



Foto do arquivo do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa do CEDEM centro de documentação e memória da UNESP.

# Mário Pedrosa: diálogo contemporâneo<sup>1</sup>

Juana Nunes

Com base nos artigos, textos e correspondências de Mário Pedrosa, examina os conceitos de arte, história e crítica, discutindo o interesse do crítico pelas experiências do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, pela arte indígena e a relação dialética existente entre arte e política como estratégia para definir sua visão interdisciplinar e sua contemporaneidade.

Mário Pedrosa, crítica de arte, contemporaneidade.

Em que medida a trajetória 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 como sua crítica se relaciona com um fazer historiográfico contemporâneo que tensiona os conceitos de história, arte e crítica?

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

Aqui coloca-se 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", cotejando seu pensamento com o do filósofo Merleau-Ponty.

Argan<sup>2</sup> defende o ponto de vista de que a diferença entre história da arte da história está no fato de aquela, apesar de história, desvelar-se no objeto artístico; portanto, o olhar do historiador deve voltar-se para o presente, para a obra de arte atual, que pode ser a produção de artistas do passado, de sociedades distantes, mas cujas força e potência estética se mantêm 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."<sup>3</sup>

Nessa perspectiva, fazer crítica é fazer história da arte, posto que o crítico, ao lançar seu olhar para uma obra de arte, o faz diante de seu juízo estético, sua visão artística. No exercício de sua crítica, ao escolher uma obra para análise, vai tecendo dialeticamente sua trajetória crítica e uma narrativa sobre a história da arte.

1 Este artigo é parte da dissertação de mestrado *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*, apresentada para obtenção do título de mestre, ao PPGARTES, mestrado em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

2 Pedrosa mantinha 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 visão filosófica, posição que podemos ver também em Pedrosa.

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

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

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.<sup>4</sup>

4 Idem.

A história da arte brasileira contada por Pedrosa é uma narrativa que busca dar razão à sua visão de arte. Essa história linear, com conteúdo claramente progressista, tem como fim o triunfo da abstração. Pedrosa viveu o suficiente para ver germinar o fim dessa narrativa histórica e buscou compreender, de forma crítica, os novos rumos da arte.

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, industrializada, em que o trabalho de caráter manual, característico do fazer artístico, perde valor. A ambiguidade do papel do artista demonstra-se na realização de um trabalho que frente ao mercado é concomitantemente produtivo e improdutivo, sendo da própria natureza 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.<sup>5</sup> Nesse sentido, cabe ao artista fazer uso de sua liberdade experimental, sua única opção frente a esse estado de coisas, designada pela expressão exercício experimental da liberdade, cunhada por Pedrosa. Em *Mundo em crise, homem em crise, arte em crise*, artigo de 1967,<sup>6</sup> Pedrosa defende a ideia de que, para vencer o acúmulo das transformações tecnológicas e o crescente isolamento da atividade de fundo artesanal, os artistas devem projetar em termos ambientais,<sup>7</sup> único contexto capaz de viabilizar o elo de integração das atividades sociais e artísticas. Em sua opinião o homem fora nitidamente reconicionado e mudara seu modo de se relacionar com os objetos do mundo, entre eles a arte. Portanto sua arte inevitavelmente também mudará, sob risco de chegar a seu esgotamento, seu fim. “Ou melhor, transmutar-se, de um modo imprevisível, para nós, ainda menos bípedes.”<sup>8</sup>

5 Pedrosa, Mário. O “bicho-da-seda” na produção em massa. In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.112.

6 Publicado em Pedrosa, 1986. Op. cit.

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

8 Pedrosa. *Mundo em crise, homem em crise, arte em crise* in *Mundo, homem, arte em crise*, op. cit., p.220.

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

9 Pedrosa, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.

10 Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

11 Pedrosa, Mário. *Arte necessidade vital*. In *Forma e percepção estética*. Arantes, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

12 Belting, Op. cit.

13 Id., *ibid.*, p.25.

Pedrosa. É claro que, como todos na época, ele não tinha os elementos para definir e compreender o que de fato mudava na relação entre arte e história, arte e sociedade, mas, na condição de crítico, percebeu claramente o esgotamento do projeto moderno e de sua historicidade, tendo denominado pós-moderna a arte que se desenvolvia então. Em *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica,<sup>9</sup> 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<sup>10</sup> data como início da crítica ao modelo historicista da modernidade o final da década de 1940 e como seu apogeu as 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 Brut*, em que metade das obras provinha de internos de clínicas psiquiátricas. A conferência de Mário Pedrosa *Arte, necessidade vital*,<sup>11</sup> em que defende a produção artística dos internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro aconteceu em 1947, inaugurando 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. Soube sobretudo interpretar acontecimentos e debates, dando conta das implicações teóricas necessárias para estar à altura da arte de seu tempo.

Ainda em *O fim da história da arte*, Hans Belting<sup>12</sup> busca esclarecer e analisar o esgotamento do modelo de história da arte que mantinha 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 o futuro, em lógica de rompimentos, em busca de uma forma ou modelo ideal, a saber – uma idéia de verdade artística. Portanto, o fim que Belting menciona é um fim da narrativa, da ficção em modelo interpretativo que moldava acontecimentos e obras em torno da ideia de desenvolvimento progressivo, que o autor 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.<sup>13</sup>

Essa era de abertura questiona o modelo de arte ocidental, a ideia de uma imagem comum de história da arte que forjava o nivelamento das distintas sociedades, culturas e

tradições artísticas. O “reconhecimento” do outro é, portanto, questão norteadora de uma verdadeira crítica da cultura. Digo cultura porque é nítida a extensão da historiografia e da crítica de arte atuais para o campo ampliado da cultura. Nesse sentido, o “desenquadramento” nos leva a um caminho no qual são possíveis diversas narrativas históricas. Assim, 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.<sup>14</sup>

14 Belting, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. In *Arte & Ensaios* n.9. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Belas Artes UFRJ. 2002, p. 173.

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 melhores ferramentas no campo vasto dos diversos conhecimentos para dar conta dos desdobramentos da arte contemporânea, algo como uma arqueologia do saber artístico e da cultura.

#### **Método crítico interdisciplinar, extradisciplinar**

Mário Pedrosa utiliza 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 escrita para campo mais amplo do que o da história da arte. Ele buscou utilizar esses conhecimentos oriundos de outros campos de pensamento para fomentar seu entendimento teórico sobre o fazer artístico. Desse modo, produziu um fazer crítico que é sempre acompanhado de um horizonte como perspectiva utópica, em que vida e forma artística estariam interligadas como fio condutor de sua análise sobre a produção artística, o meio de arte e a sociedade.

A ideia 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, seja 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 ideia de percepção da forma.

15 Holmes, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições. In *Concinnitas* n.12. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, 2008. p.8.

Em Investigações extradisciplinares, Brian Holmes<sup>15</sup> exemplifica o uso de seu método como tentativa de compreender o fenômeno contemporâneo. Sua ambição consiste em ampliar a narrativa de interpretação da arte em campos distantes da arte, mas também perceber presentes neles os elementos próprios do jogo estético:

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 reflexividade indica 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.

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 autorreflexividade 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”,<sup>16</sup> sem esvaziar ou reduzir a crítica de arte a 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 para si um escopo de ambiguidades. Tais manifestações pretendem alcançar quase sempre a circulação, o caminhar entre disciplinas, a transversalidade. Perceber, no fluxo de movimentos sociais, nas 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 o autor, de renovar a crítica institucional, que se estabelece nas ruas, no limiar da crítica das condições de representação, em que 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

16 Id., *ibid.*, p.9.

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.<sup>17</sup>

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

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

Em A Bienal de cá para lá,<sup>18</sup> 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 país. Além disso, sustenta a ideia de 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:

18 Pedrosa, Mário. A bienal de cá pra lá. In *Mundo, homem, arte em crise*. Op. cit., p. 253.

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 às 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).

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 exigência, tal como Jacques Lassaigue, que cita: “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 físicas”.<sup>19</sup>

19 Lassaigue, Jacques. Apud Pedrosa, Mário. Em ordem do dia – a terminologia da crítica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1957.

20 Pedrosa, Mário. Projeto exposição Alegria de viver – Alegria de criar. Acervo Mário Pedrosa, seção manuscritos. Biblioteca Nacional.

Esse 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 ali estava organizando com Lygia Pape 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 1.000 peças de diversas comunidades indígenas brasileiras, projeto<sup>20</sup> cancelado em função do incêndio. Na ocasião, Mário Pedrosa propôs a reformulação do MAM do Rio com a criação do Museu das Origens, que se deveria constituir de cinco museus interligados: do índio, do inconsciente, do negro, de arte popular e o de arte moderna.

A proposta da criação do Museu das Origens consistiu em verdadeira síntese do pensamento de Mário Pedrosa sobre arte, posto que busca um espaço físico concreto para a síntese de arte primitiva e 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 – interesse, aliás, intimamente ligado ao desenvolvimento de seu pensamento crítico.

### **Especulações, paradoxos, ranhuras**

21 Ferreira, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.19.

Segundo Glória Ferreira,<sup>21</sup> a entrada de Mário Pedrosa no cenário da crítica de arte no Brasil também significou o deslocamento do debate numa dimensão ideológica, em que 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 sua tamanha importância no cenário brasileiro, por que o esquecimento? Como um crítico do quilate de Mário Pedrosa foi ao longo do tempo sendo relegado a uma referência apenas histórica? Em parte, suas ideias envelheceram, mas a potência essencial de suas formulações resiste e se renova. É fato que o esgotamento do projeto construtivo brasileiro, do qual Pedrosa, no campo da arte, foi o principal articulador, é elemento importante para análise. A ideia de um projeto artístico comprometido com o desenvolvimento e com a modernização do país foi sendo esvaziada, uma vez que esse 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 sustentava-se em parte nas ideias de Pedrosa.

Afirmamos que, em parte, o referencial de análise utilizado para pensar a obra de Pedrosa, centrado nas elaborações concretas do crítico com base na teoria da Gestalt, perdeu o vigor no momento em que a arte se expandiu de seu universo específico para o campo ampliado da cultura. Ao reler sua obra por um ponto de vista diferente, podemos perceber que as novas ideias estéticas vão germinando ao longo do tempo; são fissuras, ranhuras que pos-

sibilitam a constituição de um pensamento plural, em que uma esfera não elimina 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 suas ideias, por paradoxais que pareçam, eram parte de concepção única 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 ideia-força de função mediadora, da qual uma dimensão vai corrompendo a outra e modificando seus critérios críticos.

Quando de sua volta ao Brasil, no final da década de 1970, Pedrosa passa a ter maior interesse na arte indígena e a reivindicar uma arte de retaguarda, afirmando não se considerar mais crítico e que a arte no mudo vivia uma crise de saturação. Em sua opinião, ser crítico nesse quadro de falta de criatividade seria fazer o comentário sobre o comentário. Em entrevista, 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, têm seu papel. Mas 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 museus.<sup>22</sup>

22 Pedrosa, Mário. Entrevista ao Idart em 14 de julho de 1977. In *Abstração e reflexão*. p.243.

Diante dessa contradição, podemos especular que o crítico negava o sistema de arte, tal como transformado, no momento em que o mercado de arte passa a ter maior influência na produção artística e a se institucionalizar no Brasil. Segundo Pedrosa, a função do crítico permeia uma atuação militante, necessita de uma causa, uma vanguarda. Portanto era a arte totalmente institucionalizada que não lhe interessava mais. No entanto, em vez de se afastar da crítica, como preconizava, dedicou-se a organizar com Lygia Pape a exposição Alegria de criar, alegria de viver, que explicita seu maior interesse na arte indígena:

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 tudo... 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 a cesta para levar mandioca, do lado externo colocar o desenho mais bonito. Se você pergunta para ele: "mas por que você fez isso?", ele diz: Se não fizer isso não pega o pé.<sup>23</sup>

23 Id., *ibid.*, p.248.

Sua fala é reveladora em nossa investigação, já que seu interesse 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. Pedrosa afirmava poder fazer alguma coisa se tentasse despertar a sensibilidade para a cultura indígena, que esta poderia ser um elemento de aprendizado, um modelo de sociedade que olhasse para todos os aspectos humanos. Em sua opinião, 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."<sup>24</sup>

24 Id., *ibid.*, p.250.

Na essência do projeto Alegria de criar, alegria de viver está uma revisão que Pedrosa foi realizando ao longo de sua trajetória e que aponta para o aprofundamento de questões em torno de seu pensamento estético. Essas revisões vão sendo levantadas aqui e acolá em diversos textos, mas não aparecerem de forma sistematizada. Nesse sentido 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: "Na arte pós-moderna", diz ele, "a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva".<sup>25</sup>

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

A relação entre arte e política tão percebida na trajetória crítica de Mário Pedrosa passa a ter na contemporaneidade projeção reveladora, quando podemos observar nos trabalhos de artistas e coletivos a preocupação de afirmar, como conceito de suas realizações artísticas, a ideia de que é com base na 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 no sentido de rebaixar a dimensão estética ao sentido político – 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, em que a luta de ideias na sociedade se dá no campo da imagem. Essa é sem dúvida uma contribuição de Mário Pedrosa.

Nesse sentido, o debate acerca de 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 em que o homem tem, com criatividade, a capacidade de se transformar e transformar a sociedade, ou quando fez de sua crítica uma ação subvertora da ordem ao quebrar as hierarquias entre arte culta e arte popular, consciente e inconsciente, constituindo 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, posto que fez de sua prática historiográfico-crítica uma subversão do espaço estreito do campo específico da disciplina história da arte, propondo um sentido ampliado para sua crítica de arte, produtora de uma escrita que propõe reaproximação de arte e vida, que só podemos definir como política.

**Juana Nunes** (Rio de Janeiro, Brasil) é mestre em artes pelo PPGARTES do Instituto de Artes da UERJ e, atualmente, coordenadora geral de Mobilização e Articulação em Rede da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. / [juanauerj@yahoo.com.br](mailto:juanauerj@yahoo.com.br)