operária e da emergência de um Brasil novo, libertado afinal da opressão, coincide. Quando Karl Marx, meu mestre, proclamou no século passado que "a emancipação dos trabalhadores seria obra dos próprios trabalhadores" - esta verdade não se apagou mais da história. Que tinha ele, então, diante dos olhos? Um capitalismo em ascensão, um proletariado em andrajos, e Augusto Bebel, um operário alemão, autêntico como você, fundando o partido operário social-democrático alemão, que iria ser através dos tempos o partido modelo de toda a classe operária europeia, inclusive para Lenine na Rússia bárbara dos czares. No Brasil um outro panorama começa a levantar-se. De onde parte? De um regime buro-crático-burguês-militar que trouxe com alguns reais progressos, maior miséria e ainda maior opressão. Quais são as forças ma-

trizes da nova situação, capazes de convocar o povo, mobilizá-lo, guiá-lo pacificamente para uma Assembleia Nacional Constituinte, dirigida soberanamente pelo povo? Esta classe operária que você se empenha com seus companheiros de trabalho, em organizar em sindicatos livres da tutela do Estado, com plena autonomia, direito de greve, contratos coletivos de trabalho e uma luta intransigente contra o peleguismo. A Emenda à Constituição que Fernando Henrique Cardoso, candidato ao Senado Federal pelo MDB, acaba de enviar à Presidência de seu Partido para que leve ao plenário do Congresso Nacional, é a iniciativa mais importante e profunda de quantas a Oposição ao atual regime já apresentou. Com ela o Professor Fernando Henrique Cardoso marcou a diferença entre 1945-46 e 1978, isto é, entre a crise do fim da Segunda Guerra e do Estado Novo e a atual, em que se assistem os primeiros signos da agonia do sistema burocrático-militar que nos governa desde 1964. Em 1945-46, os democratas, liberais e socialistas chegaram a impor ao candidato anti-Estado Novo que levantasse a bandeira da democracia em sua totalidade, pois na luta pelas liberdades democráticas ali estavam também o direito de greve e a liberdade e autonomia sindical, os liberais e a força de esquerda de 46 já não puderam regulamentar de maneira positiva os belos princípios democráticos inscritos no texto mesmo da Carta Constitucional. E desde então a democracia de 46 ficou apangando e os sindicatos operários atravessaram os anos sem autonomia, amarrados ao Estado, em pleno regime do peleguismo até a submissão final em que o salário deixa de ser o atributo essencial do trabalhador e seu sindicato para ser da exclusiva competência da alta burocracia do Estado e alguns de seus pelegos, tantos os vindos da própria classe operária como outros vindos também do patronato. O caminho vai afinal sendo liberto para a democracia. Desta vez, não se vai deixar pela estrada os restos da gangrena ditatorial subsistente nos tecidos da democracia como em 1950. Líderes políticos, como nosso amigo comum Fernando Henrique Cardoso, para cuja eleição deverá a classe operária de São Paulo empenhar-se, estão alertas e entregam ao seu Partido, o Partido de Oposição, os meios para extirpar esses cancores da legislação sindical, já agora com a garantia de que o cerne da luta pela emancipação dos trabalhadores do Estado, com suas velhas inclinações fascistas não será esquecido e assim se criarão as condições ideais para que afinal surja da luta pela redemocratização de Brasil um movimento operário realmente profundo, livre, nitidamente trabalhista dentro do qual todas as forças populares legítimas se vão unir para um só fim, o socialismo: Movimento dos Trabalhadores pelo Socialismo. Cunha-se assim com a naturalidade das coisas elementares o par-

ME 05

tido que a consciencia proletária de que você e seus companheiros estão imbuidos. Isso é penhor do futuro: fruto das tradições dos mestres, nutrida do sangue dos nossos heróis proletários. Sem a libertação do movimento sindical, é inútil falar-se em liberdade, democracia ou socialismo.

Saudações proletarias do velho companheiro

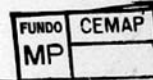
Mario Pedrosa

Mario Pedrosa

Carta encaminhada para Trotsky

23 de março de 1940

c/o Mary Green,
120 W 74th Street,
New York, New York.



Le 23 Mars 1940.

Cher camarade W. Rork: *

C'est avec un profond regret que je constate que pour la première fois que je vous écris je doive le faire pour vous donner à connaître mon incompréhension et mes doutes sur la politique que vous avez suivie par rapport à la lutte fractionnelle dans le parti américain.

Je regrette cela d'autant plus que jusqu'à maintenant, depuis le jour de la formation du mouvement international de l'ancienne Opposition de Gauche, je n'ai jamais eu aucune divergence sérieuse avec vous. Je suis membre de l'organisation internationale depuis sa fondation en Occident, pratiquement depuis les premiers pas de la première opposition de gauche en France, en 1928, où je me trouvais. J'ai fondé le mouvement oppositionnel en mon pays et depuis ce temps j'ai milité sans interruption dans les rangs b.l. et sous votre direction. Forcé d'abandonner le pays, étant alors sous procès, j'ai participé activement au mouvement en France et dans le S. I., pendant toute l'année de 1936. La Conférence Internationale a décidé que je devrais venir en Amérique, où je me trouve depuis la fin de 1938.

J'ai eu ainsi l'opportunité de suivre notre mouvement international d'assez près et de faire connaissance avec le parti américain et ses principaux dirigeants depuis ce temps, avec lesquels, d'ailleurs, j'ai beaucoup appris.

Dans l'impossibilité de continuer à vivre à N. Y., j'ai dû quitter cette ville pour quelque temps, ce qui m'a mis, malgré moi, quelque peu à l'écart de la vie active de l'organisation pendant ces trois derniers mois. C'est pourquoi ce n'est qu'avec un certain retard que je prends connaissance des derniers événements ainsi que des documents issus de la lutte fractionnelle qui se déroule au centre de notre parti américain.

Cela explique peut-être pourquoi ce n'est que maintenant que je prends connaissance de votre lettre du 4 Mars au camarade Dobbs, dans laquelle vous affirmez, avec toute l'autorité de votre nom, que le C.E.I. n'existe plus. N'ayant pu trouver la raison qui vous a poussé à faire cette attaque publique à notre organisme international, j'ai cru que c'était mon devoir de vous en exprimer mon étonnement, d'autant plus que jusqu'à aujourd'hui vous ne vous êtes pas dirigé au C.E.I., que je sache, à propos de la lutte fractionnelle dans le S.W.P., ni pour lui demander de prendre position ni pour lui proposer quoi que ce soit.

Il est vrai que l'activité du C.E.I. n'a jamais été, ni en Europe, ni ici en Amérique, très brillante. Et cela vous le savez mieux que personne, camarade Rork.

Il est vrai que le Secrétaire administratif appointé par nous, membres arriérés du C.E.I., au début de la guerre, ne daigne rien communiquer, pas même les convocations des réunions du C.E.I. aux camarades qu'il peut suspecter d'être en désaccord momentané avec la politique de sa fraction, ou qui n'ont pas votre autorité, camarade Rork, ou qui ne



-2-

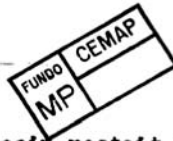
sont que des membres d'une petite section inconnue et illégale, dans un pays lointain et secondaire, comme moi.

Malgré certaines constatations ouest aux insuffisances de nos organismes internationaux que j'avais déjà eu l'occasion de remarquer avant de venir en Europe, ces organismes me semblaient en tout cas bien plus vivants qu'ils ne l'étaient en réalité; ils me paraissaient de loin imbus d'une certaine autorité propre qu'ils n'ont pas su conserver, je le dis avec infiniment de regret, lorsqu'il me fut donné de les voir de près. Cette expérience, je crois, est partagée par tous les camarades qui, comme moi, venus des petits pays ou des pays lointains, ont pris contact pour la première fois avec le centre international, soit en France soit en Amérique. J'ai été témoin de la lutte presque héroïque du camarade Camille pour donner un semblant de vie au S. I. Tous les camarades européens, surtout les émigrés se plaignaient de cette situation, de cette inexistence de notre organisme international. Ils espéraient tous, et moi avec eux, que la Conférence Internationale mettrait fin à cette situation non seulement scandaleuse mais très dangereuse à la vie de notre Internationale. Ils étaient même unanimes à penser, moi même y compris, qu'un véritable centre international en Europe ne pourrait être créé et jouir d'une certaine autorité qu'en lui donnant non seulement la possibilité d'une vie matérielle propre mais en plaçant, dans la direction de ses travaux, un dirigeant responsable de la section américaine, dont l'autorité était incontestable dans toute l'Internationale. La décision de garder le S. I. en Europe a même été prise sous la condition expresse que le cam. Trent y resterait comme son secrétaire. La direction du parti américain n'a pas répondu à l'appel de la Conférence Internationale dans ce sens. Le résultat fut entre autres choses la débâcle de notre organisation en France. L'intervention du parti américain est venue trop tard et a fini, d'ailleurs, piteusement, surtout après l'intervention démoralisante du cam. G.

L'inexistence des organismes internationaux dirigeants de notre Internationale était donc chronique. Ce fut même le peu d'importance qu'on donnait au S. I. qui facilita la tâche au Guépéou lorsqu'il décida le meurtre de Klement.

La guerre est venue et il a fallu prendre au sérieux l'existence de l'organisation internationale, malgré le sentiment de lassitude envers l'Internationale très répandu surtout parmi des camarades dirigeants du parti américain qui soutenaient que la Quatrième Internationale était une fiction, et qu'en dehors des Etats Unis il ne restait rien. Beaucoup de ces camarades tiraient alors la conclusion qu'il fallait se retrancher sur la vie du parti américain, et laisser tomber le reste. Ce sentiment fut particulièrement sensible après la défaite de la grève générale en France et la désagrégation de la section française, à la suite il est vrai du magnifique effort fait par la base du parti américain en réponse à l'appel en faveur de la solidarité internationale avec les camarades français.

-3-



Sur les dirigeants du parti américain restait non seulement la plus grande responsabilité comme la seule possibilité de donner à la Quatrième Internationale une base organisationnelle internationale stable.

Aucune des mesures proposées à l'avance par l'ancien Bureau Latino-Américain pour le cas de guerre destinées à maintenir avec la guerre nos contacts internationaux, créer une sorte de petit bureau international dans un pays neutre d'Europe et sauver de France quelques camarades valables pour poursuivre le travail international n'a été prise en considération par le cam. G. alors en France chargé du S. I. De cette façon nous n'avons pu sauver aucun camarade français, ce que le PSOP centriste et franc-maçon a su faire. Le camarade Lunis pourrait bien vous dire en détail quelle a été l'attitude du représentant du parti américain en France pendant ce temps. Si on réussit à maintenir quelques précieuses liaisons avec l'Europe ce n'est que grâce au hasard, grâce surtout à la circonstance que la guerre ne s'est pas encore intensifiée. Mais nos camarades émigrés qui étaient en France parce qu'ils ne pouvaient faire autrement sont tous aujourd'hui ou dans les camps de concentration ou engagés de force dans l'armée française. Déjà à cette époque là ils crevaient littéralement de faim, la solidarité politique et révolutionnaire n'existait que sur le papier.

Dans les conditions de guerre actuelles, les membres du C.E.I. qui se trouvent actuellement en Amérique sont les seuls qui peuvent aujourd'hui se réunir facilement; surtout après que la scission dans notre mouvement français a mis au moins trois délégués au C.E.I. (Poitel, Julien et Hic) en dehors de l'organisation. Il s'avéra ainsi que la majorité possible du C.E.I. se trouvait ici. Ces camarades devraient donc être considérés comme représentant l'organisme dirigeant, à la place du S. I., de la Quatrième Internationale. Un camarade américain fut appointé comme secrétaire technique; des liaisons internationales ont été tant bien que mal rétablies; mais les résolutions prises sont restées pour la plupart sur le papier. Il suffit de dire que la Quatrième Internationale fut la seule organisation internationale à ne pas lancer un manifeste sur la seconde grande guerre impérialiste, sans compter celui que j'ai rédigé, lancé par l'ancien Bureau latino-américain et qui est destiné spécialement aux groupes latino-américains.

La lutte fractionnelle absorbe toutes les attentions des dirigeants américains; et les soucis avec l'organisme dirigeant international sont d'autant moindres que le c. Cannon doute qu'il puisse compter avec la majorité de ce comité sur la question russe.

La situation qui existait avant la Conférence Internationale n'a donc pas changé. Sans l'intérêt et l'appui de la section américaine la Quatrième Internationale devient une fiction en tant qu'organisation internationale. Cela est encore plus vrai aujourd'hui qu'à l'époque du congrès de fondation de la Quatrième Internationale. Mais cela ne veut pas dire que la direction internationale doit être un simple instrument de la fraction dirigeante de ce parti; même si l'on admet par avance que cette fraction détient le monopole de la sagesse politique et représente exclusivement le vrai esprit bolchevick dans notre organisation. Si la direction internationale ne peut vivre dans les conditions présentes qu'avec le soutien matériel et l'appui moral de la section américaine elle ne doit pas pour cela se subordonner à la volonté - même en admettant que

-4-



celle-ci soit inspirée par les motifs les plus sains et les plus légitimes - de la fraction dirigeante du parti. Sinon il vaudrait mieux décider une fois pour toutes que la direction internationale d'orénavant devrait être partagée par un comité composé seulement de vous et du cam. Cannon, assisté par un steno.

Je ne peux pas croire que ce soit là votre intention, camarade Rork, lorsque vous déclarez que le C.E.I. a cessé d'exister. Car la Quatrième Internationale ne pourrait pas être bâtie de cette façon. Ne croyez pas, camarade Rork, qu'en vous écrivant de la sorte je sois porté par un sentiment fractionnel quelconque. Mon intention est seulement de vous dire d'une manière franche mes soucis de militant pour l'avenir de notre organisation.

Il me semble que la bonne méthode de préparer les cadres dirigeants de l'Internationale serait de permettre à sa direction de se frayer sa voie par elle-même. Le fait est que la guerre est là, et nous ne sommes pas préparés à la tâche, car nos cadres dirigeants n'ont pas encore l'autorité nécessaire pour mener à bien, parmi les immenses difficultés de l'heure, les tâches révolutionnaires qui nous attendent. Les camarades sont grandis politiquement avec l'habitude de toujours regarder de votre côté à la quête d'inspiration et d'une parole indicatrice. La peur de faire des fautes paralysait l'action de nos meilleurs camarades internationaux; pour beaucoup, cela leur était une véritable inhibition. Aujourd'hui, les événements mondiaux leur imposent d'autres responsabilités. Il faut donner à ces camarades la possibilité d'assumer ces responsabilités. Pour armer les cadres dirigeants de la Quatrième Internationale de cette vertu essentielle d'un leader révolutionnaire qui est la confiance en soi-même, il n'est pas nécessaire, il me semble, de lancer le discrédit sur eux dans le seul but de vaincre dans la lutte fractionnelle actuelle ou de les chasser de l'organisation, dans une querelle où il ne s'agit pas d'une trahison au drapeau de la Quatrième Internationale. Si vous avez raison, les événements vont les confondre et ils se soumettront à la nécessité des faits puisqu'ils n'ont pas pu se soumettre à celle de l'instituteur armé d'une férule à défaut d'argument plus convaincant. C'est en toute sincérité que je puis vous assurer ici que j'ai mis ma meilleure volonté à céder à vos arguments sur la question de l'URSS, mais je n'ai pas réussi à me laisser convaincre.

Tels qu'ils sont aujourd'hui, les cadres dirigeants de l'Internationale, y compris ceux du parti américain, sont ce que nous avons de meilleur, ce que votre action et vos enseignements pendant ces quinze dernières années ont formé et récolté. C'est de leur action collective, de leur capacité de se diriger à travers les difficultés de la lutte et de la confiance qu'on mettra en eux, que notre Internationale doit espérer pouvoir vivre, puisque vous même ne pourrez pas les substituer sur place. Je ne crois pas qu'on puisse former de nouveaux cadres à tout moment. L'expérience tragique de notre section espagnole nous le prouve. Lorsque Nin et ses amis ont abandonné nos rangs pour se fourvoyer dans le centrisme et l'opportunisme nous n'avons pas pu improviser de nouveaux cadres dirigeants à temps pour les remplacer. Malgré l'héroïsme de quelques uns de nos camarades, ils n'ont pas pu dans le feu de la lutte prendre la place des anciens dirigeants qui sont partis menant avec eux tout le prestige et les traditions de représentants du bolchevisme aux yeux des masses.

-5-

En admettant le pire pour vous, c'est-à-dire que la majorité du C.E.I. choisi par la première Conférence Internationale ne vous suive pas dans la question russe, devrait-on en conclure que vous refuseriez de reconnaître cette direction tout en restant en minorité dans l'Internationale? Si le sens de votre nost scriptum serait celui-là, vous auriez porté un terrible coup à tout notre mouvement international, c'est-à-dire à l'oeuvre de la dernière partie de votre vie. La défection serait profonde dans les rangs de toute l'Internationale, de l'Amérique à la Chine, de la France au Brésil, car alors ce ne serait pas seulement le C.E.I. qui cesserait d'exister mais toute la Quatrième Internationale en tant qu'organisation. Je me refuse à croire, camarade Rork, que vous voulez préparer par là un petit coup d'état dans notre Internationale en discréditant d'avance le C.E.I. pour le destituer au cas où sa majorité actuelle ne soutiendrait pas votre position sur la question de l'URSS. *

En surmontant la crainte que je ne veux pas cacher de risquer avec cette lettre de compromettre à vos yeux la vieille et inébranlable solidarité politique et révolutionnaire qui m'attache à vous, je me suis décidé à passer outre et à vous parler en toute franchise, tout en vous assurant, cher camarade Rork, que c'est surtout quand j'ose m'opposer fermement à vous sur une question politique aussi importante que je ne cesse de me considérer comme votre camarade dévoué et disciple fidèle.



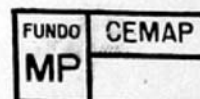
Lebrun
Lebrun

Copies aux membres du C.E.I.

Carta encaminhada para Leonel Brizola

12 de junho de 1979

Rio de Janeiro/12/6/1979.



Presado amigo Leonel Brizola.

Agradeço sensibilizado o convite que me foi transmitido em seu nome para participar do Congresso Trabalhista de Lisboa. Infelizmente, não posso aceitá-lo por motivos de ordem pessoal. Espero, entretanto, que este Congresso seja coroado de êxito, alcançando o objetivo a que se destina.

Embora nunca tivesse pertencido aos quadros do Partido Trabalhista Brasileiro, sempre mative, como jornalista, no tocante as suas posições políticas, uma atitude de análise e de crítica desapaixonada e imparcial.

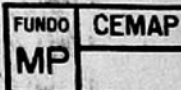
Faço questão de deixar bem claro os meus pontos de vista no campo social e político. Sempre defendi, como discípulo de Marx e de Engels, as aspirações econômicas e políticas da classe trabalhadora. É claro que continuarei a defendê-las nos anos de vida que me restam. Não foram em vão os dias de prisão, o processo da justiça militar e os oito anos de exílio. Nada tenho a me arrepender pelas minhas atitudes e pela defeza de minhas idéias. Se tivesse de viver a minha vida novamente, a viveria da mesma forma.

Sou dos que julgam necessária, na presente conjuntura, a formação de um partido legal que lute pelas aspirações sociais da classe trabalhadora e pela conquista do poder político. Este partido, na fase atual, deve reunir todas as forças populares do país, aliando ao operariado os camponeses, as classes médias, a intelectualidade e a mocidade estudantil. Um partido dos trabalhadores da cidade e do campo tem de ser forçosamente um partido de massas e não um partido de gabinete. Deve ser feito de cima para baixo e de baixo para cima.

Coloco-me entre aqueles que aspiram um programa social e político, para a reorganização do Partido, amplamente discutido a fim de que possa desempenhar, ao tomar corpo, o seu papel

Mendonça: 2759922

- 2 -



histórico na luta por uma sociedade diferente e melhor.

Não posso aceitar - e creio que falo em nome de numerosos companheiros - a formulação do que no PTB só serão admitidos os marxistas que façam a profissão de fé de ~~de~~ ^{de} ~~democratas~~. Esta formulação assemelha-se a da ditadura militar que combate os marxistas porque eles não são democratas. Ora, a democracia, hoje em dia, é mais necessária ao movimento trabalhador do que às classes dominantes. Não se pode falar em marxistas anti-democratas, o que seria uma concepção reacionária. Embora Marx e Engels considerassem o capitalismo uma ditadura da burguesia, preferiam a monarquia constitucional à monarquia absoluta, a república democrática ao autoritarismo bonapartista. A luta pela democracia é essencial ao marxismo. A democracia, na realidade, não é uma finalidade ideológica e histórica e sim o campus onde deve travar-se a grande luta pela emancipação da classe trabalhadora.

A liberdade, que amamos como um dogma, é consciência de necessidade e só tem razão de ser quando dela necessitamos. Este conceito que vem de Hegel antecede ao marxismo. Devemos dizer, portanto, que não queremos a liberdade para morrer de fome no banco de um jardim público. Não queremos só a liberdade para lutar pela liberdade. Queremos batalhar pelas reivindicações populares, defender os que são explorados em sua força de trabalho, sustentar a resistência dos povos oprimidos, vítimas da ganância imperialista do capital estrangeiro.

Como já escrevi não devemos perder de vista a originalidade da situação econômica e social do país, bem como a experiência e o grau elevado de conscientização da classe operária, como ficou demonstrada na greve dos metalúrgicos do ABCD de São Paulo, comandada por Lula. O Brasil ainda não conquistou a sua independência econômica. Nestes últimos anos aumentou a sua dependência ao capital estrangeiro não só com a desnacionalização



- 3 -

das numerosas empresas, o fortalecimento das multinacionais, como também com o aumento crescente da dívida externa. No Brasil, a luta pela redemocratização do país coincide com a luta pela emancipação econômica. Daí a necessidade de uma aliança de todas as forças progressistas a fim de defender os interesses nacionais.

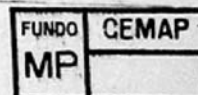
Não é preciso que nos digam que as multinacionais não caíram do céu. Sabemos que são um produto histórico do capitalismo atual e que penetram tanto nos países industrializados como nos países subdesenvolvidos e mesmo nos países socialistas. O fato do imperialismo já não ser o único sistema do mundo moderno, continua existindo um mercado mundial que se rege pelas leis objetivas do intercâmbio das mercadorias. O fundamental é lutar contra o sistema econômico que as determina e preserva. De outra forma, cairíamos no vazio, substituindo os fatos pelas palavras na tentativa inútil de mistificar a realidade histórica.

As multinacionais e quanto mais se desenvolve o capitalismo mais se desenvolve a classe operária - criaram, na dialética da história, um proletariado novo e vigoroso que tem demonstrado uma grande consciência de classe.

O governo militar, depois de seu trágico passado de repressão, de violências, de torturas, de assassinatos nas prisões e nas ruas, por uma ironia da história, pouco a pouco, procura tomar todas as bandeiras da oposição liberal. (extinção das leis de exceção, liberdade de imprensa, revogação da censura, autonomia sindical, pluripartidarismo, etc.) Não resta outra coisa à oposição senão passar da democracia liberal para a democracia social.

O programa partidário; a aliança com as novas lideranças sindicais; a união das forças e das organizações de massa, sem discriminação, sejam comunistas ou pertencentes à Igreja Católica, respeitando a independência ideológica dos aliados; a luta pela reforma agrária, tão grata a João Goulart; - tudo isto é

- 4 -



muito mais importante do que a luta por uma sigla. Esta luta só pode originar conflitos pessoais que devem ser contidos e superados. O processo político se encarregará de fazer a seleção dos militantes do novo partido.

O MDB está concluindo o seu papel histórico, e penso que Ulisses Guimarães, que é um liberal consequente, atuou com a coragem e a dignidade que o momento exigia. Se o MDB tende a desaparecer com ou sem a reforma partidária não podemos deixar de reconhecer a importância que teve e ainda tem como frente ampla das forças oposicionistas.

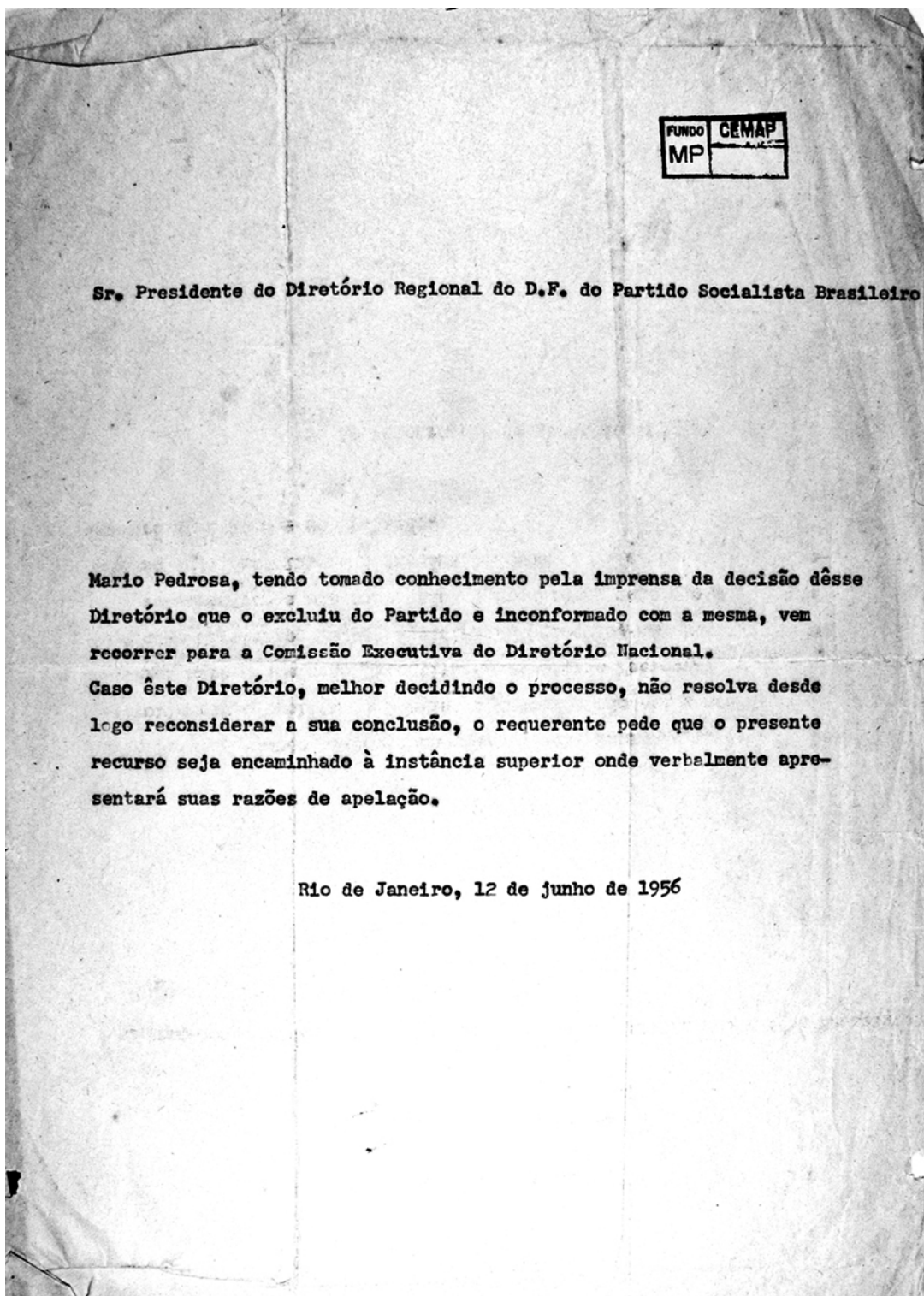
O mais importante de tudo é a elaboração de um programa partidário capaz de aglutinar os que lutam pela reforma agrária e pela ascensão política da classe trabalhadora.

Penso que o presado amigo, que estimo e admiro, jamais esquecendo a camaragem do exílio, terá as condições pessoais para desempenhar um papel de alta significação na reorganização do Partido Trabalhista.

Estarei disposto a colaborar ativamente na obra de unificação das forças populares para varrer do país a ditadura militar, convocar a Assembleia Constituinte a fim de consolidar a democracia interna e criar os fundamentos legais para conduzir os trabalhadores da cidade e do campo ao poder político.

Carta do Partido Socialista Brasileiro recebida em

12 de junho de 1956



Sr. Presidente do Diretório Regional do D.F. do Partido Socialista Brasileiro

Mario Pedrosa, tendo tomado conhecimento pela imprensa da decisão desse Diretório que o excluiu do Partido e inconformado com a mesma, vem recorrer para a Comissão Executiva do Diretório Nacional.

Caso este Diretório, melhor decidindo o processo, não resolva desde logo reconsiderar a sua conclusão, o requerente pede que o presente recurso seja encaminhado à instância superior onde verbalmente apresentará suas razões de apelação.

Rio de Janeiro, 12 de junho de 1956

Carta de Jorge Romero Brest recibida em 20 de março de

1953

JORGE ROMERO BREST - CALLAO 555 - BUENOS AIRES

Buenos Aires, marzo 20 de 1953

Señor Mario Pedrosa
Río de Janeiro.



Mi querido amigo: Ya estoy de vuelta en Buenos Aires, después de una corta gira de cinco semanas, durante las cuales, como siempre, he hecho infinidad de cosas. Algunas, interesantes, nada más. El concurso de Londres fué pobrísimo, pero la experiencia internacional, por lo menos para mí, fué provechosa.

No he encontrado su artículo, prometido para el 10 de marzo, sobre mi libro, y le lamento infinitamente porque tenía deseos, y los sigo teniendo, de que fuera Vd. quien lo comentara en mi revista. Ya no podrá salir en el No. 31, pero abrigo la esperanza de que me lo mandará finalmente para que salga en el No. 32, en mayo próximo.

No sé si esta carta le llegará ya que nada sé sobre su proyecto de viaje a Europa, pero supongo que en el caso de que ya no esté en Río, su mujer se la hará llegar. Escíbame, y cuénteme qué hace y cómo van sus proyectos de viaje, o su realización.

Un abrazo de su amigo

Carta de Lygia Clark recebida em 1º de maio de 1953

Lúcia, 1 de 5 - 53
 Já pensava, meu caso Pedroza, q. o. já tive-
 se se esquecido de mim, q. do recebi, e com q.
 alegria, sua carta. Sinto-me feliz desde
 já, por saber q. muito em breve nos ve-
 remos. [Σ: a vida de colégio interno].
 Sei q. terá coisas q. contar! Serei toda
 ouvida. Q. do você virá?
 - Se pudesse vir antes da viagem do Bill,
 seria fortíssima. N.S. só porq. você o
 veria, como tamb. as coisas q. pretendo
 mandar p. a bienal. Gostaria de ouvi-lo.
 - Eu fui, penso q. o mais importante é
 q. você u.S. venha na ausência de Bill,
 u.S. acha? - Já é suficiente lamentável
 sua ausência do Brasil neste momento em
 q. ele vai. Senti o desaponto dele q. do
 me dei esta notícia, houve um momento
 de silêncio.
 - Parece-me q. ele se partirá no 22 e só sta-
 tá de volta em julho.
 - Há poucos dias escrevi p. Leontina o Milton
 do Almir u.S. tive notícias. - Heimar man-
 dou-me o catálogo do museu e o último bo-
 letim. Estei muito. As atividades do Sérgio
 e Palatini me consolam e animam. João
 está mesmo o tal u.S. Σ pena por
 não estar lá p. estabelecer um real pon-
 to de contato entre eles e o Bill.
 - Qual é o objetivo deste convite oficial
 do governo, você sabe? - Como ~~atrasado~~ talvez
 com Heimar e Paulo sobre aquele assunto da
 escola (ou coisa semelhante) penso q. há alguma
 coisa a ver com isto. - Espero com im-
 paciência o resultado. N.S. isso prevet.

- a comentada bolsa do governo mineiro, até hoje não feita de conversa. Como soube. O nosso lado não perco tempo em atorear. Nunca acreditei nestas histórias, por isto não é para mim de fato. Conto apenas com o que posso fazer, apesar de toda incerteza de sobrevivência. O nosso caminho nos oferece. Mas "nem só de pão vive o homem". Isso é bem certo. Isto fixa a esperança de que não aconteça coisa como "com o cavalo do inglês."

Conhece a história?
 Como é estranha a vida, não medrosa?
 Como é difícil se adaptar ao mundo.
 sinto-me sempre entre o céu e a terra.
 Seria bom ter chumbo nos pés. Uma das coisas que me prende aqui é ver si aprendo com o suíço a ter os pés no chão. Talvez eles tenham o sangue t. pesado por conta do frio. E o nosso sol nos torna semi-balões. Feres em levitação. Ai está toda a diferença.

- Agora espero carta sua, Pedro. Já, mesmo? Já, pouco.
 Tinha.

Com um xará e Vera todo o caminho da

Carta de Lygia Clark recebida em

31 de julho de 1953

Luziada, 31. 7. 53

estará você realmente aí, meu caro pedro
 sa? tinha tanta coisa f^o conversar com
 você de perto, discutir. u^o foi assim,
 que fazer? esperar pela próxima vez,
 com o mesmo entusiasmo. estive aí na
 sua casa, dormi na sua cama, comi to-
 das as pernas do coelho que teriam f^o
 você, rim de boi, e um bichinho do
 mar com todas as tripas. estava tudo
 bom, mas você nem assim chegou. o
 baralho disse q. você chegava mas
 mentiu. eu vim e você não veio.

- estive com paulo carneiro, que apesar
 de me dizer todas as dificuldades f^o
 o tal caso da unesco, parece se interes-
 sar no sentido de conseguir o impossí-
 vel. deixei a maria olívia encarrugada
 de lembrá-lo e a sua verinha, de lem-
 brar a m^a olívia. que tal! a corre-
 te está mesmo forte agora.

- não sei si você sabe a jornada e turis-
 tas do brasil. teria você visto já, o cir-
 tigo q. Lúcio costa escreveu em "manchete"
 criticando o bill em defesa da arquite-
 tura brasileira? - ele tem lá suas va-
 zões, inclusive o direito livre de, como o
 outro criticar. - mas o q. falta agora
 é um juiz f^o o caso. pelo menos q. ana-
 lisasse friamente os artigos de um e de
 outro e comentasse, levantando as verda-
 des q. interessam f^o melhor esclarecimento

do pessoal jovem. - o artigo do maricobarata insinuando a retirada do bill do jury da bienal, na sessão de arquitetura, parece-me mesmo diário dele. e parece q. tiraram mesmo. pelo menos não consta no n.º dos aparecidos no jornal. mas, oficialmente, (como é recebido o convite) é não foi comunicado. mas no nome de gropius não estava e agora consta no n.º deles. - quem deve estar satisfeito com o resultado almejado, são os nossos irresponsáveis jornalistas, que se preocupam apenas com o sensacionalismo.

Estou esperando todos os artigos que a este respeito lá foram publicados. mas escreveu-me dizendo ter mandado, mas ainda não chegou. creio q. bill irá publicar em algum jornal ou revista, lá, a ~~artigo~~ conferência que fez em São Paulo, aos arquitetos e uma carta ao correio da manhã. é tudo o que eu sei até agora.

si não fosse pedir muito diria que me escrevesse.

Com um xará e vera minhas saudações. com elas abraça-o muito sinceramente



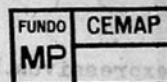
esqueci aí uma biguini violeta, da qual sinto saudades por causa da cor. pensei q. m.ª leontina poderia trazer. mas ainda é mais simples mandar pelo correio. pediria a verifique até favor.

Carta de Ferreira Gullar recebida em

16 de fevereiro de 1959

Diário de Notícias

Rio 16 de fevereiro de 1959

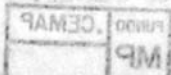


Caro Mário

Demorei a lhe escrever e pelas razões que você deve ter calculado: arremessado do JB caí meio tanto na redação do DC e depois na do LN, ^{para} ganhar simplesmente ~~aproximadamente~~ a metade do que ganhava no JB (redação, suplemento, noticiário e crônica). Felizmente o Reynaldo (segrêdo) me fez colaborar anonimamente no SD e com isso equilibrei as finanças... mas não os nervos. Tudo aquilo me aporrinhou muito e uma grande insegurança apoderou-se de mim, e um certo desinteresse pelas leituras sobre arquitetura e pintura. Parei. Talvez por isso, não procurei escrever-lhe, além do mais porque meu retorno só dava Odylo. Mas cheguei a vez dele e, sem quebrar cadeira, chutaram-no. Tudo como nos filmes de mocinho: o "homem mau" pagou... Mas bem. Você melhorou da perna? Espero que isso não tenha prejudicado o seu trabalho aí. O Reynaldo recebeu seu artigo. Sobre o nosso Congresso, além do que lhe tem mandado dizer Luciano, sei que o Itamarati enviou uma circular a todas as representações brasileiras no exterior pedindo-lhe para noticiar o Congresso "que se realizará em Brasília". O Meira Pena disse esta semana ao Mário Barata que a verba do Itamarati para o Congresso depende da assinatura do Negrão e que era bom fazermos pressão pelos jornais, falando do Congresso, notícias, entrevistas, etc. Faremos isso. Falei com o Jayme Maurício que se prontificou a fazer uma enquête com altas figuras literárias e de prestígio: Bandeira, Drummond, Nicmar, etc. Os críticos escreverão em suas colunas sobre o Congresso. Dei várias notas aqui no LN enquanto fiz a seção do MB, que ~~se~~ acaba de voltar. Essas últimas medidas foram acertadas numa reunião da AICA, feita a meu pedido. Bento e JRT Leite estavam mais interessados em ir a Washington, mas por meterem escrever sobre o Congresso. Flávio ~~esaiu~~ do Rio, em férias, volta no fim do mês. Jayme me deu a entender que a Nicmar espera uma comunicação da AICA (sede) sobre o encerramento do Congresso no seu museu. Disse a êle que essa comunicação cabe ao secretário aqui no Rio, o Flávio, e que êste assim que chegasse faria a comunicação oficial. Creio que é isto, não?

Quanto ao neocncretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar de que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias. Consideramos certa identificação ~~xxx~~ da arte e da ciência (transposição de conceitos científicos para o campo da arte) como uma necessidade de certa época que já não se manifesta hoje. Pede-se assim uma nova interpretação dessa arte, na base dos

O MUNDO GRÁFICA EDITORA S/A.
RUA RIACHUELO, 114/116
TEL. 32-9596 - RIO



valores expressivos. Em suma: é secundário que as esculturas de Pevsner tenham grande identidade com as formas da geometria descritiva: o que importa é que essas formas sejam expressão visual, plástica, imaginativa, existencial. Acreditamos necessário repetir coisas assim, porque essa afinidade da arte atual e da ciência (fatal, de si) está se tornando, em muitos casos, um princípio "estético", uma "justificação" e certos artistas passam a imitar a ciência e a geometria. Contra a ~~xx~~ orientação mecanicista e racionalista-suicida dos paulistas, afirmamos que a obra de arte, sem abrir mão do novo vocabulário visual, expressará realidades do homem e não da máquina. A obra de arte será "expressão", qualquer que seja o teor construtivo, e não o mero produto da aplicação de princípios a priori. Negamos ^{que} que as noções de espaço, tempo, estrutura, da objetividade científica, tenham aplicação no campo da arte, que ocupa uma dimensão anterior a essa objetividade: a arte como a ciência nascem dessa dimensão, com a necessária independência. Românticos que somos, reafirmamos com Kant a independência da atividade estética, com relação à razão prática e à razão pura... Em suma, procuramos repor as coisas em seus lugares: acabemos com essa demagogia cientificista que apenas assusta o burguês e embaralha o próprio artista. Arte não se ensina no colégio, e não é preciso ser doutor (senão como o Volpi) para fazê-la. Em linhas gerais é isso o que vamos dizer em nosso manifesto. Como você deve ter percebido, trata-se de uma ampliação da ruptura do grupo do Rio com o de São Paulo, e agora de modo mais definido. Realmente, a arte concreta com seu rigor externo, com certos ^{dogmas} ~~dogmas~~ nascidos de uma fase rudimentar, estava se tornando uma prisão insuportável. Resolvemos pôr abaixo essa segurança aparente e deixar o futuro aberto às experiências. É claro que já o tínhamos, tanto que nunca aceitamos os postulados paulistas. O manifesto torna pública essa tomada de posição e, espero, alertará muita gente. A exposição da Lygia em S. Paulo já estremeceu os paulistas que (diz o Spanudis) estão até imitando certas coisas dela. Parece-me que a arte concreta chegou, aqui, a um amadurecimento ou pelo menos começa a chegar. Tenho lido e relido o Merleau-Ponty, e considero muito importante a crítica que ele faz da Gestalt, por considerá-la ainda uma psicologia causalista. Lá um golpe de morte no isomorfismo que, diz ele, pressupõe a existência de estruturas perceptivas anteriores à percepção: além do mais, as estruturas de que fala a Gestalt - diz ele - são estruturas tal como a ciência ^{as} concebe, e a aplicação desse conceito de estrutura ao campo perceptivo parece-lhe impossível. E vai por aí. Bem, abraça a Mary, dê-lhe lembranças da Teresa. A você também. Um grande abraço a vocês e voltem logo com muita coisa para nos contar. O seu

FUNDO	CEMAP
MP	

Giella

Carta de Lygia Clark recebida em 15 de abril de 1961

15 - ABRIL - 1961.

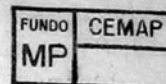
Meu querido

FUNDO
MP

Ando morta de saudades... Recebi uma carta de Luci pedindo que te enviasses o artigo para ser revisto, e aí vai ele. A família vai bem. A bichinha está uma graça sei pelos casos que a Verinha me conta a respeito. Ando ocupadíssima, pois o Fachada me faltou completamente e eu, juntamente com o Jean, trabalhamos noite e dia nos bichos, que, ainda não estão prontos. Fiquei contentíssima com as notícias do sucesso dos ditos cujos e você é o maior pois o Bonino, me escreveu uma carta de N.Y, dizendo que a única coisa que conseguiu arranjar para mim, foi a tal exposição na União Pan Americana em Washington.... Que merda seu Lacerda. Queres ser meu marchand? O Barreto está embaixador e deve estar prosa toda vida. Continuo legionando diariamente no Instituto dos surdos-mudos. Estou adorando... As vezes acho que as pessoas falam de mais e lá é o oposto....

Outro dia fiz umas experiências para eles com arames e pensei, diante do interesse despertado no momento, que sairiam coisas geniais da parte deles e qual não foi minha surpresa, quando todos eles, sem exceção, fizeram olculos e atualmente eles ^{os} usam como uma pessoa adulta. Põe, limpam o espaço de dentro como se tivesse vidro e recolocam nos olhos para trabalhar. Ante ontem dei-lhes massa para modelar e todos fizeram uns penis gigantescos e começou uma pornografia desregrada... era um tal de engulir ou bater com eles na cabeça uns dos outros ... culminando a coisa mais surrealista jamais vista por mim em toda minha vida: entrou na sala uma menininha de um aninho e meio, linda, de cachinhos na cabeça, deram um penis para ela segurar, e ela saía, inocência e feminilidade personificada, segurando-o com uma delicadesa como se fosse uma flôr saindo no meio dos meninos, que, numa algazarra infernal aos gritos (porque eles gritam e como...) fazendo gestos incriveis parecendo selvagens de outro planeta... Adoraram Van Gogh, Rosseau, Matisse. Detestaram Picasso e gostaram um pouco de Braque.

Mari manda te dizer que te escreveu para Paris mas mandou a carta para o



Consulado. Sergio Bernardes adorou a casa e vai detalha-la. Um tal de Luiz Carlos Peixoto que industrializa-la. Diz ele que faz uma casa para a Bienal numa semana. Hoje, por causa de um artigo do Reinaldo Jardim sobre a casa, chegou na minha casa vindo diretamente para me ver e a casa tambem, um poeta do movimento 'poegoespaço'..... Me disse textualmente que ~~que~~ ^{que} está mais proxima ^{das} experiencias deles do grupo néo, sou eu

O Joãosinho está radiante com a possibilidade de expor os paineis na Bienal. Acha que vai ficar milionario... Tudo aqui vai bem. O Carlinhos em plena aventura cheiro seculo passado, amorosa evidente, neste seculo.

O Bustamante Sa te adora e fala que voce é o tal. Que ninguem pode falar mal de voce mais na vista dele que ele te defende pois "que homem direito, honesto e integro" ~~voce~~... Vou mandar uma maquete para o russo que foi ao espaço dizendo: enquanto voce conquista o espaço exterior nós artistas procuramos conquistar o nosso espaço interior..."

Rubem Braga, Cícero Dias todos embaixadores. Como vai o Murilo?

E o doidinho, voce é o viu? Depois que eu o aconselhei de parar com as depressões lendo Sheel Scot nunca mais táve noticias dele.

Agora está todo o mundo de pijamio (uniforme estipulado peço Janio, para todos os funcionarios publicos). Fritz vai bem. Quando ele dá algum enguiço Mari morre de alegria, pois assim não pode sair por ai dirigindo.

Voce quando voltar e for secretario geral do conselho nacional de cultura vai tambem andar de pijamio?

Te bijamio mil vezes no rosto.

Tua, sempre tua, Lygia "Craque."