
A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão

Sabrina Parracho Sant'Anna*

Este artigo procura discutir a obra de Mário Pedrosa do ponto de vista de sua recepção pela crítica de arte contemporânea. Busca-se de entender os modos pelos quais a trajetória de Pedrosa vem sendo atualmente acionada para justificar diferentes projetos para a arte contemporânea.

Mário Pedrosa, crítica de arte, Ferreira Gullar, Márcio Doctors

Refletir sobre a obra crítica de Mário Pedrosa e seu lugar no mundo hoje implica perguntar sobre sua atualidade e olhar para o modo como o autor vem sendo recebido e acionado nos discursos da profissão que ajudou a institucionalizar. Para tanto, sugiro que se tome a figura de Mário Pedrosa como ordenadora de sentido da crítica brasileira em dois momentos distintos. Num primeiro momento, quando Pedrosa exerceu papel fundamental junto às instituições de arte em meados do século XX. Num segundo momento, quando, meio século mais tarde, sua memória é acionada para explicar e legitimar o surgimento de novas práticas junto às mesmas – e outras – instituições.

Entender Mário Pedrosa implica, antes de mais nada, levar em consideração a multiplicidade de interpretações que comporta sua trajetória. Se a escritura de biografias (Bourdieu, 1999: 74-82) e a definição da unidade de uma obra (Foucault, 2000: 23-34) implicam sempre a construção artificial de um percurso que pressupõe recortes e escolhas, vazios deixados de fora em nome da coerência e da continuidade, a narrativa da vida de Pedrosa implicaria a seleção de dados e episódios que, em sendo outra, poderia contar-se como outra vida. Com efeito, recortar a vida de Pedrosa e constituir uma memória implica, sobretudo, lembrar a diversidade de tomadas de posição que o acompanhou durante suas atividades públicas. Mário, o trotskista, o fundador do PT, o porta-voz do Grupo Frente, o professor do Pedro II. Cada papel

*Sabrina Parracho Sant'Anna é doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

exercido no decorrer da trajetória parece ter deixado atrás de si um prisma distinto para construir uma narrativa única de sua memória.

Em lugar de propor uma visão total do homem Pedrosa, o que sugiro neste artigo é, portanto, tomar um recorte da sua vida, do ponto de vista das apropriações que têm sido feitas hoje por um grupo que parece vir efetivamente constituindo uma memória coletiva do personagem, qual seja, a crítica de arte do Rio de Janeiro.

Mário Pedrosa, a consolidação da profissão e a crítica contemporânea

Olhando para o recente discurso sobre a crítica de arte, em sua reflexão sobre o próprio *métier*, Mário Pedrosa vem sendo recursivamente lembrado como inaugurador de uma nova fase na profissão. Em seminário intitulado “Arte, crítica: imediações”, organizado em 2008 em torno da obra de Wilson Coutinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o nome de Mário Pedrosa foi citado diversas vezes como inaugurador de uma tradição de crítica brasileira.

Também em anos relativamente recentes, uma série de livros vem sendo publicados para retomar sua obra (Pedrosa, 1981; 1986; 1998; 2000) e, ainda num outro movimento, Mário Pedrosa vem sendo diversas vezes lembrado no discurso de críticos contemporâneos. Em 2004, Otilia Arantes publicaria *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, livro em que daria conta da trajetória do autor em sua relação com a arte. Do mesmo modo, autores como Aracy Amaral¹ e Sônia Salzstein² participariam de livro em homenagem. Em 2006, Glória Ferreira organizaria antologia reunindo a crítica de arte no Brasil e suas *temáticas contemporâneas*. A primeira crítica escolhida para abrir o volume seria o texto de Mário Pedrosa “O destino funcional da pintura”. Além dele, mais cinco textos do autor seriam incluídos e, na introdução ao livro, Glória Ferreira enfatizaria sua atuação no deslocamento do debate artístico do *terreno ideológico para o estético-formal* (Ferreira, 2006: 19).

Ao pensar o papel de Pedrosa na crítica de arte brasileira, a primeira contribuição que vem à mente é sua fundamental atuação na consolidação da profissão de crítico de arte. Pedrosa vinha de uma trajetória de intensa militância política e é a partir de meados da década de 40 que decide efetivamente embarcar na carreira de crítico de arte, dando contribuição fundamental para a consolidação da profissão.

Nascido em 1900 no Engenho do Sarau, de família de usineiros decadentes do Pernambuco, Pedrosa poderia bem considerar-se herdeiro de longínqua sucessão familiar que remontava

a Amador de Araújo Pereira e às primeiras famílias fundadoras da Província. Filho de Pedro da Cunha Pedrosa, juiz e futuro senador da República, neto do capitão da Guarda Nacional, Raimundo da Cunha Pedrosa, Mário, ao narrar sua trajetória, poderia remontar tanto à tradição do mandonismo brasileiro, quanto às desventuras da elite local em descenso social descritas em *Fogo Morto* por José Lins do Rêgo, de quem, aliás, era primo. Os laços com o “casaco de couro da Primeira República, herança arcaica da Monarquia” seriam, no entanto, raras vezes lembrados e seriam tratados, no esboço de suas memórias inconclusas, como traço longínquo cujo percurso em direção ao futuro era difícil divisar. “Que tem realmente, com efeito, a infância a ver com a própria velhice?” – perguntaria Mário. Ao que responderia: “nada, realmente nada” (Pedrosa, 1992). De fato, a trajetória política do Mário seria fundamentalmente marcada por um deliberado afastamento das oligarquias e pelo engajamento no comunismo, depois no trotskismo, no que chamaria posteriormente de socialismo e finalmente na formação do Partido dos Trabalhadores, já na década de 1980.

Com consolidada posição na militância de esquerda, mas passando pelas oscilações da política internacional, seria apenas a partir da década de 1940 que ele levaria realmente a sério a ideia de tornar-se crítico de arte. Seria em Nova York, no período do exílio imposto na ditadura Vargas, que Pedrosa passaria a elaborar as vivências na imprensa e a erudição cultivada ao longo do tempo para convertê-las em nova profissão. Em 1940, Pedrosa escreveria carta a Trotsky em que lamentaria os rumos tomados pelo movimento do comunismo internacional e seria excluído da organização da IV Internacional. Em 1942, já com quarenta e dois anos, Pedrosa escreveria, então, artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e em 1943 passaria a trabalhar na seção de cinema do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York, então dirigido por Nelson Rockefeller, também diretor do MoMA nova-iorquino. Em depoimento dado à FUNARTE em 1979, Pedrosa identificaria os anos passados em Nova York como os de sua conversão: “Houve uma grande crise no movimento trotskista e eu comecei a me interessar no movimento de arte. Fui para o Museu de Arte Moderna para trabalhar no cinema” (FUNARTE, 1979). Ao rememorar os anos de inserção na crítica de arte, Pedrosa acionaria o trabalho no MoMA, as exposições organizadas no museu e o impacto que lhe teriam causado para justificar o interesse na crítica.

De um lado, a exposição de Miró e Dali seria lembrada como o primeiro momento de conversão. A recepção da mostra, já ordenada pelo contato com o trotskismo americano de

Meyer Shapiro e Clement Greenberg e pela relação com Benjamin Perret e os surrealistas franceses, resultaria na imediata predileção pela forma não figurativa de Miró e em posterior conversa com Salvador Dali. O encontro entre Pedrosa e o artista, mediado por um colecionador amigo de sua cunhada, Elsie Houston, seria narrado como debate em torno do manifesto de Breton por uma arte revolucionária. Durante a conversa, descrita pelo crítico em entrevista à FUNARTE, Dali abriria mão de todo o conteúdo de ruptura e recusaria o texto como “brincadeira”, ou “mania de revolução” bretoniana. O encontro entre os dois resultaria na divergência profunda que Pedrosa tornaria pública no artigo “Salvador Dali ou a paranóia dirigida” em que, em suas próprias palavras, “esculhambava” (FUNARTE, 1979).

De outro lado, Pedrosa encontraria mais uma vez no MoMA marco de ruptura na constituição do novo engajamento artístico. Em 1944, a exposição de Calder naquele mesmo museu seria novamente marco significativo. Pedrosa seria, então, efetivamente tomado pela arte abstrata e se tornaria amigo do artista. O tempo passado em Nova York, descrito como intervalo preenchido por “biscates”, daria a Pedrosa a oportunidade de começar “a estudar as teorias, os museus”. Seria o momento de começar efetivamente a dedicar-se à nova profissão e à sólida construção da autoridade de *expert* quando a profissão se constituía simplesmente como gênero de discurso (Dresdner, 2005). Em 1943, publicaria um ensaio crítico no Boletim da União Pan-americana. Sob pretexto de tratar da coleção Widener, então adquirida pela National Gallery em Washington, Pedrosa faria longa incursão pela História da Arte, construindo finalmente para si a imagem do especialista e a autoridade do crítico. Assim, seria convidado por Niomar Moniz Sodré, para escrever como correspondente no Correio da Manhã e publicaria o importante texto sobre Calder que, para ele, definiria o começo da carreira.

De volta ao Brasil, ainda em 1945, Pedrosa conheceria Almir Mavignier e passaria a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Junto com Palatnik, Ivan Serpa e o próprio Mavignier ficaria de mais a mais convencido de que a plasticidade da forma estava na arte abstrata (Villas Bôas, 2008).

1949 seria, finalmente, ano marcante na carreira de crítico. Seria o ano em que Pedrosa reuniria a esparsa produção, publicada em jornais, no livro *Arte, Necessidade Vital*. Seria também o ano em que teria prestígio suficiente para arriscar sua posição na dura crítica ao painel de Tiradentes de Portinari, então considerado o grande artista brasileiro. Seria ainda ali que

passaria a apoiar a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e que, candidatando-se à cátedra de História da Arte e Estética, escreveria a tese *Da Natureza Afetiva da Forma*. Reunindo a forma artística e os preceitos da *Gestalt*, Pedrosa recorreria à vivência dos anos passados em Berlim para encontrar na psicologia da forma os elementos que, explicando a percepção como imediata apreensão, pudessem dar conta de entender a arte como forma em si mesma, em vez de representação mimética do mundo. A tese seria classificada em segundo lugar e perderia para o trabalho de Carlos Flexa Ribeiro sobre Velasquez. Em todo o caso, seria o momento em que Mário Pedrosa elaboraria os elementos teóricos de apreciação da forma abstrata e de consolidação de critérios claros de julgamento crítico. O final da década de 40 marcaria assim tanto a consolidação da carreira pessoal quanto a participação de Pedrosa na formação da Associação Internacional de Crítica de Arte e a definição de parâmetros claros para qualificar a profissão do crítico.

A hipótese fundamental que viria, então, à mente é de que a recepção de Pedrosa pela crítica hoje deveria ser fundamentalmente ordenada pelo registro desse momento. No entanto, ao olhar as recentes citações de sua obra, o que vem sendo efetivamente recuperado de sua trajetória são essencialmente outros dois momentos fundamentais.

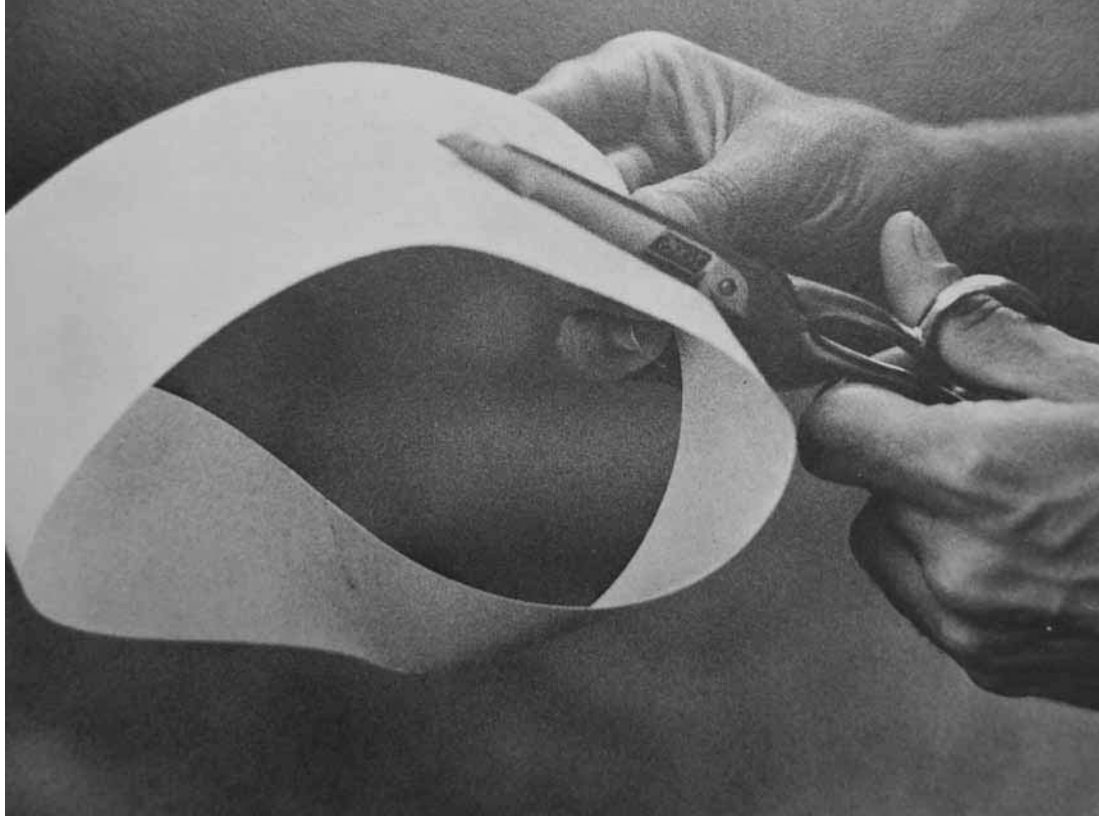
Um primeiro momento em que o crítico cunhava, nos idos dos anos de 1960, o termo “exercício experimental da liberdade”. No período, Pedrosa seria confrontado pelos problemas da arte que de mais a mais recusava a forma pura e se envolvia numa guinada conceitual e numa dissolução de um projeto que se apresentaria como a sucessão de ismos de que tantoalaria. Em face da mercantilização do mundo, da dominância da técnica e do projeto burguês, Pedrosa distinguiria entre duas posições possíveis, de um lado a adequação ao mundo do mercado e a incorporação acrítica da sociedade de massas, como fariam Warhol, Litchenstein e a pop arte americana, de outro a permanente crítica da arte e das instituições de arte que se desdobraria numa eterna busca do novo e do questionamento. Apoiando a segunda posição, Pedrosa aderiria à experimentação de Hélio Oiticica e Lúcia Clark surgida nos desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto. No site de buscas *Google*, o termo “exercício experimental da liberdade”, usado para designar a atuação das vanguardas que apoiava, aparece hoje em 22.600 referências³, sendo também citado em inúmeras obras recentes. Apenas para dar alguns exemplos, o termo aparece em críticas de Paulo Venâncio Filho (2006: 431) e Ronaldo Brito (2005: 51). Não sem razão, Cildo Meirelles, chega a firmar em recente entrevista que a expressão teria se tornado “moeda corrente” nas artes brasileiras.

O segundo momento diz respeito à fase em que ele passa a discutir o que vem se chamando de crise das vanguardas, passando pelo que vem sendo identificado como um desencantamento com a arte moderna. O sentimento de falência do projeto das vanguardas e a percepção de que a arte havia chegado ao niilismo da *body art* e mesmo da automutilação levariam Pedrosa a rever posições e a apostar numa radical ruptura com o sentido de desenvolvimento a que a arte moderna havia chegado. Em 1978, após o incêndio do MAM, Pedrosa formularia explicitamente a reviravolta em que guardava o otimismo que lhe havia sido característico. O que considerava o bem-sucedido projeto de Allende para os centros de arte popular no Chile, o contato com Darcy Ribeiro e antropólogos no Peru, a retomada da vivência no Ateliê no Engenho de Dentro e o conceito da arte virgem, fariam com que Pedrosa propusesse, em lugar do reerguimento do Museu de Arte Moderna, a fundação de um Museu das Origens em que estariam expostas as principais raízes da cultura brasileira. Assim, como as esculturas da arte negra no Trocadéro haviam servido em Paris para estruturar o corte fundamental da arte moderna ocidental, também o Museu das Origens poderia permitir o reconhecimento de um novo humanismo. Ao fim da vida, Pedrosa efetivamente se dedicaria a repensar as possibilidades de emergência de uma nova potência revolucionária para a arte contemporânea. O conceito do Museu das Origens, proposta de Pedrosa para reagir ao niilismo das vanguardas, vem de fato ordenando uma série de tomadas de posição no mundo da arte. O Museu Nacional de Belas Artes concretizou finalmente o projeto em 1991 inaugurando a sala Mário Pedrosa, e em 2000 a ideia serviu de inspiração para a formulação dos módulos da mostra do *Redescobrimento – Brasil 500 anos*.

Para entender o modo como esses momentos vêm aparecendo na crítica contemporânea, proponho a partir de agora uma análise preliminar de duas distintas narrativas da importância de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira e de duas distintas posições junto às mudanças percebidas da crítica de arte. Trata-se, então, de uma leitura da crítica contemporânea e dos diferentes usos da crítica de Pedrosa e de análise de entrevistas concedidas por Ferreira Gullar e Márcio Doctors para o documentário sobre Mário Pedrosa a ser lançado em 2010 por Nina Galanternick, com apoio de pesquisa do Núcleo de pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ.

A questão que se coloca aqui é justamente o entendimento do modo como essas narrativas são ordenadas pela percepção do atual papel da crítica contemporânea. Como se verá, as duas narrativas contidas nestes depoimentos sobre Pedrosa parecem, de fato, conter indicações de dois diferentes modos de receber a obra do crítico e de acionar sua memória, construindo, a partir concepções de tempo distintas, duas formas de se relacionar com a modernidade e estabelecer projetos para a crítica de arte contemporânea.

Lygia Clark
Caminhando, 1964
Proposição
Clark, L. (1980). Lygia Clark.
Rio de Janeiro: FUNARTE.



Duas narrativas sobre Mário Pedrosa

Em entrevista concedida por Ferreira Gullar para a pesquisa sobre a relação de Mário Pedrosa com os artistas que lhe eram contemporâneos, o poeta e crítico de arte, ao rememorar sua vivência, deixa ver uma narrativa do passado prenhe do seu atual entendimento da crítica de arte, da arte moderna e dos projetos de futuro. Com efeito, a narrativa de sua relação com Pedrosa, passa inevitavelmente pelo acionar de um discurso que, pressupondo ordenações cronológicas, se faz também como construção de uma memória em projeto e ação.

Do ponto de vista da forma, a narrativa do crítico sobre seu contemporâneo esbarra numa sucessão de tomadas de posição que se anulam e se superam. A continuidade, necessária, marcada pelo sentido de coerência de um Mário Pedrosa capaz de sempre incendiar a imaginação das pessoas aparece ela mesma como causa de uma série de constantes rupturas que marcam a história de vida de Pedrosa do ponto de vista de Gullar. Sua narrativa sobre a trajetória do crítico é decerto em muito ordenada pela série de rupturas vivenciadas pelo próprio entrevistado e que vez por outra eram atribuídas ao Pedrosa de seu discurso.

A adesão de Gullar às regulares reuniões na casa de Pedrosa a partir de 1950, sua ruptura com o movimento construtivo, a redação do manifesto neoconcreto, a decepção com as vanguardas, sua saída para os Centros Populares de Cultura, e finalmente a posição crítica à arte contemporânea são constitutivas da autoimagem de Ferreira Gullar. A vivência experimentada como personalidade em constante embate com o passado é elaborada no discurso sobre o outro e aparece também na imagem que atribui a Mário Pedrosa. Diria ele explicitamente, a respeito da Crítica Discurso aos Tupiniquins e Nambás, que a mudança de Pedrosa em direção à busca das origens pode ser efetivamente identificada com a experiência do exílio, e com a própria trajetória de Gullar, chamando a atenção para uma compreensão da própria vida como sucessão de erros, acertos e correções⁴.

A construção da narrativa, marcada por uma temporalidade de sucessivas mudanças, sucessão de rupturas cumulativas, é assim marca da própria vida, mas também da construção de uma coerência atribuída à imagem do outro. A construção da trajetória em mudança é iniciada no momento em que Gullar é introduzido por Lucy Teixeira, escritora maranhense, no convívio da casa de Pedrosa.

Dotada de um sentido de mudanças cumulativas, a descrição em breve se desenrolaria como discussão sobre as discordâncias de Gullar em relação à tese de Pedrosa e se desenvolveria como coerente sucessão de mudanças de posição a aproximar novamente os dois críticos de arte. Grande parte da longa entrevista concedida estaria centrada na discussão dos rumos tomados pela arte contemporânea e das últimas tomadas de posição de Pedrosa: seu desencantamento com as vanguardas, a ruptura com o projeto construtivo e com "o exercício experimental da liberdade" seriam questões profundamente enfatizadas pelo entrevistado. A história da relação entre os dois passaria, para Gullar, pela ruptura do manifesto neoconcreto, pelo afastamento entre as obras dos dois críticos a partir de uma virada política na obra do poeta e se concluiria na experiência do exílio, última ruptura diagnosticada pelo narrador, momento em que Pedrosa finalmente passaria a perceber o fracasso do projeto moderno das vanguardas e que seria novamente possível a aproximação dos dois.

De fato, é o fim da narrativa da trajetória de Pedrosa que efetivamente parece interessar a Ferreira Gullar. A defesa dos pontos de vista atuais do crítico Gullar passam a se fazer coincidir com as últimas tomadas de posição de Mário. Com efeito, a parte final da entrevista, dedicada à percepção do crítico sobre a arte contemporânea, parece ser em muito explicativa da ênfase

de Gullar nas últimas tomadas de posição de Pedrosa. Recuperando discursos já enunciados em textos anteriores (Gullar, 1999), o crítico se põe a discutir a mais recente produção de arte e o que chama de “a Bienal do vazio” – Bienal de Internacional de São Paulo, 2009 – do ponto de vista de um discurso que seria compartilhado por ele e pelo que se poderia chamar de um último Mário.

O discurso sobre a história da arte moderna, narrado a partir do impressionismo e da difícil recepção da crítica que lhe era contemporânea, se fundaria para Gullar sobre o descompasso entre as instituições de arte e as posições da vanguarda. Sobretudo, desde Duchamp, as instituições museicas, assumindo a culpa pela tardia recepção de gênios rejeitados no passado, assumiria a crítica ao belo como arte possível, redundando na impossibilidade do juízo de gosto e, finalmente, na deliberada aceitação de tudo, ou qualquer coisa, como produção estética. Revestida de um caráter eminentemente teleológico, a História da Arte parecia estar, na visão de Gullar, fadada a abandonar a preocupação com a percepção, com o belo, com o artesanato, e finalmente, com o que há de humano na arte. Atualizando o discurso de fim da história da arte moderna (Belting, 2006; Danto, 2006), Gullar parece desembocar no extremo pessimismo do fim da arte como fim do projeto moderno e associar as posições tomadas por Mário Pedrosa no fim de sua vida ao desencantamento que acompanhava sua própria visão de mundo. Recuperando entrevista concedida por Pedrosa em 1977, diz Gullar:

Ele [Pedrosa] diz que as vanguardas não existem e que isso é uma coisa que já acabou. E que ele via na arte moderna a possibilidade de desenvolver a capacidade sensorial do homem, e isso em tese é uma coisa perfeita, mas a sociedade capitalista não permitiu, liquidou esta experiência. (...) Há outras coisas também muito interessantes nesta entrevista, que eu acredito que foi uma das últimas entrevistas do Mário. Ele diz aqui: “não me considero mais crítico de arte. Não tem sentido ser crítico de arte. A arte precisa de outras experiências e de outras vivências que um crítico não pode dar”⁵.

A trajetória de Pedrosa, na narrativa de Ferreira Gullar, estava absolutamente associada a uma tomada de posição em face da mais recente produção de arte. Não só porque retomava da obra do crítico a fase mais tardia de sua produção, mas sobretudo porque intercalava no gesto do discurso mnemônico, exemplos da arte contemporânea produzida aqui e agora. Recontar a história de vida de Pedrosa seria, com efeito, recuperar a construção de sua própria biografia e dar coerência ao seu próprio projeto moderno contra as posições que taxava como “negação do artesanato”, “negação do fazer” e de uma humanidade que se faz como construção contra a natureza.



Grupo Frente, 1954
Cesar Oiticica,
Vicent Ibberson,
Ivan Serpa, Eric Baruch,
Abraham Palatinik,
Lygia Pape
Catálogo dos 40 anos do
Grupo Frente. IBEU, 1994

Com efeito, em face das narrativas da falência do projeto moderno, Gullar publicaria em 1994 *Argumentação contra a morte da arte*, livro em que reunia críticas em favor de uma última ruptura na trajetória das vanguardas. Argumentando contra a posição “vanguardista da arte contemporânea”, tanto no livro quanto na entrevista, Gullar reivindicaria um retorno à linguagem e à materialidade da arte. Contra o niilismo da originalidade e a arte site specific que se desmancha no ar, Gullar reivindicaria a permanência do belo. Contra as consequências de um projeto moderno, o crítico proporia na própria temporalidade característica de sua trajetória, uma última ruptura dialética em nome da modernidade. Antítese da originalidade sem permanência, retorno ao belo.

Na dialética de erros e acertos, o que parece fazer sentido é, numa lógica da modernidade, realização da última ruptura possível, síntese final a salvar e abrir mão do próprio projeto moderno. Se a arte de cultura de massas teria, nos espaços expositivos, a concretização da lógica de consumo e a busca incessante da originalidade para saciar o público ávido de novidade, as Bienais aparecem para Gullar como principal espaço da falência do projeto das vanguardas. Receptáculo final da lógica do novo conspícuo.

Idéia só existe na linguagem. Não existe idéia no ar. Se não tem linguagem não tem idéia. Então o cara hoje bota terra dentro de um vidro, é uma idéia, uma boa idéia, é Caninha 51, é uma boa idéia. Aí o outro coloca estopa pendurada com osso de mamute junto, é outra idéia. Pode ser qualquer

coisa. Eu propus uma vez que a Bienal fizesse uma obra minha, nesse estilo, que era o seguinte: 500 anões, 40 anões montados em 400 jumentos. É uma obra originalíssima, ninguém nunca pensou nisso. Mas como não sou eu que vou comprar os jumentos e nem buscar os anões, a bienal que faça. Mas em matéria de idéia é de uma originalidade indiscutível. (...) O que é difícil é fazer as coisas. Não vou colocar um pano de estopa e escrever um artigo do lado, um texto, para explicar um pano de estopa. Arte não se explica⁶.

No caso de Gullar a crítica, ainda revestida de seu fundamental papel de ocupar o espaço de opinião pública, se põe acima das instituições museicas, a pairar como denúncia ao atual mundo de niilismo generalizado. Assim, se seu próprio projeto parece romper uma última vez – como continuidade do paradoxo das vanguardas, apresentando-se como última ruptura para síntese possível –, também o discurso de Pedrosa em nome do retorno às origens é apresentado pelo entrevistado como outra face da dialética possível em um mundo que teria aberto mão das utopias. Duas sínteses possíveis para a realização de uma mesma dialética.

Assim, também a proposta do Museu das Origens se apresentaria aqui como espaço alternativo às consequências últimas do projeto das vanguardas. Outra síntese a redimir a arte contra o modernismo, contra a cultura de massas, contra o fim das utopias. Pedrosa aparece, portanto, no discurso de Gullar como instrumento do projeto moderno a realizar a síntese final contra o próprio movimento que teria se tornado o fim último da modernidade.

Ao olhar a construção da narrativa de Mário Pedrosa a partir do depoimento de Márcio Doctors, algumas diferenças em relação à entrevista de Gullar saltam imediatamente aos olhos. Se Ferreira Gullar, contemporâneo da virada de Pedrosa em direção à crítica e ao movimento concretista, toma a narrativa a partir da longa relação que se estabeleceu entre os dois e se concentra sobretudo numa trajetória que chega ao fim, como convergência máxima de valores, Doctors ao contrário parece se concentrar muito mais no período de convivência entre os dois que iria de 1979, quando Mário volta do exílio no Chile, até sua morte em 1981. Então jovem promissor, Doctors conta que havia sido contratado como secretário de Pedrosa por intermédio de Lygia Pape e que conviveria com Pedrosa justamente no período final de sua vida.

A ênfase no fim da década de 1970 e início de 1980, período similar ao salientado por Gullar em seu depoimento, poderia levar a supor uma narrativa em consonância com a trajetória contada pelo poeta. No entanto, os últimos anos do crítico, em lugar do ponto de chegada, história teleológica a justificar tomadas de posição contemporâneas, aparece muito mais como ponto de partida, de modo que a vivência compartilhada se impõe como experiência a explicar as tomadas de posição que não foram em verdade testemunhadas pelo crítico.

A narrativa, iniciada pelo fim, nos últimos anos de vida de Pedrosa, é marcada pela impossibilidade de que o testemunho alcance o sentido total de Pedrosa nas artes plásticas. Os últimos anos são, de fato, marcados pela frustração do jovem aprendiz diante do velho crítico desinteressado de artes plásticas, mas ainda imerso em uma vida que encompassava o corte sincrônico e ia para além do momento em que Mário se dizia “realmente interessado em política”⁷. O Pedrosa experimentado por ele aparece, assim, como incompletude a ser preenchida por uma personalidade coerente consigo mesma e cuja principal imagem era “basicamente uma pessoa ligada ao sentido profundo da vida, e aos valores da vida”. A ruptura com o niilismo das vanguardas e o sentido construtivo do Grupo Frente aparecem, então, como tomadas de posição num mesmo sentido de vida e poder-se-ia pensar em contrações do espaço para a ação numa mesma durée, continuidade manifesta de diferentes maneiras em cortes sincrônicos distintos.

Expressando as distintas posições de Pedrosa como uma “questão de tônica”, Doctors atribuiria o retorno às origens a uma posição em tudo ligada a uma permanente busca do “sentido da vida”⁸. Tratar-se-ia, segundo ele, de uma reação a movimentos de performance, e de body art, excessivamente niilistas e, sobretudo, de uma tomada de posição em face da postura autodestrutiva de artistas como Rudolf Schwarzkogler que, em performance de automutilação, chegara a provocar a própria morte. A “questão da vida” categoria recursiva na obra do crítico seria, assim, capaz de explicar tanto a “alegria de viver, alegria de criar” da arte indígena, quanto a expressão do “exercício experimental da liberdade” que acompanhara Pedrosa na defesa de artistas como Antonio Manuel.

Ao olhar a narrativa de Márcio Doctors, o ponto de chegada, o desinteresse das vanguardas se põe assim como ponto de partida capaz de explicar uma trajetória e uma constituição narrativa que procura escapar, de um lado, a uma narrativa como sucessão necessária de mudanças a culminar em um fim que invalida o próprio caminhar e, de outro, a cheios e vazios, aos opostos necessários que fizeram da crítica o espaço resguardado da normatividade e dos juízos da opinião pública. Associando o momento final de desinteresse pelas vanguardas à posição anterior de apoio ao “exercício experimental da liberdade”, Doctors cria a linha de continuidade que permite pensar o retorno às origens como adesão a novas formas de fazer emergir arte contemporânea e a novas relações com as instituições museicas. Ao invés de última ruptura dialética em direção ao fim, mais uma tomada de posição em direção ao novo.

Assim também, Pedrosa aparece em seu discurso sobre a arte contemporânea justamente para justificar tomadas de posição absolutamente avessas às adotadas por Gullar. O jovem crítico acaba por atualizar as mesmas fases de Pedrosa para justificar a insistência na crença na mesma Bienal de São Paulo com que Gullar aparece absolutamente desencantado.

Eu acho que essa visão pendular é muito perigosa, é muito limitadora, porque a gente vai de um pólo a outro, e fica trabalhando com esse deslocamento de uma coisa pra outra. (...) Ou como ele diz no próprio livro dele quando ele cita o Althusser, que uma casa se estrutura com as paredes, mas se estrutura com o vazio que a casa contém, que são, a janela, as portas, os espaços entre as paredes. Então, essa relação entre conteúdo e continente não é uma relação linear e pendular, é ao contrário. É muito mais abrangente, no sentido de que uma não pode ser pensada sem a outra. Eu acho que essa percepção do mundo foi que o Mário passou muito pra mim. Eu acho que é tão difícil a gente hoje entender isso! E eu acabei levando isso para a Bienal de São Paulo. Quando fui indicado para ser curador da 28ª. Bienal de São Paulo, em que um dos núcleos que eu propunha era a questão do vazio, e que acabou se transformando nesse vazio que é um nada, porque eu me retirei a tempo, eu achei que infelizmente as pessoas não estavam entendendo aonde eu queria chegar. Eu tinha medo que acontecesse exatamente isso o que aconteceu, de transformar a idéia de vazio em nada, porque o vazio é ativo.⁹

Assim, também ao olhar a mais recente obra crítica de Doctors e seu discurso sobre ela, a narrativa da trajetória de Pedrosa parece se encaixar na busca de uma nova crítica capaz de conciliar, de um lado, opostos que não necessariamente indicam o que chama de um “vale tudo” e, de outro, sincronidades distintas manifestas numa mesma duração. Assim, não só a Bienal, deixaria vazios e cheios a sustentar a reflexão sobre o sentido da arte, mas também os recentes projetos de Doctors, propondo intervenções contemporâneas sobre coleções consagradas dos cabinets de curiosité de Eva Klabin ou fazendo emergir experiências estéticas em espaços não institucionais como os projetos Pedra de Guaratiba e Floresta da Tijuca, seriam expressão da possível convivência no sentido único de uma mesma durée, e de uma crítica cujo sentido deixa de ser antever o próximo passo em direção ao fim da história, mas passa a ser fazer o que chamou em outra ocasião de um “exercício extrativo”, fazendo saltar arte, onde quer que houvesse experiência estética (Doctors, 2001: 79-81).

Em face das questões sobre o fim da arte, ou o fim da crítica, Márcio Doctors parece operar a narrativa sobre Pedrosa no sentido de fazê-la convergir com uma nova crítica, em que a obra e o artista continuam fazendo parte de continuum, mas cujo sentido deixa de ser norteado por um fim histórico e passa a operar com ambivalências, paradoxos, e simultaneidades. A crítica se torna texto literário, opera com a preocupação com a forma e com “frisar palavras

como se estivéssemos tensionando os nervos da sintaxe” (Doctors, 2001: 79-81). A narrativa de Pedrosa, operando num plano de continuidades com mesmo sentido de vida, justifica também a ruptura com os sentidos hierárquicos e faz a crítica operar como outra dobradura no espaço da durée.

Mais uma vez, o modo de interpretar o atual sentido da crítica parece ser fundamental no momento de narrar a trajetória de Pedrosa e de sublinhar dimensões de uma mesma vivência. Se Gullar opera com uma temporalidade eminentemente moderna e dialética, narrando tanto as suas posições como as de Pedrosa, como antítese da atual fase da história da arte, Doctors dá pouquíssima ênfase à mudança e o que parece lhe importar é uma estrutura homogênea que emerge no tempo simultaneamente como diferença e identidade. Se as vanguardas aparecem como processo efetivamente “datado” e historicamente findo, para o jovem crítico isso não impede a emergência de nova arte e nem a nova arte é incongruente com a volta às origens de Pedrosa.

Considerações finais

Ao contrário da percepção do Pedrosa na década de 50 de que a crítica precisava ser institucionalizada, de que era preciso cunhar conceitos que pudessem definir toda a apreciação da arte, o que parece estar hoje em jogo na recuperação de sua obra é uma profunda discussão sobre a possibilidade de manutenção do papel do crítico na elaboração de juízos, em face da multiplicidade da arte contemporânea.

Um momento de mudança no papel da profissão parece vir sendo efetivamente diagnosticado em múltiplos espaços. Ao lado da proclamação de falência das metanarrativas (Lyotard, 1998), da suspeição sobre a teoria (Foucault, 1999), e do questionamento das autoridades (Clifford, 1988), um processo de crítica da crítica¹⁰ parece tomar lugar. Com efeito, em 2009, Mauro Trindade redigiria sua dissertação de mestrado, chamando atenção para um momento de ruptura na produção do gênero, que viria se dando a partir da última década do século XX (Trindade, 2008). Em *Razões da Crítica*, Luiz Camilo Osório propõe que se repense o estatuto da crítica em face da “incerteza ontológica da arte contemporânea” e sugere que ela se reinvente (Osório, 2005: 14-15). As recentes discussões parecem efetivamente centrar-se no que Glória Ferreira diagnosticou como “um deslocamento de uma suposta autonomia, que era a crítica de jornal, para algo que é, no mínimo, uma relação de cumplicidade entre obra e crítica”¹¹.

Antônio Manuel
O corpo é a obra, 1970
Performance/ MAM, Rio de Janeiro
Manuel, A,(1984). Antônio Manuel. Rio de
Janeiro : FUNERTE



Ao que tudo indica, aos olhos dos atores sociais que hoje discutem o lugar da crítica, o último passo na direção do esvaziamento da relevância social da crítica de arte parece vir sendo ainda dado e, ao olhar mais detidamente, os depoimentos de Ferreira Gullar e Márcio Doctors e suas distintas apropriações da obra de Mario Pedrosa, duas posições absolutamente diferentes em face da arte contemporânea parecem vir ordenando a recepção do legado do crítico. De um lado, em nome da última ruptura moderna, Ferreira Gullar recupera a memória de Pedrosa para justificar uma última antítese da dialética da história da arte, contrapondo, ao novo da vanguarda, um retorno ao belo e ao artesanato. De outro lado, Márcio Doctors, em nome da continuidade com a busca do novo e da pesquisa pela aproximação do público e

discussão das instituições museicas, recupera o discurso de Pedrosa para dar manter-se no projeto da arte contemporânea. Em face dos diagnósticos de fim da história da arte, Gullar adota o tom pessimista e propõe a ruptura radical de retorno a valores esquecidos, enquanto Doctors adere a tomadas de posição que encaram o presente como contínuo a fazer conviver distintas experiências do passado moderno e de um futuro contemporâneo. Numa mesma trajetória, Mário Pedrosa parece, assim, servir a diferentes narrativas que operam diferentes projetos para o destino da crítica de arte.

Notas

1 AMARAL, Aracy. "Mario Pedrosa: um homem sem preço". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

2 SALZSTEIN, Sônia. "Mario Pedrosa: crítico de arte". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

3 Consultado em 13 de agosto de 2009.

4 Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 13.04.09.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Marcio Doctors para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 04.05.09.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 A expressão originalmente usada por Pedrosa em texto que tomava posição em relação aos critérios de membros da AICA que buscavam na arte brasileira o exotismo do país tropical, aparece novamente em 2006, deslocada de seu contexto primeiro, para dar nome à terceira parte do livro de Glória Ferreira e designar textos em que a crítica discute sua crise. A realocação do termo parece sintomática das discontinuidades nas preocupações da atual crítica de arte, que deixa de discutir a adequação de determinados critérios de julgamento, para questionar a própria validade do juízo.

11 Trindade, Mauro. "Crítica em transformação". Entrevista. In: Papel das Artes. Rio de Janeiro: 08/2007, no 1. p. 6-8.

Referências

Amaral, Aracy. "Mario Pedrosa: um homem sem preço". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

Arantes, Otilia Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Belting, Hans. O fim da História da Arte. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

- Bourdieu, Pierre. "A ilusão biográfica". In: Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus editora, 1999.
- Brito, Ronaldo. "Lições avançadas do Mestre Pedrosa". In: Sueli Lima (org.). Experiência Crítica. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- Clifford, J. "On Ethnographic Authority", in: The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Danto, Arthur. Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- Doctors, Marcio. A radicalidade do real. In: Ricardo Basbaum (Org.). A Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.
- Dresdner, Albert. La Genèse de la critique d'art. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 2005.
- Ferreira, Glória. Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- Foucault, Michel. Os intelectuais e o poder. In: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. A Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- Funarte. Entrevista com Mario Pedrosa para o Projeto Memória INAP. Rio de Janeiro: 02.08.1879.
- Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 13.04.09.
- _____. Entrevista concedida por Marcio Doctors para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 04.05.09.
- Gullar, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
- Lytard, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- Osorio, Luiz Camillo. Razões da crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- Pedrosa, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- _____. A pisada é esta (Memórias). In: Mario Pedrosa: arte, revolução, reflexão. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCB, 1992.
- _____. Mundo, homem, arte em crise. Aracy Amaral (Org.). 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. Política das Artes. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. Acadêmicos e modernos. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. Modernidade cá e lá. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 2000.
- Salztein, Sônia. "Mario Pedrosa: crítico de arte". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- Trindade, Mauro. Transformação: a crítica de artes visuais nos jornais cariocas nos anos 90. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.
- _____. "Crítica em transformação" Entrevista. In: Papel das Artes. Rio de Janeiro: 08/2007, no 1. p. 6-8.
- Venâncio Filho, Paulo. História, cultura periférica e a nova civilização da imagem. In: Ferreira, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- Villas Bôas, Gláucia. "A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)". In: Tempo Social. Vol.20 no.2. São Paulo: Nov. 2008.