

A ABSTRAÇÃO E A REFLEXÃO

Mário Pedrosa; o crítico como revolucionário

Franklin Pedroso

M.Sc. Belas Artes

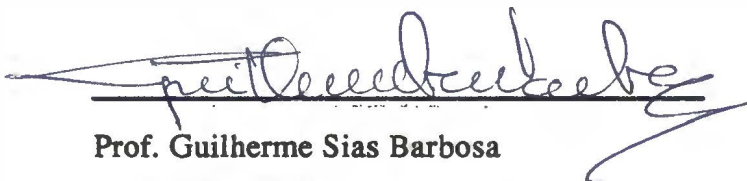
A ABSTRAÇÃO E A REFLEXÃO

Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário

Franklin Pedroso

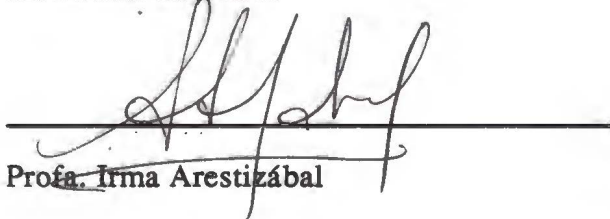
Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

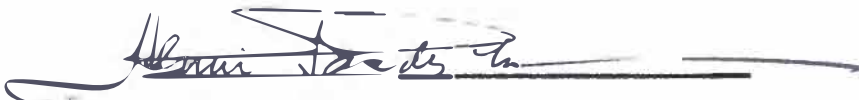


Prof. Guilherme Sias Barbosa

Presidente da Banca



Profa. Irma Arestizábal



Prof. Almir Paredes Cunha

Rio de Janeiro, RJ - Brasil

Abril de 1992

FICHA CATALOGRÁFICA

PEDROSO, Franklin

A abstração e a reflexão - Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário
XI, 295 f.

Dissertação: Mestre em Artes Visuais (História e Crítica da Arte).

1- Crítica de arte

2- Mário Pedrosa/biografia

3- Abstracionismo

4- Tese

I- Universidade Federal do Rio de Janeiro - Escola de Belas Artes

II- Título

**Para meus pais
e meus sobrinhos, Felipe e Daniel**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, colaboraram durante este trabalho.

Ao Prof. Guilherme Sias Barbosa que, como orientador desta dissertação, dispensou sua atenção e colaboração.

A Profa. Irma Arestizábal pela constante colaboração, esclarecimentos, amizade e estímulo.

Ao Prof. Almir Paredes Cunha por sua honrosa participação na Banca Examinadora.

A Pedro Vasquez pela grande amizade, assistência, esclarecimentos e incentivo de sempre.

A Valéria Costa Pinto pela colaboração na diagramação, confecção do trabalho e por toda ajuda prestada.

A todos os colaboradores, o meu reconhecimento e profunda gratidão.

SINOPSE

Apresentação da vida e obra de Mário Pedrosa e análise de seu pensamento com relação ao conceito da crítica de arte, o papel do crítico e a sua defesa do abstracionismo no Brasil. Baseada sobretudo nos textos do próprio Mário Pedrosa, a dissertação restringe-se aos anos cinquenta e demonstra a influência e importância deste crítico no curso das artes plásticas no Brasil.

ABSTRACT

The presentation of Mário Pedrosa's life and work and analysis of his ideas in relation to his concept about art criticism, the role of a critic and his defense of the abstract art in Brazil. This dissertation, based above all in Pedrosa's texts, is restricted to the fifties and shows the influence and importance of this critic in the course of the arts in Brazil.

SUMÁRIO

| | |
|--|----------------|
| 1- INTODUÇÃO | pag. 01 |
| 2- MÁRIO PEDROSA: VIDA E OBRA | pag. 04 |
| 3- A CRÍTICA DE ARTE E O PAPEL DO CRÍTICO | pag. 30 |
| 3.1- Terminologia da crítica | pag. 30 |
| 3.2- Metodologia de análise | pag. 32 |
| 3.3- Critérios de julgamento | pag. 36 |
| 3.4- O crítico de arte | pag. 40 |
| 3.5- A arte de retaguarda | pag. 42 |
| 3.6- A crítica de arte em arquitetura | pag. 42 |
| 4- O CONCEITO DE INTERNACIONALISMO | pag. 47 |
| 4.1- A arte como fenômeno internacional | pag. 48 |
| 4.2- O internacionalismo e a arquitetura | pag. 49 |
| 4.3- Os temas de discussão do Congresso da A.I.C.A. em Varsóvia | pag. 52 |
| 4.4- A unidade na arte moderna | pag. 53 |
| 4.5- A unidade de linguagem | pag. 54 |
| 4.6- A uniformidade e qualidades | pag. 55 |

| | |
|---|----------------|
| 5- A DEFESA DO ABSTRACIONISMO | pag. 57 |
| 5.1 Antecedentes | pag. 57 |
| 5.2- O abstracionismo no Brasil | pag. 58 |
| 5.3- O concretismo brasileiro | pag. 61 |
| 5.4- Paulistas e cariocas - diferenças e divergências | pag. 63 |
| 5.5- Informalismo ou antiformal? | pag. 65 |
| 5.6- O tachismo e seu despropósito | pag. 67 |
| 6- CONCLUSÃO | pag. 70 |
| 7- BIBLIOGRAFIA | pag. 75 |
| 8- NOTAS | pag. 79 |
| 9- APÊNDICES | pag. 84 |
| 9.1- Bibliografia de Mário Pedrosa (artigos de jornais e revistas, livros, ensaios, manuscritos, monografias e apresentações de catálogos). | pag. 86 |
| 9.2- Entrevistas: | pag115 |
| Aracy Amaral | pag116 |
| Darle Lara | pag150 |
| Lygia Pape | pag182 |
| Maria Carmelita Pedrosa Campos | pag221 |
| Mário Pedrosa no IDART - Centro de Documentação e Informação sobre <i>Arte Brasileira Contemporânea</i> -São Paulo | pag236 |

| | |
|----------------------|--------|
| Entrevistas no CCBB: | pag262 |
| Frederico de Moraes | pag263 |
| Aluísio Carvão | pag267 |
| Fayga Ostrower | pag272 |
| Adriano de Aquino | pag278 |
| Abraham Palatnik | pag281 |
| Antonio Manuel | pag289 |
| Flávio Shiró | pag294 |

As utopias preparam as revoluções.

Mário Pedrosa

1- INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta dissertação é fazer uma coletânea das idéias do crítico de arte Mário Pedrosa em relação à crítica de arte, o papel de um crítico e a sua atuação ao tomar partido da defesa do abstracionismo no Brasil. Para tanto, coligimos suas idéias através de seus artigos e de suas colunas diárias em diversos jornais.

Este trabalho está retrito, sobretudo, aos anos cinquenta, deixando inclusive de analisar as consequências e as novas visões do crítico nos anos subsequentes. Principalmente com relação ao abstracionismo, onde a análise detém-se somente no surgimento e defesa por parte deste crítico.

Esta dissertação divide-se em três partes, sendo que a primeira pode ser considerada independente e as duas seguintes interligadas. A primeira parte é a apresentação da vida do homem, do político e do crítico de arte, traçando os principais fatos e acontecimentos de sua vida, desde seu nascimento até homenagens prestadas após sua morte.

A segunda parte visa demonstrar o conceito da crítica de arte para Mário Pedrosa e qual o papel e atuação de um crítico de arte. Esta parte concentra-se nas suas principais idéias com relação à este tema e na apresentação de alguns tópicos de teóricos e críticos nos quais ele se inspirou para a formação de seu próprio pensamento.

Em sua terceira parte, se coloca em evidência o pensamento de Pedrosa em relação ao abstracionismo, visando demonstrar a sua defesa da arte abstrata via internacionalização. Sobretudo sua defesa do concretismo e sua repulsa ao que se intitulou de arte abstrata informal.

Após a apresentação destes itens, é feita uma breve análise da atuação do crítico Mário Pedrosa na sua defesa da arte abstrata no Brasil. Baseado em suas próprias idéias, esta dissertação visa constatar se esta sua defesa está dentro do que ele próprio considerava como atuação da crítica e o papel de um crítico de arte.

Como a proposta deste trabalho é analisar o próprio pensamento de Mário Pedrosa, a metodologia de trabalho não se apoia em nenhuma teoria e método de pesquisa de fundo estético, sociológico ou didático. Para tanto, a base e fonte principal de pesquisa encontra-se nos textos do próprio Mário Pedrosa, sobretudo em artigos de jornais publicados na década de cinquenta e outros poucos do início da década de sessenta. Além destes artigos, foram pesquisadas algumas de suas entrevistas, assim como alguns de seus ensaios, manuscritos e livros, onde vários de seus artigos foram republicados.

No decorrer do levantamento de material para esta pesquisa foi possível a coleta da grande maioria dos artigos e publicações deste crítico, os quais estão listados, em ordem cronológica, no final deste trabalho, incluídos como apêndice.

Também fazem parte deste apêndice entrevistas realizadas para coleta e confirmação de dados referentes à cronologia de Mário Pedrosa e opiniões sobre sua atuação como crítico de arte. Para tanto selecionamos os nomes de Aracy Amaral, para ter a visão de uma crítica de arte; Darle Lara, companheiro

político e detentor da maioria dos artigos e textos originais de Mário Pedrosa, os quais resultaram no levantamento bibliográfico do crítico; Lygia Pape dando a visão de uma artista plástica e Maria Carmelita Pedrosa Campos, sua irmã, fornecendo um aspecto da vida familiar.

Além destas entrevistas incluímos um depoimento do próprio Mário Pedrosa, onde a questão do internacionalismo e a atuação do crítico de arte são mencionadas, assim como entrevistas com o crítico de arte Frederico de Moraes e com os artistas plásticos Aluísio Carvão, Fayga Ostrower, Adriano de Aquino, Abraham Palatnik, Antonio Manuel e Flávio Shiró, onde estes confirmam a importância do papel de Mário Pedrosa.

A escolha deste tema deveu-se ao fato de que o pensamento de Mário Pedrosa, não foi, até o presente momento, estudado por muitos e em profundidade. Tanto suas idéias quanto sua atuação nas artes plásticas foram mencionadas ou levantadas algumas vezes sem, no entanto, serem desenvolvidas. Deve-se ao fato também de que ele foi indubitavelmente, o mais polêmico, o maior e mais expressivo crítico de arte brasileiro. Foi um crítico engajado no seu tempo e que viveu intensamente a produção artística; foi um pensador e intelectual de grande respeito e complexidade.

Não é intenção desta análise esgotar este assunto e sim dar uma nova visão do tema e abrir o caminho para novos trabalhos de pesquisa, já que o pensamento de Mário Pedrosa, ainda pouco analisado, proporciona inúmeros pontos para o desenvolvimento de futuros ensaios e pesquisas sobre a História da Arte moderna e contemporânea no Brasil e Ibero América.

2- MÁRIO PEDROSA: VIDA E OBRA

1900 Nasceu por volta de duas horas da tarde, na quarta-feira 25 de abril, no Engenho Jussaral, distrito de Cruangi, em Timbaúba, Estado de Pernambuco, sendo filho de Pedro da Cunha Pedrosa e Antonia Xavier de Andrade Pedrosa. Mário é o sexto filho de uma família de dez (Maria Stella, Maria Beatriz, Manoel, Pedro, Maria do Carmo, MÁRIO, Clóvis, Maria Carmelita, Maria Elizabeth e Homero) .

Seu pai, além de magistrado em Pernambuco e na Paraíba, dedicou-se também à política, tendo sido deputado à Assembléia Constituinte da Paraíba em 1881 e 82, deputado estadual de 1905 a 1908, vice-presidente da Paraíba de 1908 a 1911 e senador pelo mesmo Estado de 1912 a 1923.

1902 A família transfere-se para João Pessoa, Paraíba. Mário é batizado pelo padre José Marçal Pedrosa, tendo como padrinhos o Juiz Seccional Dr. Venâncio Neiva e D. Joanna de Figueiredo Neiva.

1906 Nesta cidade, Mário vai estudar com as freiras do Colégio Nossa Senhora das Neves. Depois vai estudar no Colégio Diocesano Pio X, onde é contemporâneo de Agildo Barata, e, em seguida, no Liceu Paraibano.

1913 Por considerá-lo indisciplinado e pouco dedicado aos estudos, seu pai faz com que viaje no dia 11 de julho com destino à Bélgica com o escritor paraibano José Vieira para estudar na Europa. Além de Mário estavam sob sua

guarda os jovens Milton Rodrigues de Carvalho, Severino Peixoto e Manuel Veloso, que também deveriam estudar no colégio jesuíta *Maison Mello*, em Gand na Bélgica. Porém, José Vieira adoeceu do peito quando chegou em Portugal e todos foram para a quinta de seu sogro em Viseu. Depois seguiram para a Suíça, onde Mário foi matriculado no *Institut Quinche*, em Chateau de Vidy, perto de Lausanne, um colégio protestante, o que não agradou aos pais, já que Mário fora iniciado na religião católica. Em seguida vai estudar no *Collège Scientifique*

..... como já fizera na Paraíba, organiza um time de futebol. Fica famoso devido a um gol de cabeça, esmurra um seu professor suíço que jogava no time contrário, é convidado a pedir desculpas, entra em várias brigas ao lado de brasileiros, impressiona-se muito com a lealdade e ética dos suíços nas brigas, mas perde a cabeça quando o chamam de *sauvage*.” (Manchete, 30.01.54)

1916 Com a guerra, a família acha mais prudente fazer com que Mário retorne ao Brasil. A viagem de volta é bastante arriscada. Mário atravessa a Europa de trem e embarca num navio inglês em Lisboa no momento em que a guerra submarina estava no auge, o que obriga o comandante a efetuar zigueza-gues constantes na tentativa de despistar as embarcações inimigas. A penosa travessia dura mais de vinte dias, com todos os passageiros viajando no escuro, cobertos com lona.

Pouco depois do regresso de Mário à Paraíba, seu pai, eleito senador por este Estado, transfere-se para o Rio de Janeiro. Mário joga futebol e tênis no Fluminense, e vai pouco depois para Itajubá, em Minas Gerais, para realizar os exames preparatórios para o curso superior.

1917 Realiza em Campos, Estado do Rio de Janeiro, os últimos exames preparatórios de história natural, inglês e latim, sendo reprovado em história natural.

1918 Ao longo deste ano, Mário dedica-se a leituras literárias, frequenta concertos no Teatro Municipal e partidas de futebol, suas paixões. Por causa da epidemia de gripe espanhola, surge o decreto que dispensa de exames todos os estudantes, possibilitando sua admissão à Faculdade de Direito da Universidade ao Rio de Janeiro.

1919 Ingressa na faculdade, mas no final do ano tem pneumonia e vai para a Paraíba, deixando seus exames para segunda época.

1920 Durante seu curso na Faculdade de Direito, interessa-se pelas questões sociais e pelo marxismo. Mário liga-se então com Lívio Xavier, através do Professor Edgar Castro Rebello que partilhava os mesmos interesses. É colega também de Zezinho Bonifácio e Haneman Guimarães.

1923 Forma-se pela Faculdade de Direito, sendo bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais. O paraninfo de sua turma é Castro Rebello.

Frequentando o teatro Municipal, ele faz amigos nas galerias: Murilo Mendes, Ismael Nery e Mary Houston, com quem se casará mais tarde.

1924 É nomeado Promotor em Palma, com a promessa de, na primeira oportunidade, passar para Curitiba. No entanto, Mário não aceita a nomeação e vai para São Paulo, onde fora nomeado fiscal interino do Imposto de Consumo. Nesta cidade, trabalha também para o *Diário da Noite*, dirigido por Oswaldo Chateaubriand, onde exerce a crítica literária e frequenta os intelectuais locais, conhece Mário de Andrade, Plínio Salgado e vários modernistas. Seus colegas de redação são: Di Cavalcanti, Lívio Xavier, Rafael Correia de Oliveira, Plínio Barreto, Mário de Andrade, Fernando Mendes de Almeida, Nabor Caires de Brito e Rubens do Amaral. Inaugura no jornal as seções de *Política Internacional* e de *Crítica Literária*.

1925 Por intermédio de Otávio Brandão, vincula-se ao Partido Comunista e funda com um grupo de companheiros a *Revista Proletária* que teve a circulação suspensa pela polícia logo após o lançamento do primeiro número.

1926 Vai morar na Paraíba, pois fora nomeado agente fiscal para este Estado. Passa a ser membro do Comitê Regional do Partido Comunista.

1927 O comunismo é declarado ilegal, através da lei Aníbal de Toledo. Mário deixa a Paraíba e vai militar em São Paulo, assumindo a direção do Socorro Vermelho. Em seu retorno, escreve novamente para o Diário de São Paulo onde faz reportagens políticas por toda a Sorocabana.

Neste mesmo ano, o PC decide mandá-lo para Moscou, onde deveria estudar na Escola Leninista. Mário parte para a Rússia credenciado por Astrogildo Pereira, mas ao chegar na Alemanha em pleno inverno adoece e é considerado sem condições de enfrentar o duro inverno moscovita. Permanece em Berlim em estágio e, como militante comunista, passa a tomar parte das lutas de rua contra os nazistas. Vai estudar então na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, onde estuda filosofia, sociologia e estética com os professores Breysig, Sombart, Thurnevald, Sprangel e Vogel. Frequenta museus e concertos, tendo contato com o expressionismo alemão através de Piscator, Grosz e Sterheim. Durante este período, escreve um livro, misto de ensaio e ficção no gênero das obras surrealistas, intitulado *Sinal de Partida*. Este trabalho não chegou a ser publicado, pois foi apreendido pela polícia.

1928 Vai para Paris para o casamento de Elsie Houston e Benjamin Péret. Conhece aí Pierre Naville, André Breton, Yves Tanguy, Juan Miró e escritores do grupo surrealista como Aragón e Paul Eluard, ligando-se a este movimento. Ao encontrar-se com Villa-Lobos é convidado a escrever um artigo a seu

respeito para *La Revue Musicale*, publicado sob o título de *Villa-Lobos et son peuple; le point de vue brésilien*.

Volta a Berlim e mantém contato com Pierre Naville, diretor da revista comunista *Clarté*. Na Alemanha tomou conhecimento pela primeira vez dos documentos e plataformas da oposição da esquerda russa, liderada por Trotsky e Zinoviev. Ocorre a ruptura de Stálin com Trotsky e Mário toma partido deste último na luta contra o stalinismo, desistindo da idéia de estudar em Moscou. Desliga-se então do Partido Comunista e participa da fundação do movimento trotskista na Alemanha e na França.

Entre 28 e 29, estuda filosofia na Universidade de Berlim, tomando conhecimento da teoria da *Gestalt*, a psicologia da forma.

1929 Retorna ao Brasil. "Seu regresso coincidiu com a realização do III Congresso do PCB - iniciado em fins de dezembro do ano anterior - quando se manifestaram as divergências dos círculos comunistas internacionais, que conduziram à segunda grande cisão do partido em escala mundial. No Brasil, os simpatizantes trotskistas incluíam, entre outros, além de Pedrosa, Lívio Xavier, Hilcar Leite, Aristides Lobo e Rodolfo Coutinho, vinculados em sua maioria à Juventude Comunista. Criticando a doutrina praticada no país, cujo conteúdo excessivamente nacionalista se chocava com a idéia da revolução internacional, esse grupo foi acusado por Astorjildo Pereira, secretário-geral do PCB, de ter assumido uma posição semelhante à dos comunistas franceses e simpática às opiniões de Trotsky. Tais divergências acabaram por levar esses militantes intelectuais ao rompimento com o partido, após o que formaram o grupo Bolchevique Lênin." (Dicionário histórico e biográfico brasileiro). Mário volta a trabalhar na imprensa colaborando com *O Jornal*, no Rio de Janeiro, e é preso pela primeira vez.

1930 Com a queda de Washington Luís, Mário tenta influenciar o povo a empastelar o *Jornal do Brasil* após terem incendiado *O País*, mas seu intento é frustrado por uma tropa do exército. Logo depois ele adoece de basite (processo inflamatório do pulmão) .

É preso por distribuir panfletos na Praça Mauá no dia 1º de maio .'' Nesta ocasião, o grupo Bolchevique Lênin lança o jornal *A Luta de Classe*. Publicado poucos dias após a divulgação da adesão de Luís Carlos Prestes ao comunismo, o jornal reconhecia que esse fato levaria muitos dos que se diziam comunistas a se sentirem mais entusiasmados com o movimento. Assim, logo após a publicação do documento de Prestes, conhecido como *O manifesto de maio*, Mário Pedro viaja para Buenos Aires, tentando convencê-lo a se associar a um jornal que circularia no interior do país e seria editado na capital argentina por Lívio Xavier. Prestes no entanto recusou o convite.'' (Dicionário histórico biográfico brasileiro)

1931 Ainda enfermo, vai para São Paulo com Mary Houston e trabalha no *Diário da Noite*.

Publicou o primeiro ensaio marxista sobre a situação brasileira, em que analisava as causas da revolução de 1930. Este ensaio, feito em colaboração com Lívio Xavier, foi impresso em *Luta de Classe* e numa revista francesa dirigida por Pierre Naville.

Neste mesmo ano, vai para Campos de Jordão para tratar de uma infiltração tuberculosa no pulmão, lá permanecendo oito meses, e aproveitando a ocasião para escrever o ensaio *Revolução Permanente*. Este texto perdeu-se, depois de confiscado pela polícia.

Em 21 de janeiro, Mário participa da criação da Liga Comunista Internacional (LCI), também chamada de Oposição Leninista do PCB, em companhia de Lívio Xavier e Aristides Lobo entre outros. Associada à Oposição Internacional

da Esquerda (constituída em Paris em 1930), com o objetivo de favorecer o trotskismo em oposição ao stalinismo, a Liga consegue controlar a UTG (União dos Trabalhadores Gráficos) de São Paulo até 1934.

1932 Após retornar de Campos de Jordão, Mário vai morar em Indianópolis e funda a *Casa Editora Unitas* com alguns companheiros. Publicam textos marxistas e Mário traduz e prefacia os ensaios de Trotsky sobre a crise alemã, publicados com o título de *Revolução e contrarevolução na Alemanha*.

Com o advento da Revolução Constitucionalista, Mário e Mary são presos. Mário vai para o presídio Liberdade, na rua de mesmo nome, onde permanece dois meses, e Mary vai para o Presídio Paraíso, no bairro homônimo, ambos em São Paulo.

1933 Escreve seu primeiro grande ensaio sobre artes plásticas: *As tendências sociais da arte de Kaethe Kollwitz* a partir da exposição e de sua palestra sobre a artista, realizada em junho no Clube dos Artistas Modernos, fundado por Flávio de Carvalho. Com esta conferência, Mário abre “um novo tempo na crítica de arte do país” (Aracy Amaral), com uma análise de “fundo sociológico, em momentos em que a crítica nacional era toda impressionista ou convencional, nem sequer técnica” (Sérgio Milliet).

Exerceu grande atividade sindical em São Paulo, quando representou a União dos trabalhadores Gráficos na Federação dos Sindicatos. Foi um dos fundadores do primeiro semanário anti-facista do Brasil, *O Homem Livre* onde publicou o texto de sua conferência sobre Kaethe Kollwitz neste mesmo ano.

1934 Intensa atuação política: tenta formar uma frente única das esquerdas contra o integralismo. No dia 7 de outubro, a esquerda consegue impedir uma passeata integralista no Largo da Sé em São Paulo, onde ocorre um grande tiroteio com mortos e feridos de ambos os lados e, inclusive, na própria polícia.

Num determinado momento em que a polícia havia conseguido dispersar os manifestantes, Mário se encontrou sozinho num canto da praça. Foi então cercado por vários integralistas que gritavam: "vamos acabar com esse podre". Por sorte uma menina de 12 anos, filha de Klassenkampf, membro do exército vermelho, colocou-se diante de Mário dizendo: "Não tenha medo, eu vim aqui para ajudar você". Diante disto, os integralistas o deixam em paz. Porém, pouco depois Mário seria baleado ao amparar o estudante Décio Pinto, que morreu. Seus amigos o aconselham a precaver-se, pois seu nome é um dos primeiros numa lista de pessoas a serem mortas pelos integralistas. Mário refugia-se então na Galeria Itú, na rua Barão de Itapetininga, onde ocorre a exposição modernista de Portinari. Mais tarde ele escreveria um artigo sobre esse pintor no *Diário da Noite*.

1935 Transfere-se para o Rio de Janeiro e passa a trabalhar na Agência Havas. Ajuda clandestinamente a Aliança Nacional Libertadora e se liga a certos elementos do PCB, como Barreto Leite, que escreve a famosa carta a Prestes criticando a ANL.

Logo após sua partida, Mary Houston também vai para o Rio de Janeiro indo trabalhar na Câmara Municipal como taquígrafa. Os dois casam-se e Mary fica grávida. No último mês de gravidez a polícia vai até a casa de D. Arinda Houston para prender Mário, que consegue fugir com a ajuda da sogra. Começa aí um período de grandes escapadas, no qual ele tem que viver na clandestinidade.

Com o golpe deste ano (com o qual não tinha qualquer envolvimento), passa a ser procurado intensamente pela polícia, sendo obrigado a esconder-se em inúmeras casas, inclusive na *garçonnière* de um amigo na Av. Niemeyer. Às vezes arrisca-se a sair pela manhã e passa o dia inteiro na Biblioteca Nacional, onde segundo ele "nenhum tira se lembrará jamais de ir". Nesta época, realiza diversos trabalhos no interior do país, considerando o mais interessante deles a

edição de um pequenino jornal clandestino na fronteira do Uruguai. Durante sua ausência do Rio, a polícia confisca sua biblioteca com diversos manuscritos inéditos.

1936 Em 2 de janeiro 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.

Mário monta, clandestinamente, um prelo para publicar a *Luta de classe*, e lança, em nome da LCI e da ala esquerda do PCB, liderada por Hermínio Sacheta, a candidatura simbólica de Luís Carlos Prestes, que se encontrava na prisão, à presidência da República.

1937 Escreve um ensaio de análise econômica e política da situação brasileira que circulou apenas em versão mimeografada.

Com a situação aparentemente mais calma, Mário volta a trabalhar na Agência Havas e aluga um apartamento em Botafogo. Vem o golpe de estado de 10 de novembro e recomeçam as perseguições políticas. Mário é processado e foge para Paris utilizando o passaporte de um amigo. Viaja num navio alemão controlado pelos nazistas. O perigo torna-se maior com a presença de um camareiro ativista nazista convicto, de forma que, para despistar, Mário deixa sempre sobre sua cama um livro de Goethe.

1938 Mary é presa no Rio durante sete meses e Mário permanece refugiado em Paris. Testemunha a morte misteriosa do filho de Trotsky, Leon Sedov, e trabalha pela fundação da IV Internacional integrando um comitê secreto de três membros. Trabalha com um lituano e um alemão, Rudolf Klement, secretário do bureau de organização da IV Internacional. Certo dia os dois somem e Klement só reaparecerá degolado e esquartejado, jogado dentro de um saco no rio Sena.

Mário fica de posse dos arquivos do comitê e, apesar do acontecido, prossegue com os preparativos para o congresso de fundação da IV Internacional. Posteriormente, esses arquivos serão enterrados no jardim da casa de um simpatizante nos arredores de Paris. Depois da realização do congresso, Mário vai para os Estados Unidos, pois ficara decidido que o secretariado da IV Internacional seria sediado naquele país. Instalado em Nova Iorque, trabalha no Museu de Arte Moderna e no escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos. Mantém igualmente estreito relacionamento com Nathan Goud, membro da Internacional na América e assistente de James Cannon, que viria a suceder Trotsky depois do assassinato deste em 1940.

1939 Ocorre a crise dentro do partido americano a respeito da defesa incondicional da União Soviética na guerra e a divergência se acentua com a invasão da Finlândia e o pacto Hitler-Stálin. Mário redige um documento que tem grande repercussão dentro do partido, no qual expõe seu ponto de vista fazendo restrições à defesa incondicional.

No mês de outubro Mary chega a Nova Iorque e consegue um emprego como taquígrafa bilingue no Departamento de Estado em Washington, de modo que o casal se transfere para esta cidade.

1940 Mário passa a trabalhar no Boletim da União Panamericana, como redator do boletim em português. Mary retorna ao Brasil em setembro, reassumindo seu antigo emprego. Neste momento Trotsky reorganiza o secretariado da IV Internacional e Mário é excluído. Este fato levou-o a rever suas posições políticas, fazendo-o romper com o bolchevismo.

1941 Mário volta ao Brasil, passando antes pelo Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai. Entra no país pelo sul e, ao chegar no Rio de Janeiro, é

preso. Surge então o convite do presidente da União Panamericana para que o casal vá trabalhar nos Estados Unidos. Com a ajuda de Dr. Pedro Pedrosa, pai de Mário, que interviu junto a Felinto Muller, Mário é liberado com a condição de embarcar imediatamente para os Estados Unidos.

1942 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 Passa a trabalhar na seção de cinema do escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova Iorque, deixando assim a União Panamericana. Logo em seguida, Mary também vai trabalhar em Nova Iorque. Por intermédio da jornalista Niomar Muniz Sodré, Mário conhece Paulo Bittencourt e 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, fica fortemente impressionado e adere ao abstracionismo passando a ser um dos seus mais ferrenhos defensores.

1945 Mário conhece Alexander Calder e os dois se tornam grandes amigos. Recebe a proposta de Paulo Bittencourt de fazer reportagem na Europa, mas o governo americano nega seu visto de saída para a Europa. Como a situação política parece mais calma, Mário retorna ao Brasil e passa a trabalhar no *Correio da Manhã* fundando neste período o semanário *Vanguarda Socialista* para defender a criação de um partido socialista. Em abril, participa da criação da União Socialista Popular (USP) juntamente com Martins Gomide, Edmundo Moniz, Hugo Baldessarini, Evaristo de Moraes Filho e J. G. de Araújo Jorge .

1946 Cria a seção de artes plásticas do *Correio da Manhã* e passa a assiná-la. Trabalha ainda para a sucursal do *Estado de São Paulo* e, posteriormente, na *Tribuna da Imprensa*, onde assina um artigo semanal sobre arte e outro sobre política.

1947 Ingressa no Partido Socialista e entrega o semanário *Vanguarda Socialista* para este partido, que não saberá mantê-lo vivo. O *Correio da Manhã* o envia finalmente para a Europa, onde realiza entrevistas com Albert Camus, David Rousset, André Gide, James Burnham, André Malraux e Morandi, tornando-se grande amigo deste pintor.

No dia 31 de março, profere conferência no Salão da ABI, sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros, por ocasião da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional. Esta conferência resultará mais tarde na publicação do livro *Arte, necessidade vital*. Mário foi um dos primeiros a apoiar o trabalho da Dra Nise da Silveira com os pacientes do serviço de terapia ocupacional do Hospital Pedro II, que resultaria posteriormente na criação do Museu de Imagens do Inconsciente.

1948 Alexander Calder visita o Brasil e Mário profere uma conferência sobre seu trabalho no auditório do Ministério da Educação no Rio de Janeiro e outra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde Calder realizou exposições.

Influenciados por Pedrosa, Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Almir Mavignier criam o primeiro núcleo de artistas abstrato-concretos do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano é criada a Associação Internacional de Críticos de Arte, da qual Mário passa a ser membro.

1949 Defendeu a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* influenciado pelo texto de Kaffka, *The problems in the psychology of art* de 1939,

para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, conquistando o segundo lugar. O primeiro lugar ficou com Flexa Ribeiro, que apresentou um trabalho sobre Velásquez. A tese de Mário, publicada somente trinta 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*, merecendo uma crítica elogiosa da Revista de Estética da Sorbonne assinada por Etienne Souriau, professor de estética daquela universidade. Este trabalho é uma espécie de síntese de seu pensamento crítico, que o transformou no primeiro e mais importante defensor da arte abstrata no Brasil, impulsionando a transformação das artes plásticas no país. A Casa do Estudante do Brasil publica uma coletânea de artigos escritos entre 1933 e 48, sob o título de *Arte, necessidade vital*. Albert Camus vem ao Brasil e recebe toda a atenção de Mário, que profere uma conferência sobre o *Mito de Sísifo*, título de um ensaio publicado por Camus em 1942.

Publica *Calder e a música dos ritmos visuais*, como separata da revista *Cultura* nº2, do Ministério da Educação e Saúde, e um artigo sobre o painel de Tiradentes de Portinari que causa imensa polêmica por ousar 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*, para o qual continuará a escrever esporadicamente até 1968, e vai para a *Tribuna da Imprensa*, onde permaneceu por pouco tempo em virtude de desentendimentos com o proprietário do jornal, Carlos Lacerda.

Seus textos: *Forma e Personalidade* e *Panorama da Pintura Moderna* são publicados pelo Ministério da Educação e Saúde.

Faz concurso para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, sendo nomeado livre-docente.

1952 Trabalha como professor catedrático no Colégio Pedro II.

1953 Integra o júri da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, junta-mente com Flávio de Aquino e Niomar Muniz Sodré, inaugurada em 20 de fevereiro no Hotel Quitandinha em Petrópolis. Décio Vieira foi contemplado com o prêmio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Lygia Clark recebeu o prêmio da Prefeitura Municipal 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, Piet Mondrian, Henry Moore, Edward Munch, Alexander Calder, Paul Klee e Marino Marini. Ainda este ano, apresenta a tese *Arte e ciência* no Congresso Internacional de Críticos de Arte em Dublin, e profere uma conferência sobre arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Paris.

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

1955 Escreve a tese *Obstáculos Políticos à Missão Francesa no Brasil*, para o concurso de professor catedrático de história do Colégio Pedro II. Concurso que jamais chegou a ser realizado.

Redige o texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 14 de julho. Participaram da

mostra os artistas: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch, Franz Weissman, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Rubem Ludolf e Vincent Ibberson. Integra o júri de premiação da III Bienal de São Paulo.

1956 Participa do concurso de livre-docência da cadeira de história do colégio Pedro II com a tese intitulada *As principais correntes políticas na revolução russa de 1917*. Integra a comissão de seleção da delegação brasileira para a Bienal de Veneza, juntamente com W. Pfeiffer e Antonio Bento, indicando os artistas: Ivan Serpa, Volpi, Lygia Clark, Antonio Bandeira, Plattner e P. Rissone.

Profere conferência durante a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre dezembro de 56 e janeiro de 57. Este evento teve também como conferencistas: Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Volpi, Oliveira Bastos, Décio Pignatari e Wollner.

1957 Cria a coluna de artes plásticas do *Jornal do Brasil* a convite de Odilo Costa Filho, colaborando com o jornal durante vários anos. E, participa da comissão de premiação da IV Bienal de São Paulo.

A A.I.C.A. reúne-se em setembro nas cidades italianas de Nápoles e Palermo, e Mário Pedrosa e Sérgio Milliet participam do encontro. Mário foi eleito vice-presidente no congresso de Nápoles, sendo indicado para estudar a relação da arte japonesa com a arte da Europa e das Américas.

Em novembro, profere conferência sobre Morandi no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

1958 Vai para o Japão, onde trabalha no Museu de Arte Moderna de

Tóquio preparando o ensaio *A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata do ocidente*, dentro do projeto de aproximação entre o ocidente e o oriente preconizado pela UNESCO. No Japão, escolhe os pintores para o prêmio de crítica em Paris.

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*. Antes de retornar ao Brasil, vai à Índia.

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*. Programa para os críticos visitantes uma visita à Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, sob direção da Dra Nise da Silveira.

1960 Mário é encarregado da organização da representação brasileira na II Bienal Internacional de Gravura em Tóquio, e escolhe trabalhos de Goeldi, Lívio Abramo e Iberê Camargo. Em setembro participa do Congresso da A.I.C.A. em Varsóvia, Polônia. Em novembro assume o cargo de diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em primeiro de dezembro, reúne os artistas brasileiros para debater as futuras atividades do Museu. No dia 9 do mesmo mês, um grupo de amigos e de artistas lhe homenageia por sua indicação para a diretoria do MAM/SP com um jantar no restaurante do MAM/RJ. Toma parte no júri do IX Salão Nacional de Arte Moderna, juntamente com Lourival Gomes Machado e Milton Dacosta.

1961 Transfere-se para São Paulo, sendo nomeado Secretário-Geral da VI Bienal de São Paulo, da qual também integra a diretoria executiva. É eleito para o júri de premiação de artes plásticas do MAM pelos artistas, assumindo a presidência do júri internacional.

Em março viaja para a Europa, em abril para a União Soviética, com o objetivo de trazer os suprematistas russos para a Bienal. Apesar de interceder junto à Ministra da Cultura da URSS, Sra Furstova, não obtém êxito em sua tentativa, conseguindo unicamente o envio de uma representação oficial de artistas soviéticos. Durante sua ausência, o presidente Jânio Quadros cria o Conselho Nacional de Cultura, nomeando Mário Secretário-Geral em 22 de março, preterindo desta forma os nomes de Jorge Amado e de Fernando Sabino. Anteriormente, Jânio já havia cogitado seu nome para o cargo de Ministro da Educação, juntamente com outros intelectuais de renome, como Rubem Braga, Simeão Leal e Rachel de Queiróz.

Retorna ao Brasil em 11 de maio, depois de percorrer o Peru, México, Estados Unidos, França, Holanda, Bélgica, Tchecoslováquia, Polônia, União Soviética, Itália e Espanha. No dia 17 toma posse no Conselho Nacional de Cultura. Em junho, Jânio Quadros o autoriza a redigir um projeto-lei transformando a Bienal de São Paulo em instituição pública autônoma. No mês seguinte, ele é reeleito vice-presidente da A.I.C.A., durante a assembléia geral realizada em Munique.

Em 21 de agosto, profere palestra sobre Lasar Segall no Salão Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, organizada pela Rádio Ministério da Educação e Cultura. No dia 31 deste mesmo mês pede demissão do cargo de Secretário Geral do CNC, mas o Ministro da Educação pede-lhe que permaneça no exercício de suas funções.

Durante a VI Bienal de São Paulo, Mário realiza palestras nos dias 28 e 30 de novembro e 2 e 7 de dezembro, tendo como temas, respectivamente, a contribuição de Kurt Schwitters para o desenvolvimento das últimas tendências da arte moderna; as afinidades estéticas e culturais existentes entre a arte primitiva contemporânea (máscaras negras e aborígenes australianos) com o cubismo e o abstracionismo expressionista; o problema do signo e da escritura

na arte japonesa em relação aos pintores do gesto e da atualidade; e sobre a situação da arte atual brasileira no contexto da arte internacional contemporânea.

1962 Participa da XIV Assembléia da A.I.C.A. no México, representando o Brasil em companhia de Mário Barata.

O MAM de São Paulo é fechado por seu presidente, Francisco Matarazzo, que doa seu acervo para a Universidade de São Paulo. Como Mário havia feito o projeto do novo museu da USP junto com o arquiteto A. Franz Heep, retira-se e o projeto é suspenso .

Profere conferência em primeiro de março no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, com o tema: *Contribuição de Picasso ao desenvolvimento da arte moderna*. Em 17 de outubro faz outra conferência, na Galeria Ambiente em São Paulo, desta vez sobre a *Caligrafia Japonesa*. Em dezembro, é eleito presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, seção nacional da A.I.C.A., 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*. Toma posse na presidência da A.B.C.A. em 29 de fevereiro. Em 24 de março, um grupo de artistas, jornalistas e intelectuais, preocupados em assegurar a continuidade do projeto técnico-artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, dirige-se ao reitor da USP, Ulhoa Cintra, solicitando a permanência de Mário Pedrosa como diretor do museu .

Neste mesmo mês, é homenageado com um banquete no Clube Escandinavo de São Paulo por sua atuação como diretor do MAM/SP, e pela realização da VI Bienal de São Paulo, sendo a saudação feita por Múcio Porfírio Teixeira e Sérgio Milliet .

Em julho, representa o Brasil no congresso da A.I.C.A. em Israel, novamente em companhia de Mário Barata. Candidatou-se à presidência do evento, que acabou sendo concedida a Giulio Carlo Argan .

1964 Começa a elaborar dois livros sobre política, *A opção imperialista e A opção brasileira*, e tem uma coletânea de sua autoria publicada pelo Ministério da Educação e Cultura: *Dimensões da arte*.

Mário participa, juntamente com Pierre Restany, do inquérito sobre *Arte e liberdade* promovido pelo Prof Joaquim Montezuma de Carvalho, de Moçambique. Este questionário foi enviado para críticos de arte de diversos países, com o propósito de ser posteriormente editado sob forma de livro.

1965 Entrega os originais de *A opção Imperialista* à Editora Civilização Brasileira, e parte para Portugal com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

É convidado por Raymond Cogniat, secretário da Bienal de Paris, para integrar o júri de premiação da IV Bienal de Jovens de Paris e é eleito presidente da comissão do júri que premiou dois brasileiros: Antonio Dias e Roberto Magalhães.

1966 Em fevereiro regressa de Paris e participa das eleições federais como candidato dos artistas, intelectuais e estudantes pelo MDB, invocando seu passado de “lutador socialista.” É contra as cassações e a favor do retorno dos cassados à vida pública, pois não pode entender que haja democracia sem a participação de líderes que considera populares, como os Srs. Juscelino Kubitschek, João Goulart e outros e, especialmente no caso carioca, sem o sr. Leonel Brizola e o Sr. Elói Dutra. “Pela redemocrati-zação do Brasil, contra a contaminação americana”, é candidato à Câmara Federal pelo MDB (JB 28.10.66). Ao invés de fazer campanha e comícios, Mário distribuía na Central do Brasil seu *Tratado*

político sintético sobre a classe operária brasileira. Não consegue ser eleito. A Civilização Brasileira lança A opção imperialista e A opção brasileira.

1967 Passa a lecionar História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro - somente até o ano seguinte. Integra o júri do IV SAMDF (Salão de Arte Moderna do Distrito Federal), juntamente com Mário Barata, Clarival do Prado Valladares e Zanini. Entre 15 e 17 de dezembro participa do simpósio deste mesmo evento, efetuando uma palestra sobre *Escultura brasileira - retrospectiva e atualização* na Fundação Cultural do Distrito Federal.

1968 Em janeiro é nomeado Presidente do Comitê Assessor Brasileiro do Prêmio Codex de Pintura Latino-Americana de Buenos Aires, Argentina. Em fevereiro faz parte do júri da exposição *Resumo do Jornal do Brasil*. Durante a missa realizada na igreja da Candelária em homenagem ao estudante morto pela polícia no restaurante do Calabouço, é acometido de uma isquemia que o obriga a permanecer em repouso durante alguns meses. Mas em maio vai à Polônia para integrar o júri da Bienal de Gravura de Cracóvia e participar do simpósio realizado durante o evento.

Em junho, participa do encontro promovido pela Galeria Nacional de Arte da Tchecoslováquia, indo em seguida para Nuremberg para contribuir nos trabalhos de realização da Bienal local, realizada em abril do ano seguinte e dedicada ao construtivismo. Aproveita para ver a Bienal de Veneza e seguir para Kassel na Alemanha, em companhia de outros críticos para assistir a inauguração da *Documenta*. Depois vai para Paris; em setembro segue para Bordeaux onde é realizada a assembléia geral da A.I.C.A.; de lá vai para Londres e, em novembro, para o Japão.

Com a edição do Ato Institucional nº5 em 13 de dezembro, é aconselhado

por amigos e parentes a permanecer na Europa, passando então uma temporada em Lisboa, onde residia seu irmão Homero, professor do curso de Engenharia Sanitária da Universidade de Lisboa.

1969 Retorna ao Brasil no final de março. Em novembro participa do júri da Bienal de Gravura de Tóquio no Japão.

Como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Mário Pedrosa protesta energicamente contra a proibição pelo Itamaraty da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1970 Juntamente com mais oito companheiros, Mário é processado por difamar o Brasil no estrangeiro com denúncias de torturas. Fica em liberdade na primeira fase do processo e no dia 29 de julho tem sua prisão decretada pelo juiz José Garcia de Freitas, da 3ª Auditoria do Exército. Prevenido por amigos e auxiliado por 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, para onde embarca em 1º de outubro.

Em agosto, a A.I.C.A. havia se reunido no Canadá e eleito Mário vice-presidente. Logo em seguida, o *The New York Review of Books* publicara um abaixo assinado com mais de cem assinaturas de intelectuais e artistas internacionais encabeçado por Alexander Calder, Henry Moore, Pablo Picasso e Max Bill, responsabilizando o governo brasileiro por sua integridade física. Neste documento, enviado ao Presidente do Brasil, eles afirmam que Mário Pedrosa era a expressão mais completa da inteligência brasileira e de um país que ele sempre representou brilhantemente e defendeu com intransigência e coragem.

1971 A justiça militar enquadra Mário na Lei de Segurança Nacional, em consequência de denúncia do promotor Roberto Galvão do Rio Ape.

É convidado a integrar o Instituto de Arte Latino-americana e a lecionar História da Arte Latino-americana na Faculdade de Belas Artes do Chile por Miguel Rojas Mix, seu diretor. Participa do júri de premiação da Bienal de Nova Délhi na Índia e, quando retorna ao Chile, é encarregado pelo Presidente Salvador Allende da organização do museu de arte moderna por meio de doações de artistas e críticos de todo o mundo. Em pouco tempo Mário consegue reunir grande número de obras, entre as quais encontravam-se nomes de prestígio como Picasso, Calder, Miró e Léger. O governo brasileiro não permite que obras de nossos artistas cheguem ao Chile, excluindo-se deste caso apenas os trabalhos de um pequeno grupo de artistas residentes em Paris que conseguem furar este bloqueio: Franz Krajcberg, Lygia Clark e Sérgio Camargo, entre outros.

1972 Realiza a primeira exposição com trabalhos doados ao museu (mais de mil na ocasião), já denominado então *Museo de la Solidariedad*. A mostra obtém enorme sucesso.

1973 Viaja para a Europa em busca de novas doações e retorna a Santiago na ante-véspera da queda de Allende. Refugia-se então na Embaixada do México, onde permanece até conseguir embarcar para a cidade do México. Dois meses mais tarde vai para a Espanha onde Mary o esperava e o casal segue para Paris em outubro, onde permanece por quatro anos na condição de refugiado político.

1974 Em Paris tenta recuperar as obras doadas ao *Museo de la Solidariedad*, reorganiza seu comitê e lança a idéia do Museu da Resistência. Durante o exílio em Paris, começa a escrever suas memórias sob o título de *A pisada é esta*. Juntamente com Lassaigue e Miguel Rojas Mix, faz planos de editar livros sobre arte latino-americana para *Skira*, o que o obriga a pesquisar

em Madrid e Paris. Começa a elaborar as *Teses para o terceiro mundo* e escreve um artigo sobre o livro de Pierre Naville *Pouvoir militaire et socialisme* sobre a revolução portuguesa.

1975 Redige o texto *Derrière le Miroir Calder* para a exposição da última fase de Calder na Galeria Maeght em Paris. Em seguida o casal vai a Lima para rever a filha e os netos, e ele confia a seu sobrinho Carlos Eduardo de Senna Figueiredo que pretendia voltar ao Brasil, pois não desejaria morrer no exílio.

Em outubro escreve o *Discursos aos Tupiniquins ou Nambás*. É impedido de lecionar na Sorbonne em virtude da idade já avançada. A editora Perspectiva de São Paulo, lança uma coletânea de artigos seus sob o título de *Mundo, homem, arte em crise*.

1976 Redige em francês o trabalho que seria publicado no Brasil em 1978 com o título de *A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo*. Participa do Congresso de Arte Negra em Portugal. O *Discurso* é publicado no Brasil no jornal *Versus* e em setembro na revista *Tracks* de Nova Iorque. Foi também publicado no México e em Lisboa.

Em Paris escreve para diversas revistas da França, México, Portugal, Estados Unidos e Peru. Viaja pela Europa. Durante todo este período, a Embaixada do Brasil em Paris recusa sistematicamente a concessão de passaporte para Mário, que circula com um passaporte de refugiado político concedido pelo governo francês.

1977 Mário retorna ao Brasil em 9 de outubro, pois o mandato de sua prisão preventiva havia sido revogado. Assim mesmo, é obrigado a prestar depoimento à polícia no momento de seu desembarque, numa sala reservada no

aeroporto. Sua chegada é motivo de grande alegria para os amigos e parentes. Comparece à Auditoria da Marinha para julgamento, sendo absolvido por unanimidade.

1978 Assiste ao Congresso pela Anistia em São Paulo. Além de se preocupar com o destino político do Brasil, 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 propõe então a criação do Museu das Origens e a reformulação do MAM em novas bases englobando cinco museus distintos mas interdependentes: o Museu do Índio; o Museu da Arte Virgem (do Inconsciente); o Museu do Negro; o Museu de Artes Populares; e o Museu de Arte Moderna. Passa a colaborar com o Jornal *A Folha de São Paulo*.

1979 Lança o livro *A Crise Mundial do Imperialismo e Rosa de Luxemburgo* pela Editora Civilização Brasileira. A Editora Kairós de São Paulo lança *Arte / Forma e personalidade*, que congrega os textos *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, *Arte necessidade vital* e *Panorama da pintura moderna*.

Mário escreve artigos para o novo *Jornal da República* de São Paulo, e se empenha na campanha de fundação do Partido dos Trabalhadores, que representava no seu entender “o movimento histórico mais importante e fecundo da hora brasileira”.

Em setembro, organiza a exposição de Fernando Diniz - paciente do Centro Psiquiátrico Pedro II - na Galeria Sérgio Milliet da FUNARTE, no Rio de Janeiro. Pouco depois, é contratado como consultor científico para o projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu de Imagens do Inconsciente.

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

1980 Diversas homenagens são prestadas pelo seu octagésimo 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* e cria o *Prêmio Mário Pedrosa* a ser outorgado a um artista latino-americano pelo conjunto de sua obra. A Galeria Jean Boghici do Rio de Janeiro realiza uma exposição de artistas amigos de Mário ou sobre os quais ele escreveu. Sua irmã, Maria Beatriz, freira carmelita descalça, oferece uma missa em seu louvor no Carmelo da Santíssima Trindade em Tanguá, Estado do Rio de Janeiro, acompanhada de cantos gregorianos.

Mário empenha-se na edição do livro *Museu de Imagens do Inconsciente* publicado pela FUNARTE na coleção *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 o PT número 1*. Publica o livro *Sobre o PT*, defendendo o partido.

1981 De seu retorno até 1981, Mário chegou a escrever três capítulos de sua versão da história do Brasil vista sob a ótica dos oprimidos, livro que teria como título *A hora política do Brasil*. Trabalhava ainda em sua autobiografia, no livro *Arte: para quem?* A editora Perspectiva lança *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.

No dia 5 de novembro, às 3 horas da manhã, Mário Pedrosa morre em seu apartamento de Ipanema, no Rio de Janeiro, vítima de câncer. É enterrado às 9 horas do dia seguinte no Cemitério São João Batista, sob forte emoção das mais de 300 pessoas presentes. Frei Marcos Mendes, da Ordem dos Dominicanos orou e falou sobre Mário. Discursaram igualmente João Batista Barreto Leite Filho, Luis Inácio da Silva, o Lula, Darle Lara e Mário Barata. O hino da Internacional Socialista foi tocado e acompanhado por seus amigos. Foi lida também a carta da Organização Socialista Internacionalista e da Convergência Socialista, ambas ligadas ao Comitê de Reconstrução da IV Internacional (Córqui).

A Associação Brasileira de Críticos de Arte, passou a denominar de *Prêmio Mário Pedrosa* o antigo *Troféu ABCA* (criado em 1978), destinado a galhardoar anualmente um artista plástico brasileiro, sendo que a mudança de atribuição visava homenagear "um dos fundadores da ABCA e um dos críticos mais lúcidos do país".

1982 Carlos Eduardo de Senna Figueiredo publica um livro em sua homenagem, reunindo sua correspondência com Mário sob o título de *Mário Pedrosa : retratos do exílio* (Editora Antares).

Em novembro é inaugurada a exposição : *Contemporaneidade ; homenagem a Mário Pedrosa* , no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1985 Morre em Paris, no mês de abril, Mary Houston Pedrosa. E, neste mesmo mês, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage organiza uma série de homenagens a Mário Pedrosa.

Darcy Ribeiro apresenta projeto para transformar em Praça Mário Pedrosa a área remanescente das obras do metrô na esquina das ruas Uruguaiana e Buenos Aires, no Rio de Janeiro. Praça que deveria contar com um painel de Aluisio Carvão e uma escultura de Amílcar de Castro. O mural foi realizado, mas as obras seguintes nunca chegaram a ser concretizadas.

Em dezembro, um busto em bronze de Mário passa a fazer parte da Praça General Osório em Ipanema, no Rio de Janeiro, hoje localizado na praça Nossa Senhora da Paz, também em Ipanema, nas proximidades da esquina da rua Barão da Torre e Maria Quitéria.

1992 O Centro Cultural Branco do Brasil no Rio de Janeiro, organiza uma exposição em homenagem a Mário Pedrosa e publica um catálogo por ocasião do aniversário dos 10 anos de sua morte. A mostra incluiu sua fotobiografia e obras de vários dos artistas presentes na sua obra crítica.

3- A CRÍTICA DE ARTE E O PAPEL DO CRÍTICO

Os anos cinquenta tiveram um destaque, um papel decisivo para os novos rumos que a arte no Brasil iria tomar. Muita coisa aconteceu no país e de modo muito rápido, contribuindo para toda esta transformação. Era fase onde a nação vivia um espírito de desenvolvimento, de crescimento industrial, era a época de Juscelino Kubitschek.

Grande parte da transformação no campo artístico deve-se a Mário Pedrosa. Seu papel como crítico de arte foi decisivo para esse novo rumo que as artes iriam tomar.

Mário Pedrosa por diversas vezes tocou na questão da crítica de arte e seu papel em vários de seus artigos, chegando inclusive a escrever textos especificamente com estes temas; o que é a crítica de arte e qual a função do crítico.

3.1- Terminologia da crítica

O problema da terminologia da crítica de arte já era uma preocupação para os membros da Associação Internacional de Críticos de Arte em virtude da enorme complexidade que o fenômeno artístico tomou no século XX. Tanto que foi tema principal do VI Congresso Internacional de Críticos de Arte, do qual Mário Pedrosa fez parte, realizado em Nápoles e Palermo em 1957. O relator principal do tema foi o crítico italiano Lionello Venturi. ¹

Este problema foi e continua sendo de grande importância e complexidade, pois segundo Mário Pedrosa, a terminologia de seu tempo, e a de hoje também, diferem muitíssimo daquela do século passado. O material que a crítica dispunha era limitado aos problemas estéticos e técnicos da arte renascentista; segundo ainda sua afirmação, essa "terminologia refletia a estética do renascimento, e, portanto, uma vez codificada pelo tempo, era puramente acadêmica". 2

No século XIX o crítico dispunha de um novo arsenal, pois com o impressionismo ele podia analisar problemas técnicos pictóricos, sobretudo quanto à cor. Já no nosso século muitos conceitos de ordem filosófica, estética e técnica foram postos em circulação de modo muito intenso e rápido.

Mário Pedrosa cita alguns desses conceitos como: o cubismo, o expressionismo, a arte dos povos primitivos, a revolução no campo da psicologia, a Gestalt, o inconsciente e o ego profundo como Freud e Jung, novas técnicas e novos materiais industriais, a física, a matemática e muitos outros. Isto tudo obrigava uma atualização em diversos campos e, sendo assim, vários conceitos da antiga crítica passaram a ser postos de lado, tornando-se inadequados e fora de propósito.

Mário Pedrosa afirma que o problema deveria ser generalizado para que abrangesse a terminologia global da crítica de arte. Ainda conforme o crítico, "quem diz terminologia diz tudo, uma ciência, uma filosofia". 3

Nesse momento a crítica passavam a ser uma atividade total. Consequentemente o crítico deveria passar a ter conhecimento em quase todos os domínios já que naquele momento a tendência era do crítico de arte absorver o historiador de arte e não mais como antes em que ocorria o inverso.

Mário Pedrosa reescreve em um dos seus artigos no *Jornal do Brasil*, uma citação do crítico francês Jacques Lassaigue para demonstrar as exigências de conhecimentos em diversas áreas dos quais o crítico passa então a ser obrigado a possuir. 4

Isso é ainda muito pertinente para os nossos dias, é preciso um conhecimento em todos os campos para uma boa análise. Não nos referimos à especializações mas sobretudo conhecimentos gerais nas diversas áreas. A falta desses conhecimentos geram um campo restrito, limitado de visão por parte de quem analisa e, conseqüentemente, uma decadência da crítica.

3.2- Metodologia de análise

Seja como for, esses conhecimentos proporcionaram um melhor entendimento da obra em si. A crítica do século XX passou a analisar a obra de arte à partir dela mesma, enquanto antes ela era praticamente um elemento que servia de subsídio.

O que deve ser feito agora é partir da obra e chegar até a subjetividade do artista, fazer justamente o caminho inverso utilizado pelo criador.

Historiadores como Wölfflin, Schaffer, Worringer, Focillon e Venturi são citados por Mário Pedrosa, pois eles utilizaram o processo onde partindo-se da obra ela é

analisada desde a sua constituição física, material, até os últimos vestígios da mão do artista sobre ela para passar-se então à significação formal, plástica e depois ao reino da subjetividade do artista, de onde se sai à rua a fim de tentar mergulhar, sentir ressuscitar o mundo, a época em que o artista viveu e de onde a obra foi extraída. 5

Mário Pedrosa sustenta que a grande originalidade do nosso tempo foi a de isolar a obra de arte de todas as conotações tais como social, política, psíquica, religiosa e técnica. Afirmar também que o nosso século foi o que recolocou o fenômeno artístico no seu devido lugar na ordem social e cultural, pois ela passou a estar presente tanto no trabalho artesanal quanto industrial.

Ao partir da obra para chegar diante da natureza última desta, assim como a criou o artista, o crítico está recriando o processo, refazendo assim o caminho do artista mas em sentido oposto.

É a pessoa estética do crítico que empreende essa marcha, a partir da obra gradualmente percebida, através das séries perceptivas, até as origens que a motivaram. ⁶

As séries perceptivas a que se refere Mário Pedrosa é a teoria do Professor S. Pepper, especialista em psicologia da arte relativa à leitura da obra de arte. Segundo ele, o fruidor observa a obra por diversas vezes, a obra é então submetida a diversas percepções e, a cada vez, novas revelações aparecem. Cada abordagem torna-se cada vez mais precisa e completa. Isto até chegar a um momento em que há uma visão final, ou seja, há uma fusão de todas as leituras anteriores, e surge assim a obra de arte em sua plenitude, " com suas estruturas, suas qualidades intrínsecas e específicas, totalmente reveladas ao contemplador". ⁷

Mário Pedrosa menciona também o método de leitura da obra de arte do psicanalista Ernst Kris. Este afirma que a abordagem da obra de arte não se dá de uma só vez. Todos devem aprender a ler e, segundo ainda o psicanalista, a primeira leitura é elementar. A este processo ele chama das "leituras" ou "aproximações sucessivas". ⁸

Quando Ernst Kris menciona a arte, ele afirma que a satisfação superficial dada ao público durante a primeira abordagem pode ser apenas uma isca. De acordo com o professor, o observador tende a ficar somente nos primeiros contatos. Só depois, num segundo olhar é que a obra lhe deixa aparecer como uma imagem fugaz e, é neste momento que ocorre um desejo de contato mais prolongado com a obra. E, numa terceira leitura, o enredo perde interesse passando a ser um elemento externo, não fazendo parte intrínseca da obra. Tanto que diversas obras podem ter o mesmo enredo e Mário Pedrosa salienta que toda obra de real valor artístico é uma só, não se confundindo com outras de mesmo enredo. Elas podem, no entanto, até ter relações e analogias com enredos opostos e de épocas inteiramente afastados. Porém, os elementos de uma obra de arte que a ela pertencem, que farão com que se distingam das outras e no que nela é específico são as qualidades formais.

Mário Pedrosa coloca muito bem o papel da crítica de arte quando afirma que o problema desta é "discernir essas qualidades, detectá-las, descobrir-lhes o significado empírico, emocional, plástico e espiritual, ou simbólico". 9

E é justamente após ter a visão total a que se refere o professor Pepper, após o crítico percorrer o caminho inverso do artista, para coincidir com a mesma visão deste e, detectando as qualidades formais da obra, constata assim o que o artista quis transmitir.

Mário Pedrosa salienta que o processo do crítico, ou seja, o da recriação, a que nos referimos anteriormente, é iniciado pelo lado oposto, o lado da consciência; e, sendo assim, este processo exige o estímulo permanente da percepção da obra. É somente partindo desta que o crítico poderá chegar ao processo elaborador presente na imaginação do artista, a criação.

Portanto o crítico para fazer uma análise não pode penetrar na obra de arte munido apenas de suas palavras, de sua linguagem, de seus conhecimentos já estabelecidos; é preciso primeiro senti-la, estar diante da obra para poder revelar seu sentido. Ele não pode basear-se apenas em teorias ou manifestos para julgá-las.

É preciso sobretudo, não apenas para o crítico mas para todos aqueles que se põem diante de uma obra de arte, sofrer uma "experiência". Essa experiência é justamente a do artista no momento de sua criação porém, colocando mais uma vez em evidência, em sentido oposto.

Para possibilitar esta apreensão, é necessário a existência de um denominador comum entre o comunicador e o fruidor. Identificação que é, na maioria das vezes, espontânea e, conseqüentemente, inconsciente.

Mário Pedrosa mais uma vez cita, no *Jornal do Brasil* de janeiro de 57, o professor Ernst Kris que diz que o crítico é a pessoa que identifica a obra de arte conscientemente e que a reação do público em geral com relação à determinada obra, provém de críticos. Sendo assim, o professor Kris acredita que a psicologia do crítico não é levada em consideração, o estudo das artes é incompleto.

Os fatores individuais não só psicológicos como sociológicos de quantos tem como profissão ou vocação de influenciar o público, através da palavra ou da ação, ou de qualquer outro meio de expressão, devem ser levados em consideração, para que, o que digam ou o que façam, seja perfeitamente compreendido e completo, num contexto integral. 10

Sendo assim, o crítico pode até ser considerado como parte integrante do público, mas que passou da identificação inconsciente para uma identificação perfeitamente consciente.

3.3 Critérios de julgamento

O julgamento da obra de arte sofreu uma perda muito grande em termos de critério, sobretudo à partir do abstracionismo. Os critérios tornaram-se cada vez mais libertos de aspectos externos, anedóticos, literários ou alusivos. E, conforme nos afirma Mário Pedrosa, a consequência disto foi de que o gosto individual passou a ser critério básico para estimar o valor de uma obra.

Por um lado, a liberação de critérios foi necessária "para libertar o público dos prejuízos, pseudoculturais que aprendeu no trato das obras artísticas". ¹¹

Isto era evidente no critério de semelhança com algum modelo natural ou exterior preexistente. Mas com obras em que a semelhança era impossível, em obras "sem assunto", o próprio gosto passou a imperar e é neste momento, conforme palavras do crítico, "surgiu a extrema anarquia de critérios de julgamento que hoje prevalece por toda parte". ¹²

Esta questão foi levantada em um artigo de 1960 mas mesmo hoje isto é de extrema importância. Referindo-se ao gosto, Mário Pedrosa citou em um artigo no *Jornal do Brasil*, o crítico Konrad Fiedler onde o mesmo afirma:

O gosto é o pior juiz em questões de arte, porque constitui o pretexto para todo tipo de exigências infundadas e porque dispensa a necessidade de se chegar até o ponto em que todas as exigências do assim chamado gosto tem de prestar contas à única exigência nascida da essência íntima da atividade artística. ¹³

Portanto, não se pode considerar, avaliar uma obra de arte valendo-se apenas do gosto, pois ele nos dá pretexto para toda sorte de exigências sem fundamento. Uma obra de arte julgada pelo gosto se perde devido ao seu extremo subjetivismo.

Isso demonstra que o crítico de arte deve mostrar o que há de específico na obra, o que a distingue das outras, discernir suas qualidades formais. O gosto pessoal não deve nunca entrar em consideração.

Mário Pedrosa afirmou em 1958 que a crítica de arte já era infinitamente mais consciente do que antes e que a obra de arte podia então ser julgada em si mesma, deixando de lado as conotações que não lhe eram características ou próprias. Ainda segundo seu depoimento, já havia plena consciência estética para repelir o feio, opondo-se a ele onde quer que se mostrasse presente. Para ele a função do crítico era tecnicamente, socialmente, a de detectá-lo. Mas salientou que o "feio" equivale ao "mal- feito" e ao "inadequado".

Outro ponto de extrema importância levantado por Mário Pedrosa, embora seja uma continuação deste pensamento, foi o critério para apreciar e julgar uma obra de arte. Ele baseia-se nos princípios de Charles Baudelaire afirmando que a crítica não pode deixar de considerar o temperamento do crítico e sua bagagem cultural. A crítica não pode ser destituída de emoção e tão pouco ter a pretensão de explicar tudo, não ter sentimento e não possuir nenhum temperamento. Mário Pedrosa concorda e baseia-se muito na seguinte afirmação de Baudelaire:

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. 14

Não podemos esquecer que o crítico, ao apreciar uma obra de arte para encontrar a visão inicial do artista ao realizar sua obra, se submete à "experiência" conscientemente, exatamente o contrário do artista. Mas neste percurso o crítico, com consciência, carrega consigo seus conhecimentos, seu temperamento, sua emoção.

Mário Pedrosa lembrou que "político" a que se refere Baudelaire significa que a crítica deve ser sincera, discriminadora e afirmativa, e que ela não pode ser desprovida de critérios e nem ser indiferente aos valores e à escala de valores. De acordo com seu depoimento é mais uma função do crítico a de estabelecer esta escala de valores. Pois a crítica deve estabelecer valores para poder discernir as qualidades das obras, sem se valer do gosto pessoal.

É dever da crítica estabelecer, explicar as qualidades intrínsecas da obra de arte com a maior precisão possível. E para tanto, é preciso adotar um "ponto de vista", pois isto permite ao crítico avistar mais horizontes e, assim, o redime de sua parcialidade, paixão e política; ele deve possuir capacidade para identificar a obra de arte conscientemente.

Desse ponto de vista, o temperamento do crítico, sua bagagem de gostos, preconceitos, experiência vivencial e cultura perdem o extremo subjetivismo, se fundem, se amoldam, se hierarquizam nos sucessivos planos panorâmicos daquele, de modo a permitir-lhe, afinal, falar, apreciar, julgar para além de suas mesquinharias pessoais, de seus "parti-pris" unilaterais, preconceituais, do mero gosto ou da impressão passageira. 15

Além disto Mário Pedrosa sustentava que era também dever do crítico de arte acompanhar os passos dos artistas em suas pesquisas e investigações assim como se esforçar para não só captá-las mas também para colocá-las em situação. Porém, para que um crítico possa defender, situar, explicar e hierarquizar a idéia ou movimento do artista, ele deve ter vários ângulos de visão que lhe sejam próprios e não a unilateralidade do artista, a qual é inerente à personalidade deste último.

Em um artigo publicado no *Correio da Manhã* em 1968, Mário Pedrosa explicou que, com as mudanças sucessivas de escolas, estilos e movimentos,

houve uma mudança também de critérios críticos. Isto sobretudo neste século onde vários movimentos apresentaram-se e, forçosamente, o crítico de arte foi igualmente compelido a rever seus critérios de julgamento. Neste texto, Mário Pedrosa ilustra de forma exemplar o papel do crítico de arte.

O crítico planteia-se neste tropel de movimentos, como o outro lado inevitável do artista; seria a consciência involuntária, ou não reprimida deste. Sua função, cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, uma alma dilacerada que, por dever da universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus. Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico ee a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo ee uma só revolução. Ora, com efeito, a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. O crítico vive, pois, em revolução permanente. 16

E Mário Pedrosa viveu sempre em revolução pois testemunhou a dos artistas e a sua própria. Com todos os ismos presentes neste século, várias foram as revoluções; e ele, com seu sentido apurado, tinha a consciência de que tudo era uma só revolução.

Mário Pedrosa foi um aventureiro junto com os artistas no questionamento de novas linguagens. Colocou em debate as questões fundamentais da arte e isto o tornava um crítico contemporâneo, um crítico da vanguarda, que estava sempre presente, atual, contemporâneo.

3.4- O crítico de arte

O Professor Giulio Carlo Argan em seu livro *Arte e crítica d'arte*, expõe com muita clareza o papel de um crítico que reconhece e sustenta um trabalho criativo e que condiz com seu tempo.

(...) o crítico aproxima-se e, frequentemente, associa-se aos artistas, faz parte dos seus grupos, participa da sua "política", colabora na definição de programas e na elaboração dos manifestos, inicia e conduz polêmicas; e, enquanto ajuda os artistas a esclarecer e enunciar as suas poéticas, incita-os a levar a sua pesquisa até ao máximo nível intelectual. (...) O crítico, que não só participa dos movimentos artísticos contemporâneos como os promove e os estimula, é uma presença necessária no seio das "vanguardas"; e é significativo que se trate quase sempre de um homem de letras que, como líder da cultura, sustenta a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as atividades artísticas. 17

Mário Pedrosa encaixa-se perfeitamente na descrição do Prof. Argan. Ele não só viveu intensamente seu tempo como divulgou suas idéias, provocou diversas polêmicas, promoveu e estimulou vários artistas, defendeu movimentos os quais julgava sérios, enfim, ele foi um crítico que desenvolveu seu papel com grande empenho, determinação e coragem.

Seus conhecimentos eram partilhados com vários intelectuais e artistas e, inclusive, com o público em geral através de seus artigos. Revendo tais artigos, podemos comprovar a coerência e a atuação deste crítico. Seus textos são todos de grande importância e vários deles de grande complexidade.

Mário Pedrosa considerava a crítica de arte uma tarefa complicada. Dizia que não se podia esperar, através de uma coluna diária, que se fizesse crítica de arte todos os dias. O que restava para ele era o comentário, mas acontece que mesmo esses comentários eram sempre complexos. Para ele a crítica já abrangia

um campo de atividades bem vasto, e como ele era uma pessoa extremamente culta, tais comentários tratavam sempre de algo ligado ao que vinha defendendo e com a complexidade e a profundidade que lhe eram características.

Causando grandes polêmicas, Mário Pedrosa foi criticado por muitos em várias situações, mas apesar disto não saía a público para defender sua crítica da crítica. Para ele, um crítico militante não tinha direito à defesa pois, como ele mesmo disse, a "luta era livre" e não via razão para réplicas e tréplicas ou qualquer outra explicação de sua crítica.

Adotando um ponto de vista exclusivista, como o definido por Baudelaire, que Mário Pedrosa realizou, e com grande empenho, seu trabalho crítico. Isto trouxe a admiração de muitos, principalmente dos artistas junto aos quais ele vivia a própria vanguarda.

Ao crítico, é sua obrigação intervir na própria atividade do artista. (...) há no crítico algo dum guarda-civil, dum polícia: essa terrível obrigação de intervir para ver se está tudo conforme, nem que seja aos clácones de uma estética libertária, e de tomar sanções, isto é, julgar, dar notas, o aproxima dos guardiões da lei ou da ordem. É que ele está sempre investido de autoridade, mesmo quando não goste de se investir dela. Ela é da natureza de suas funções. 18

Mário Pedrosa foi um aventureiro junto com os artistas no questionamento de novas linguagens. Colocou em debate as questões fundamentais da arte e isto o tornava um crítico contemporâneo, um crítico da vanguarda, que estava sempre presente, atual, contemporâneo.

3.5 - A arte de retaguarda

Não sendo ponto de análise desta dissertação a questão da Arte de Retaguarda, é no entanto, interessante notar que ao retornar ao Brasil em 1977, após seu último exílio em Paris, Mário Pedrosa surpreendeu a todos quando declarava que não mais queria ser considerado como crítico de arte, preferia ser reconhecido como pensador político, pois para ele a arte no mundo inteiro estava em crise, uma crise de saturação. Ainda segundo seu depoimento, as experiências da arte moderna estavam se esgotando e sendo assim, não acreditava mais no que se chamava de arte moderna, embora reconhecesse que ela teve uma grande importância para o desenvolvimento cultural e que foi um dos fenômenos mais importantes na História Mundial.

Afirmava que não via saída para essa crise e, sendo assim, estava na retaguarda. Na retaguarda sim, pois não havia mais nada de novo, nenhum aprofundamento do problema da arte e assim não via razão para o crítico. O que era preciso era uma resistência à pressão do capitalismo, do mercado, e para ele essa resistência deveria ser não em nome dos valores da arte, mas sim em nome dos valores permanentes do homem.

3.6- A crítica de arte em arquitetura

Não podemos deixar de mencionar aqui a questão da crítica de arte em arquitetura levantada por Mário Pedrosa. Por diversas vezes ele chamou a atenção para este problema, fez várias incursões neste campo e foi, inclusive, um grande defensor da arquitetura moderna, assim como da construção de Brasília. 19

Mário Pedrosa lembrou em um de seus textos o crítico Geoffrey Scott que, em seu livro *The architecture of humanism* de 1914, já levantava a questão de julgamento da arquitetura em função de seus valores espaciais. Afirmou que a arquitetura para a maioria era somente fachada e para outros ela era um espaço estático encaixado num volume cúbico; raros eram aqueles que a viam como arte em função de seus valores espaciais. E Scott não compreendia a razão da negação, a razão da insensibilidade da crítica em relação a esses valores, já que considerava que o grande prazer provindo da arquitetura vem do espaço. Na busca dessa negligência ele afirmou que a crítica só reagia mediante a provocação de nossos instintos sensoriais tais como a visão, o tato, etc. e era por isto que o espaço não era notado, pois ele é o "nada". Mas reafirmando sua idéia, é no espaço que encontramos o grande prazer da arquitetura.

Porém, para que possamos sentir o espaço é preciso estar em movimento, pois a noção de movimento é a que vai fornecer um novo ritmo, é ela quem vai fornecer ao edifício uma vida própria "que passa a dilatar-se e recolher-se, ritmicamente, como um organismo. 20

Lembrando que tudo influi no espaço, desde as dimensões, luz, temperatura, etc. e, como afirmado, é a soma desses elementos que vai dar a pluridimensionalidade do espaço moderno, é esta soma que vai tornar o espaço vivo, físico e possível de ser captado pelos nossos sentidos e pela consciência.

Mas o fato é que por um bom tempo a crítica de arte em arquitetura ficou, como nos disse Mário Pedrosa, "inibida e complexada" e que não se entregava com paixão, vigor ou complacência ao seu objetivo maior, o qual é a apreciação estética. Ele afirmou que a arquitetura para um crítico é arte e não construção civil. Sustentava também que no início do século a crítica de arte em arquitetura era alimentada pela mistura de considerações de ordens diferentes, moral,

técnica, social, estética. Nessa época Geoffrey Scott já defendia a tese de que era preciso que a crítica de arte em arquitetura tivesse consciência para distinguir, separar os vários elementos e problemas que a compõem. Em seu livro, citado anteriormente, ele comenta uma sentença de Sir Henry Wotton do livro *Elements of architecture* onde aponta três condições prévias indispensáveis à boa edificação: acomodação, solidez e deleite.

Pelo primeiro conceito, atendia-se a uma necessidade externa, expressão da vida humana, atendia-se ao programa; pelo segundo, atendia-se a normas científicas, expressão de leis mecânicas; pelo terceiro, "plenamente assegurados os objetivos práticos e as soluções mecânicas", Scott o traduzia como a aspiração desinteressada à beleza. 21

Baseado nestes pontos de Wotton, Mário Pedrosa afirmou que para uma boa análise da apreciação da arquitetura, seria preciso isolar essas três condições. Só assim a crítica seria precisa e eficiente; considerando um edifício apenas por uma dessas proposições, seja pela sua acomodação aos fins, seja pelos méritos estruturais ou seja como obra de arte. Para ele o problema era só de método. Um prédio pode ser analisado sob os três aspectos, desde que o crítico o faça separadamente.

A crítica moderna passou a analisar a arquitetura do ponto de vista estético, ou seja, a terceira condição, a do deleite, já que é a única capaz de analisar prédios de diferentes estilos; pois há mudanças tanto nas técnicas de construção quanto nos seus programas. E Mário Pedrosa alertou que há um perigo nesta abordagem puramente estética, pois ela pode nos levar ao subjetivismo, "ou as inevitáveis limitações no poder de apreciação de um só indivíduo, em face de uma multiplicidade de estilos e maneiras; e a divagação teórica estético-filosófica, geralmente estéril ou vazia". 22

Por outro lado ele disse que este ponto de vista faz com que o crítico deixe de lado alguns pontos que poderiam confundir sua orientação.

Ele muito acreditava nas idéias do crítico Geoffrey Scott para a análise de uma obra arquitetônica. Há um preceito deste crítico do início do século que define a atitude do crítico de arte diante de um edifício de qualidades artísticas, que é: "A arquitetura, simples e imediatamente percebida". Mário Pedrosa alertou que simples e imediatamente percebida não significa o sentido cronológico de "primeiramente". O que quer dizer é no sentido de "ver" espontaneamente, ser provocado para isto já que os olhos da maioria, envolvidos na pressa do cotidiano, só percebem numa "segunda instância". Isto nos lembra as "leituras" do Prof. Ernst Kris com relação à abordagem da obra de arte.

Perceber, simples e imediatamente percebida, a arquitetura, como tal, é operação que precisa de alto treino; e significa senti-la agindo sobre nós, como massa, linha, cor, espaço. Em razão de muitos fatores complexíssimos, de ordem sensível, técnica cultural, histórica, nenhum daqueles elementos exerce, hoje, no nosso tempo, maior fascínio sobre nós do que o espaço. 23

Mário Pedrosa reconheceu que a percepção simples e imediata é uma operação mental difícil que precisa de muito treino, pois a maioria não consegue desvincular de sua bagagem intelectual e lógica para essa primeira visão. É preciso deixar momentaneamente de lado todo conhecimento científico, técnico, cultural e lógico para estar diante de uma obra e deter-se na contemplação desta através dos sentidos. Isto para ele valia para a análise de qualquer obra de arte, não só a arquitetura, pois é através desta operação de perceber simples e imediatamente que o observador perceberá não um objeto mas uma forma, "matriz de todo fenômeno artístico". Por isto que é preciso não levar em conta sua bagagem cultural e assim, a essência do fenômeno artístico também se torna mais perceptível.

Mário Pedrosa também tratou de outro ponto que foi o da "classificação de formas segundo os seus efeitos". Isto para que haja uma concentração no efeito que a forma dos edifícios exerce sobre o observador ignorando os detalhes estilísticos. O que em arquitetura é de extrema importância para a fruição dos valores plásticos da obra em questão. Faz também com que haja um desvinculamento de análise de qualquer elemento que não tenha um peso em termos estéticos. Isto não quer dizer que fatores de ordem material, técnica, histórica, social e outros mais, não sejam levados em consideração. O fato é que, segundo Mário Pedrosa, estes são elementos não estéticos mas de extrema importância e que "estão sempre presentes mas como pano de fundo, ou constituem o meio, se quiserem, de onde surge a obra de arte". 24

Esses elementos fazem, na verdade, ainda em nossos dias, com que a crítica de arquitetura como obra de arte seja confundida por muitos como crítica de materiais, crítica da construção civil, crítica política e assim por diante. Faz também com que o crítico divague por diversos campos.

É preciso adotar o critério de classificação de formas segundo os seus efeitos para que o crítico defina sua relação com a obra arquitetônica e com o próprio público. O crítico deve colocar-se como observador, na busca e análise do efeito visual que a obra exerce sobre si. Para isto nada melhor do que aquele preceito de Geoffrey Scott mencionado anteriormente: Arquitetura, simples e imediatamente percebida.

4- O CONCEITO DE INTERNACIONALISMO

A questão do internacionalismo na arte moderna levantava várias reflexões por parte dos críticos na década de cinquenta em função de sua complexidade. Foi um tema que muito repercutiu e que foi decisivo como apoio para a defesa de Mário Pedrosa com relação ao abstracionismo.

Para ele, que nesta época encontrava-se muito preocupado com esse caráter internacional crescente da arte moderna, isto era já um problema histórico.

O fato é que esta questão cresceu de tal maneira que a Associação Internacional de Críticos de Arte resolveu dedicar um de seus congressos, o de Varsóvia em 1960, à este tema. Havia uma necessidade de se debater sobre os motivos nacionais e o internacionalismo da arte moderna, pois havia idéias diversificadas com relação à isto. Na ocasião, os delegados poloneses da A.I.C.A. propuseram as seguintes questões para os debates do congresso:

1ª questão: É a arte moderna um fenômeno internacional e até que ponto?

2ª questão: Pode-se falar da contribuição dos diferentes meios e das tradições nacionais para o desenvolvimento da arte moderna e em que medida?

3ª questão: Admitindo-se que a arte moderna tenha tal ou qual alcance internacional, pode ela, e em que medida, contribuir ao desenvolvimento das diferentes particularidades nacionais e das tradições de arte dos diferentes países? 25

4.1- A arte como fenômeno internacional

Mário Pedrosa já possuía suas idéias com relação à estes temas bem definidas e claras; considerava uma das questões mais controvertidas da estética contemporânea, o caráter internacional da arte moderna, um dos temas mais atuais e mais importantes daquele momento. Indagava que se realmente a arte moderna é fenômeno internacional, então como medir a contribuição dos meios e tradições nacionais para o desenvolvimento desta arte moderna; ou, ao contrário, se a arte moderna tem tal alcance internacional, como medir a sua contribuição para o desenvolvimento da tradição nacional de diferentes nações.

Após essas indagações, Mário Pedrosa afirmou sem dúvida alguma que o caráter da arte moderna, pelo menos à partir do cubismo e abstracionismo, tornou-se cada vez mais universal, já que a linguagem plástica visual estava cada vez mais de acordo com os valores estéticos; consequentemente ela se internacionalizava. Segundo ele, a razão disto era bem simples, pois os valores plásticos passaram então a ser julgados por si mesmos e que vinham de duas fontes primeiras diretas para toda obra e criação artística, as quais ele considerava não de caráter regional e sim universal. Essas fontes diretas eram para ele, "a fonte individual criadora do artista e a fonte social estimuladora criadora do artista e a fonte social estimuladora e possibilitadora dos novos meios de expressão, criados pelo estado da tecnologia moderna". 26

A primeira era o próprio homem-artista que, tido como base, revelava que suas reações e seu processo elaborador era o mesmo para qualquer artista, independente de sua nacionalidade ou posição geográfica. Já para a fonte social técnica, Mário Pedrosa disse que cada vez mais o mundo inteiro caminhava para um nivelamento técnico, já que vivia numa intercomunicação de culturas a todo

momento. Consequentemente o artista contemporâneo passava a ter que se utilizar de novas tecnologias como instrumento de comunicação e expressão para então trazer o melhor proveito para sua arte. Estaria aí o ponto de origem do parentesco das criações mais ousadas da arte contemporânea, "independente dos países, de suas tradições e idiossincrasias".

4.2- O internacionalismo e a arquitetura

No congresso italiano da A.I.C.A. em 1960, onde foi proposta a questão do internacionalismo, Mário Pedrosa levantou essa questão através da arquitetura, indagando a seus companheiros se a arquitetura moderna era ou não o estilo internacional de sua época. Segundo ele, analisar o caráter internacional da arte contemporânea do ponto de vista arquitetônico é mais fácil e preciso, por dois motivos, um de ordem prática e outro de ordem geral e esteticamente experimental. Para o primeiro ele nos diz que é através das técnicas de construção, dos materiais e dos princípios gerais da arquitetura que os caracteres internacionais são mais facilmente apreendidos e objetivamente definidos. Para o segundo ele nos diz que cada vez mais e por toda parte é apresentado a unidade de concepção, a universalização das formas essenciais, da estrutura.

Mário Pedrosa levantou também outra questão; segundo ele, toda vez que se colocava em debate o tema do internacionalismo, a questão do fenômeno regional era levantada. Um outro ponto de extrema importância que contribuiu de forma decisiva para o estudo do internacionalismo. Essa questão era para ele, mais importante ainda para países novos, em processo de formação cultural moderna, como era o caso do Brasil.

Citando Lewis Mumford que em um de seus livros, *South architecture*, levantou a relação do universalismo e do regionalismo, afirmando que "caracteres

regionais" não devem ser tidos como "caracteres aborígenes". Mário Pedrosa alertou sobre o equívoco de identificar o regional com o puramente "local, grosseiro, primitivo". Para a criação de formas regionais arquitetônicas é preciso muitos e muitos anos devido ao fato de que a adequação de uma cultura a uma determinada região é um processo longo e complicado. Esta característica regional é a última coisa a surgir. Lewis Mumford classificou muito apropriadamente a questão do regionalismo:

As formas regionais são as que mais de perto respondem às condições reais da vida e que melhor conseguem fazer que um povo se sinta completamente em casa, dentro do seu meio: elas não apenas utilizam o solo mas refletem as condições correntes de cultura na região. 27

Mário Pedrosa declarou com firmeza que é sob este critério "que devemos olhar para nossa arquitetura, nossas artes". É aqui que encontramos o por que dele apresentar a questão do internacionalismo através da arquitetura para discussão no congresso da A.I.C.A..

Para ele foi a contribuição dos princípios racionalistas da arquitetura moderna, antidecorativa e antiacadêmica e sobretudo de acordo com o funcionalismo, é que o Brasil recebeu o internacionalismo arquitetônico, que naquele momento dominava o mundo. Há uma citação que deixa bem clara o processo de regionalização da arquitetura moderna no Brasil e o principal motivo pelo qual ele tanto defendeu Brasília.

Nasce dele toda uma geração de arquitetos que só pouca pouca, e com muita dificuldade, vai mostrando acentos prosódico, idiotismos vernaculares no contexto de sintaxe internacional. É um processo de cristalização de formas arquitetônicas brasileiras, quer dizer, regionalização. Esta é que é a verdadeira tarefa do espírito criador dos arquitetos e artistas brasileiros, nos dias de hoje. Teimo em

pensar que Brasília será um dos fatores mais decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a Arquitetura, a Arte podem dar. 28

Mário Pedrosa acreditava que mesmo com a importação de novas formas universais da arquitetura moderna, a do funcional e racional, era possível uma autêntica expressão regional por parte dos arquitetos brasileiros.

A defesa da arquitetura moderna no Brasil, sobretudo a construção de Brasília, é um ponto muito interessante na sua obra. É um tema que vale a pena ser estudado em profundidade. Porém, não nos deteremos aqui na questão da arquitetura. Vale a pena lembrar, no entanto, que este assunto foi para ele um ponto de grande reflexão, tanto que após sua proposta no congresso italiano ele realiza, como já foi aqui mencionado anteriormente, o Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, realizado em 1959 nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Este evento reuniu grandes nomes internacionais da arquitetura, artes e crítica de arte com James Johnson Sweeney, Lionello Venturi, Bruno Zevi, Richard Neutra, Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Otl Aicher, Tomás Maldonado, Herbert Read, Meyer Schapiro, Andree Bloc, Raymond Cogniat entre muitos outros.

Mário Pedrosa conseguiu com que a crítica internacional voltasse seus olhos para o que acontecia em termos de arquitetura no Brasil e, principalmente em Brasília. O fato é que este congresso extraordinário inseriu a arquitetura na discussão do internacionalismo e incentivou ainda mais o tema para o Congresso de Varsóvia no ano seguinte. Sendo que neste último a questão do internacionalismo da arte ficou mais voltada em relação à arte moderna em geral.

4.3- Os temas de discussão do Congresso da A.I.C.A. em Varsóvia

Após o Congresso Extraordinário de Brasília, os temas definitivos para a discussão na capital polonesa ficaram distribuídos da seguinte maneira:

- 1- A arte moderna como fenômeno internacional
- 2- A arte moderna como resultado e expressão das múltiplas tradições e tendências artísticas dos diferentes povos.
- 3- A arte moderna e as perspectivas do desenvolvimento da arte dos diferentes povos.

É claro que, tanto o segundo quanto o terceiro tema são consequências da discussão da principal e fundamental questão, ou seja, a da arte moderna como fenômeno internacional. O debate em torno deste primeiro tema consequentemente leva aos outros. O segundo visava sobretudo estudar a contribuição cultural e artística de diferentes culturas para a arte moderna. Posto em questão este tema, o terceiro é colocado, que para Mário Pedrosa era o mais importante de todos, pois é através dele que torna-se possível saber "em que medida o elemento nacional ou regional pode participar no sentido de fundir e unificar ou diversificar e diferenciar o processo de internacionalização da arte moderna". 29

De acordo com suas afirmações este último tema era de máxima importância para que fosse possível abordar o problema em seu conjunto. Isto principalmente porque ele tinha sua visão voltada para o Brasil, já que esta última referia-se principalmente aos países em formação. E como ele costumava dizer, o Brasil era um país "condenado ao moderno". Por isso que considerava o terceiro tema o mais significativo do congresso, ele tocava diretamente no problema do Brasil, que muito o preocupava. Acompanhando seu pensamento, cada tendência ou corrente artística que se apresentasse influiu para a organização de uma

linguagem universal através da arte, fazia com que cada país, em fase de desenvolvimento cultural, processasse seu crescimento interior, produzindo uma cultura nacional, regional. Pare ele era preciso estabelecer a relação desses dois processos, e acreditava poder discutir dentro do último tema do congresso, o qual tratava do "processo de internacionalização através da sucessão de ismos e o processo de crescimento interior".

4.4- A unidade na arte moderna

Mas os organizadores do Congresso de Varsóvia levantaram a seguinte questão: "em que sentido se pode falar da unidade de arte moderna?".

Como compreendê-la? Unidade de linguagem? de função? de problema? unidade de processo histórico? Em que medida as diferentes experiências nacionais na evolução da arte moderna ultrapassam por sua significação os limites do emio em que nasceram e se desenvolveram? 30

Para Mário Pedrosa essas questões já abarcavam todos os aspectos culturais e históricos em torno do surgimento da arte moderna. Portanto, era preciso estabelecer o surgimento da arte moderna para então poder se falar em unidade. Mas para estabelecer tal surgimento compreende-se aí dois problemas, um de ordem estética e outro de ordem histórica.

Resumidamente, Mário Pedrosa definiu o momento estético do surgimento da arte moderna à partir da dissolução do naturalismo, em reação aos preceitos naturalistas e renascentistas que estavam embutidos na arte do Ocidente: já historicamente ele atribuiu ao contato da cultura intelectual ocidental com as culturas primitivas da África, da Oceânia, das Américas e da Ásia, é a partir então da união dessas duas culturas. Segundo ele é nesse sentido que se pode

então falar em unidade da arte moderna em relação às questões estéticas, históricas e espirituais dos povos contemporâneos.

4.5- A unidade de linguagem.

Com relação à questão da unidade de linguagem na arte moderna, Mário Pedrosa apoia seu pensamento em Ernst Cassirer, o filósofo das "formas simbólicas"; muito citado em suas análises. Com isso, afirma que toda uma corrente estética moderna desenvolveu a concepção do caráter significativo-simbólico da arte.

Assim, a Arte, como linguagem, é feita de símbolos, quer dizer, de algo que traz consigo e comunica uma significação. 31

É aí que Mário Pedrosa levanta a diferença dos símbolos linguísticos. Para ele, os símbolos na língua falada, na lógica, na matemática etc. possuem um valor cognitivo ou informativo preciso, já os símbolos na arte são portadores de expressão. Este crítico endossa a idéia de Cassirer que a arte possui a mesma qualidade espiritual que a língua, o mito, a magia, pois elas se encontram no mesmo estágio cultural. Há uma tensão psíquica no início dessas manifestações espirituais e culturais decisivas da humanidade que é solucionada através de expressão. E que expressão é esta? Mário Pedrosa responde dizendo:

É a representação dos impulsos subjetivos em formas objetivas. Esse impulso é exatamente o que leva à formulação simbólica ao espírito humano. É, pois, uma atividade mental básica. 32

Cassirer definiu a arte como linguagem simbólica, uma interpretação de realidade, e Mário Pedrosa adicionou dizendo que "não através de conceitos, mas de intuições; não através do instrumento do pensamento, mas de formas sensoriais". 33

Afirmou também que o símbolo na arte tem natureza e função diferentes daquelas da fala discursiva ou fins práticos. Elas somente tem qualidades de expressão na obra em que se apresentam.

Tendo isto como base, Mário Pedrosa foi enfático ao afirmar que é neste sentido que se pode falar de arte como linguagem, colocando-a no mesmo plano do mito, das formas do pensar intuitivo, não-conceitual. E é pela arte moderna possuir qualidade sensível, vital, não-conceitual, não-intelectual que Mário Pedrosa encontrou mais um ponto de sua universalidade, possibilitando então a comunicação entre sensibilidades humanas, independentes de sua localização geográfica. Ele sustentou que é aí que este fenômeno ocorreu pela primeira vez na história cultural do Planeta. O caráter internacional da arte moderna era inevitável já que se formava a cada dia um fenômeno de civilização mundial.

4.6- A uniformidade e qualidades

Para Mário Pedrosa todos os povos caminhavam num mesmo sentido no que se referia à um avanço tecnológico. Realidade que se refletia em todos os países. Os artistas, por sua vez, passavam a estar num mesmo nível tecnológico, mesmo em diferentes países. Foi levantado no Congresso de Varsóvia que isto poderia causar uma uniformidade nas artes. Mário Pedrosa contestou dizendo que cada obra de arte necessita ser um produto único, individual. "Se não é, é que a obra encerra em si valores artísticos". ³⁴

Neste ponto ele volta à questão da unidade, mas em unidade de diferenciação. Diz que uma civilização nacional pode produzir uma arte nacional, quer dizer, uma arte que possua características comuns. Isto também é válido para todos os países. Portanto, esse produto de uma civilização mundial, é uma arte não de "uniformidade", mas sim de "unidade na diversidade". Ainda segundo seu

depoimento, sustentou que somente um mesmo contexto cultural e de civilização pode permitir, pode produzir unidade na arte. O grande conceito que estava ao lado dessa unidade, que dominava o pensamento artístico e estético moderno era o de vitalidade. Porém, compreende-se aqui vitalidade como sinônimo de qualidade, pois ela não pode deixar de estar presente na arte que procura uma vitalidade expressiva. Mário Pedrosa concluiu muito apropriadamente que a arte internacionalizada ou é expressiva ou não é, pois sua unidade complexa deve basear-se na vitalidade expressiva, ou seja, na qualidade. E lembrou também que esta é inimiga da uniformidade, descartando portanto, naquele momento, qualquer discussão em torno do perigo de uma uniformidade da internacionalização da arte.

Esta questão do internacionalismo foi sem dúvida um fator decisivo para a defesa de Mário Pedrosa ao abstracionismo, pois, conforme citado, ele possuía plena consciência de que esta era uma arte de entendimentos entre diferentes povos.

5- A DEFESA DO ABSTRACIONISMO

5.1 Antecedentes

Mário Pedrosa foi o primeiro crítico a favorecer uma profunda discussão sobre o abstracionismo no Brasil. Foi através de seus textos, publicados no final da década de quarenta, em sua coluna no *Correio da Manhã* que ele passa a defender esta arte com grande entusiasmo. Foi ele também que reuniu à sua volta, nessa mesma época no Rio de Janeiro, artistas que passaram a questionar o abstracionismo; e com isso ele ficou sendo o responsável pela constituição do primeiro grupo de artistas abstratos. Faziam parte do grupo Ivan Serpa, Almir Mavignier e, logo a seguir, Abraham Palatnik. Posteriormente muitos outros artistas passaram a se juntar a estes, formando assim o *Grupo Frente*. 35

Em 1948 Mário Pedrosa escreve sua tese intitulada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* que defendeu no ano seguinte para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura. Esta tese foi uma das primeiras no mundo e a primeira no Brasil a analisar os problemas plásticos sob o ponto de vista da *Gestalt*. Nesse mesmo ano a Casa do Estudante do Brasil publica uma coletânea de seus artigos escritos entre 1933 e 1948, sob o título de *Arte, necessidade vital*. Tanto a tese quanto este livro são sínteses de seu pensamento crítico e sua posição estética. A tese, principalmente, o transformou no primeiro e mais importante defensor do abstracionismo no Brasil.

A arte abstrata era para Mário Pedrosa uma possibilidade de haver uma revolução da sensibilidade; pois como não possuía mais o papel documentário que a arte de outrora exercia, sua função era naquele momento, "a de ampliar o campo da linguagem na pura percepção". 36

Para ele, à partir do momento que a arte reagiu contra o conceitualismo representativo acadêmico adquiriu sua formidável universalidade. E o abstracionismo permitia essa comunicação universal. Diz ele que a visão do artista abstrato ou concreto poderia constituir em uma aquisição preciosa; através de suas imagens, suas formas, seus objetos, uma nova estrutura simbólica seria formada.

5.2- O abstracionismo no Brasil

A arte abstrata não foi aceita facilmente no Brasil. Havia uma repulsa por parte de outros críticos.

O que contribuiu para a difusão desta arte foram, além das criações do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, as conferências do crítico Jorge Romero Brest, que vindo da Suíça e com direção ao seu país, a Argentina, passou pelo Brasil e proferiu palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1948. Tomás Maldonado, também argentino, trouxe a questão da arte concreta para o Brasil junto à Romero Brest. Nesse mesmo período houve uma grande exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, que foi um grande acontecimento para a arte moderna no Brasil.

Mas foi principalmente com a inauguração da I Bienal de São Paulo que o interesse pela arte abstrata se ampliou. Max Bill conseguiu o grande prêmio de escultura com sua obra intitulada *Unidade Tripartida*.

Essa primeira Bienal teve grande importância no curso da arte concreta no Brasil. Logo a seguir formaram-se grupos no Rio de Janeiro e em São Paulo com o intuito de explorar esta arte abstrata geométrica e as idéias de Max Bill.

No Rio de Janeiro o grupo abstrato-concreto, já formado por Serpa, Mavignier e Palatnik, obteve a adesão de Aluísio Carvão, Lygia Pape, Décio Vieira, Hélio e César Oiticica e João José da Silva Costa. Mais tarde juntaram-se ao grupo Lygia Clark, Franz Weissmann e Amílcar de Castro. Em 1953 o *Grupo Frente* é formado no Rio de Janeiro e se apresenta numa exposição coletiva no Instituto Brasil-Estados Unidos.

Em São Paulo o grupo é formado a partir de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, congregando também Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima e Casemiro Féjer. Destes artistas, Charoux, Cordeiro, de Barros, Féjer e Sacilotto vieram do *Grupo Ruptura*, cujo manifesto foi lançado em 1951.

Para Mário Pedrosa a primeira Bienal de São Paulo teve uma importância decisiva para os brasileiros, ela foi um marco divisório das artes plásticas no Brasil. Foi onde muitos entraram em contato com a abstração; foi o primeiro contato que o público teve com a arte moderna e isto proporcionou um grande impacto onde, para alguns produziu indignação e para outros a perplexidade. Isto porque todos estavam acostumados com as obras que possíam um assunto; não estavam preparados para apreciar obras "não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis". 37

Esta Bienal apresentou, segundo este crítico, duas tendências fundamentais, ou seja, a arte realmente moderna, constituída pelos não-figurativos de

todas as nuances, "a da arte concreta, impessoal, construtivista, vulgarmente denominada de abstracionismo" e, por outro lado, pelas variantes objetivistas ou figurativistas, "a arte presa em soluções puramente plásticas, que se poderia designar, de um modo geral, como formalismo expressionista". 38

Mas a abstrata foi a de real impacto da grande mostra. Fazendo com que muitos outros críticos, que eram antiarte abstrata, passassem a ter uma outra visão do abstracionismo.

Para Mário Pedrosa o abstracionismo era, dentro da arte moderna, a "experiência de expressão autônoma até a liquidação total do objeto". 39

O abstracionismo trouxe elementos plásticos não diremos novos, mas completamente depurados, pela primeira vez, de todo compromisso de comunicação direta, elevando assim a Arte a uma distância psíquica ideal: de um lado, o artista individual em todo o livre desabrochar da personalidade, de outro - a obra falando sozinha uma linguagem própria, sem apelos diretos e sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador. 40

Isto deixou claro para ele que o que se apresentava ali era indiscutivelmente uma marcha para uma arte realmente internacional. Ele constatou que esta Bienal de 1951 passou a exercer grande influência nos jovens artistas, principalmente naqueles em processo de formação. O abstracionismo era para ele muito mais do que uma manifestação expressiva.

É preciso dizer que a arte abstrata, que extravasa do plano da simples manifestação expressiva, parte de uma operação espiritual ou de uma experiência mental. Só podemos encontrar-lhe justificativa se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva. A sua justificação ... reside na pressupo-

sição de que a forma contém um significado simbólico. E isto só é possível se estabelecermos a distinção entre o símbolo e o signo: "o primeiro nos permite conceber o seu objeto"; o segundo "nos limita a lidar com o que ele significa". 41

Sendo assim, a arte abstrata possibilitaria um direcionamento para uma civilização de novos signos, de imagens-símbolos. Isto nos faz recordar os pontos em que Mário Pedrosa desenvolve apoiado nas idéias de Ernst Cassirer, onde este define a arte como uma linguagem simbólica.

Foi defendendo estes pontos de vista que o crítico muito contribuiu para a manifestação artística da década de cinquenta, principalmente por sua influência teórica sobretudo, nos artistas cariocas na vanguarda. Não o classificando como o idealizador, como responsável teórico do concretismo, podemos, no entanto, afirmar que foi com suas idéias, de seu conhecimento que ele abriu o caminho para que jovens artistas pudessem desenvolver suas manifestações artísticas.

5.3- O concretismo brasileiro

Como mencionado anteriormente, foi em torno de Mário Pedrosa que artistas discutiam a questão da arte abstrata, sobretudo concreta, gerando a formação do primeiro grupo abstrato concreto no Rio de Janeiro.

Na verdade, a distinção entre arte abstrata e arte concreta foi feita, aqui no Brasil, por Jorge Romero Brest durante suas palestras de 1948 no Rio de Janeiro e São Paulo. 42

Mário Pedrosa Muito acreditava no movimento concreto, pois este movimento era anti-romântico e o Brasil já era, por excelência, uma país romântico.

Sendo assim, levanta a importância do concretismo no sentido de que era um movimento que necessitava, assim como o Brasil, "de uma disciplina, de um certo caráter, ordem para educar o povo". 43

Segundo ainda seu pensamento, o concretismo foi importante neste ponto, pois o Brasil era um país de construção nova, e a arte concreta possibilitava uma disciplina no nível da forma.

O país vivia neste momento uma época de intenso crescimento industrial, um desenvolvimento que contagiava a todos, e o concretismo tinha um compromisso com esse desenvolvimento.

Este movimento pôs em prática no Brasil e as idéias do suíço Max Bill, influenciando de modo decisivo no curso da arte brasileira. As teorias deste artista e teórico foram aplicadas tanto pelo grupo carioca quanto pelo grupo paulista durante toda a década de cinquenta.

Na apresentação do catálogo para a segunda exposição do *Grupo Frente* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1953, Mário Pedrosa deu grande importância e fala com entusiasmo do grupo.

(...) Os seus membros são todos jovens. E as adesões com que tem crescido tem sido invariavelmente de personalidades ainda jovens. Isso quer dizer que o grupo está aberto ... para o futuro. Para as gerações em formação (...)

A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: horror ao ecletismo. São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos - a liberdade de criação. (...)

Os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente como o fazem. (...)

Algo nos diz, entretanto, que esta exposição vingará; que será um marco no processo de conquista da opinião culta pela arte atual, pela arte verdadeiramente viva do nosso tempo. (...)

Sustentar as próprias convicções é a suprema cortesia que se pode prestar aos que discordam de nós. É o penhor de nosso respeito por eles. E é nessa linha que com o apio do público, ou sem ele, nos deixamos comprometer e irremediavelmente para externar aqui a nossa convicção de que a presente manifestação coletiva desse punhado de artistas fervorosos pode sofrer o cotejo com o que, no gênero, se exhibe, atualmente, de mais vivo pelas capitais artisticamente válidas do mundo contemporâneo. 44

5.4- Paulista e cariocas - diferenças e divergências

As divergências e diferenças entre paulistas e cariocas foram colocadas em evidência à partir de dezembro de 1956, quando realizou-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, posteriormente em fevereiro de 57 no Ministério da Educação e cultura no Rio de Janeiro. 45

Para Mário Pedrosa as diferenças entre o grupo do Rio de Janeiro e o grupo de São Paulo eram evidentes. Os paulistas eram extremamente rigorosos com as teorias. Chegavam a um ponto de certa sistematização dos processos e valores expressivos, estavam muito mais voltados à dinâmica visual e à exploração dos efeitos de construção seriada. Tudo para eles era feito segundo uma fórmula. O importante para os paulistas era sobretudo a idéia, a busca de uma pura intelectualidade para "realizar uma pura e perfeita operação mental como um cálculo de engenheiro. Estranho ou indiferente a qualquer modalidade de experiência pessoal".46

Este grupo apresentava um caráter mais radical com relação ao conceito puramente visual da forma. Já os cariocas eram mais "românticos". Estes não estavam preocupados com uma severa disciplina concretista. Havia entre os

cariocas um certo desinteresse pela indagação de alguns pontos da estética concretista. Estavam eles preocupados com o jogo espacial da obra para que não houvesse no trabalho nenhuma extensão perdida ou desprezada.

Se os paulistas dão à forma concebida todas as atenções sacrificando tudo o mais, mesmo que a tenha de isolar na tela, os cariocas ainda a querem integrada numa relação espacial bem equitativamente repartida. Eis por que tanto se atém aos espaços negativos e positivos, dando as suas cores função também ativa, de modo a não permitir que a forma se distinga sobre o fundo. 47

Estas diferenças ficam cada vez mais enfatizadas entre os dois grupos acarretando no surgimento do Neoconcretismo no Rio de Janeiro.

Mas assim mesmo, de acordo com Mário Pedrosa, tanto os paulistas quanto os cariocas do campo concretista apresentavam, "em vários graus, boa parte das esperanças brasileiras no futuro de suas artes visuais". 48

Seja como for, para este crítico, o que era importante na obra concreta era a apresentação de uma idéia formal nova e bem refletida, numa invenção visual levada às últimas consequências, onde não buscasse a emoção do observador e sim a sua inteligência e, sobretudo, sua capacidade de apreensão visual. Enfatiza que a apreciação deveria permanecer no nível da visualidade.

O fato é que todas estas teorias resultaram numa autodisciplina por parte de todos os artistas denominados concretistas; e Mário Pedrosa indagou o por que deste rigor em um país como o Brasil.

Qual a razão disto num país como o nosso, de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de *nonchalance* (já que a palavra correspondente em português não me vem no momento), que prefere sempre às distinções nítidas da inteligência o vago das meias soluções, as repetições do instinto? 49

Ele lembrou, inclusive, que na Europa e nos Estados Unidos, a arte que se desenvolvia era outra, completamente oposta aos rigores do concretismo suíço adotado no Brasil. Indagou também o por que de sua aceitação neste país. Mas ele afirmou que o "paradoxo" sempre lhe pareceu premonitório e perguntou: "Não seria indício de um recomeço espiritual e, diGAMos ético no Brasil? E por ser recomeço é rigoroso, ortodoxo, sectário?". 50

Na verdade ele acreditava que nesse paradoxo havia o ponto inicial para um possível desenvolvimento de uma arte moderna brasileira e autóctona dentro da linguagem abstrata universal; da mesma maneira como ele já constatava no desenvolver da arquitetura deste país.

(...) essa gramática e essa sintaxe concretista tem servido para alguma coisa. Quando os jovens se esquecerem dela - e esse tempo chegará - suas obras estarão maduras, cheias de vida e de suco, mas banhadas na mesma atmosfera espiritual brasileira e internacional que a nossa arquitetura criou. 51

5.5- Informalismo ou antiformal?

Para muitos Mário Pedrosa foi considerado sectário, partidário, político, e só admitia a arte abstrata, sobretudo o concretismo. Diziam sempre que ele foi contra o informalismo, mas isto deve-se ao fato de que para ele havia dentro do que se designou de informalismo, duas atitudes estéticas e psicológicas espirituais de grandes diferenças; ele realmente foi contra a designação *informal* e não contra esta arte; ele opunha-se principalmente, ao tachismo.

Com relação ao termo *informal*, dizia ele que era efetivamente alvar e sua crítica contra este termo resultava em virtude de seu despropósito teórico.

Sua repugnância à classificação de *arte informal* é porque acreditava que esta não tinha sentido, o termo deveria ser outro.

Se se dissesse *antiformal*, teria mais sentido, pois estaria explícita a vontade de fugir à forma, de ser contra, de querer destruí-la, o que pressupõe uma orientação estética definida, um estado de sensibilidade ativo, o que não quer dizer, contudo, que se possa evitar a forma, ou se possa destruí-la. Levanta-se aí, porém, uma espécie de antiforma, que é ainda um conceito estético e permanece no plano artístico. 52

Sendo assim, enfatiza que o termo *informalismo* define algo puramente inferior, sem estrutura. "O informalismo é a antiforma, a anticonstrução, é a negação da percepção". 53

Para ele o informalismo era culturalmente contra o Brasil e o que deveria estar na cultura brasileira era justamente o esforço construtivo o qual não estava representado nesta arte.

Em um de seus artigos, Mário Pedrosa justifica a diferença das duas atitudes estéticas dentro do chamado informalismo.

Forma é o elemento primeiro de toda percepção, e sem ela não se poderia discernir coisa alguma, mormente numa tela que, apesar dos pesares, ainda se destina a ser vista. Forma não quer dizer apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido gestaltiano. Mancha é, aliás, a primeira das formas que se veem e que se estudam nas experiências perceptivas da *Gestalt*, pois *mancha* é o que de mais elementar e primeiro se destaca do fundo. 54

Após este esclarecimento o crítico afirmou que a pintura do signo, signográfica ou gráfica é aquela onde a figura predomina sobre o fundo, já por outro lado, o tachismo é justamente a pintura onde o fundo predomina sobre a figura. E é aí que está realmente a diferença e o por que de seu combate ao tachismo.

Isto deixa claro que ele não era totalmente contra ao que se classificou de *abstracionismo informal*; sua aversão era sim contra o tachismo.

5.6- O tachismo e seu despropósito

Mário Pedrosa foi sem dúvida alguma o crítico que mais combateu o tachismo no Brasil. Suas críticas à essa arte eram sempre contestadoras.

De acordo com seu pensamento, o tachismo era antes de tudo um produto da moda, ele não via nenhuma consistência nessas obras.

Haviam aqueles que defendiam esta arte dizendo que ela era a mais alta expressão interior do artista, uma exploração de energias através de valores dinâmicos. Mário Pedrosa contestava afirmando que toda obra de real valor é toda a expressão do próprio artista e que a noção de dinamismo por parte desses defensores era equivocada. Eles acreditavam que o dinâmico estava integrado nas obras e para Mário Pedrosa o dinamismo era representado antes pelo próprio artista; "o caráter dinâmico não está na concepção do universo do artista, mas sim em si mesmo". 55

Para ele, em decorrência dessa justificativa, a de expressão interior do artista, encontrava-se uma presunção de que através desse impulso expressivo havia um sentido.

Mário Pedrosa se apoia num de seus textos em algumas idéias do pintor e teórico americano Leupa para relatar, em síntese, o processo criador de uma obra de arte de todo artista significativo.

Todo processo criador é alimentado por um sentimento de inacabado que urge ser conduzido à plenitude. (...) No ato de pintar seja o que for, desde que se trate realmente de arte - um primeiro processo aparece, precisamente o da projeção. Um segundo se segue a este, como uma espécie de contraponto, ou seja o da simplificação e cristalização da expressão. (...), nessa primeira fase se tem a sensação de que a tela cresce, e nesse crescimento tende para a complexidade. 56

Sendo assim, Mário Pedrosa afirmou que o artista não se detém nesta fase de complexidade. O que ele faz é prosseguir para alcançar uma simplicidade. E é este processo que ele diz estar presente "no curso da obra de todo grande artista, ou melhor, de todo artista autêntico". 57

Este processo vem lhe confirmar a sua repugnância ao tachismo devido ao fato de que na criação das obras tachistas essa sucessão de etapas, desde a projeção para a simplificação via complexidade, não é observado, não está presente. Para o crítico, estes pintores, na sua grande maioria, mantiveram-se deliberadamente apenas na projeção, ou seja, na primeira etapa do processo criador, deixando de lado tudo o mais.

Dizia ainda que havia uma passividade diante da natureza, ou da matéria, reproduzida e cultuada na estética do tachismo. Por consequência a matéria não possuía infra-estrutura dinâmica já que ela era transposta ao plano menor e artificial da tela.

Conforme ainda sua reflexão, os artistas tachistas cultivavam o espontaneísmo individualista, eram conformistas, pois havia uma crença por parte destes pintores de que eles estavam fora de uma disciplina de estilo; estavam em verdade num não estilo, quer dizer, no informe.

Fugindo a uma realidade que os transcende, recusam ... tudo o que é visionário ou apenas virtual, para aparentemente imergir no subjetivismo. 58

Mário Pedrosa achava que estes artistas eram oportunistas já que eles aderiram ao tachismo pela moda; não via nenhum aprofundamento teórico e consistência nesta tendência. Combateu sempre e não mudou seu ponto de vista em nenhum momento. Pois para ele, um artista de real valor, um artista significativo, não se detém apenas na projeção, refletindo cada vez mais sobre sua obra.

6- CONCLUSÃO

Mário Pedrosa teve sempre a preocupação de deixar bem claro o papel de um crítico e os deveres da crítica de arte.

Um crítico nos dias de hoje deve estar cada vez mais atualizado e ter sempre a preocupação de ampliar seu conhecimento em diversas áreas, em diversos domínios.

Acompanhando a cronologia de Mário Pedrosa, é facilmente observado que ele sempre cumpriu isto que considerava um dever. São diversos os depoimentos de seus contemporâneos afirmando que ele era uma pessoa extremamente culta e de uma inteligência sem limites.

Isto o possibilitou a ter condições para elaborar grandes análises de obras de arte. Conseguia analisá-las, limitando-se à própria obra e muito lutou para que a crítica de arte no Brasil mudasse seu olhar. Foi ele quem mudou radicalmente a crítica de arte neste país a partir de sua conferência no Clube dos Artistas Modernos em São Paulo, em 1933, na exposição de Kaethe Kollwitz. Nesta ocasião foi a primeira vez que no Brasil a crítica exerceu uma análise marxista, de fundo sociológico da obra de um artista. Isto foi algo completamente novo para a crítica que na época era toda impressionista ou convencional. Foi um marco para a história e crítica de arte no Brasil. 59

Mário Pedrosa foi, tanto neste momento como em toda sua trajetória crítica, totalmente coerente. Foi adotando a idéia de Baudelaire, para quem a crítica deve ser parcial, apaixonada e política, que ele colocou seu trabalho dentro de uma coerência.

Adotou seu ponto de vista, não levou em consideração seu gosto pessoal, esteve todo o tempo atualizado, estabeleceu as qualidades intrínsecas de toda obra de arte analisada, analisando-as em si mesmas, acompanhou todos os momentos das pesquisas e investigações dos artistas e estimulando-os.

O que realmente possibilitou a defesa da arte abstrata no Brasil por parte de Mário Pedrosa, foi que ele soube sentir realmente o que o artista queria expressar através de sua obra.

Quando este crítico trata da questão de que há uma necessidade de um denominador comum entre o criador e o fruidor, ele já sabia realizar este exercício. Através dos métodos de leituras da obra de arte, apresentados por Mário Pedrosa via outros teóricos de sua apreciação, ele soube chegar ao ponto de partida do artista.

É bem verdade que vários dos artistas abstratos brasileiros basearam-se em teorias e reflexões colocadas em debates pelo crítico. Mas isto até determinado momento, pois a seguir cada artista, levando consigo as idéias gerais, criou então sua própria obra.

Mário Pedrosa realizava sempre esta "releitura" da obra de arte; partia dela para chegar ao que estava na mente do artista. Conseguindo captar isto, ele então detectava as qualidades intrínsecas da obra e descobria seu "significado empírico, emocional, plástico e espiritual ou simbólico".

Isto aconteceu com a leitura das obras dos artistas denominados abstratos, e é a partir daí que ele defende toda essa geração de novos artistas. Ele sabia perfeitamente o que o artista queria transmitir e, como estavam dentro do que o próprio Mário Pedrosa defendia, houve um entrosamento por parte tanto dos artistas quanto do crítico.

Ao mesmo tempo ele detectava e combatia a obra de arte sem valor artístico, combatia o "mal-feito". Para isto ele soube, conforme outra função da crítica de arte, estabelecer valores de critérios para revelar as qualidades da obra de arte.

Em todo este momento defendeu uma linguagem universal através da arte. É na busca dessa internacionalização que ele defende intensamente o abstracionismo.

Mas foi com relação ao concretismo brasileiro que Mário Pedrosa obteve uma vinculação de maior intensidade. Foi através de seus textos e de contatos com os artistas que ele proporcionou a reflexão desta arte. Ele acreditava que a arte concreta poderia mudar a sociedade. Como o Brasil era para ele um país "romântico" e o movimento concreto exigia uma disciplina, ele estava convicto, na época, de que isto era possível. O país estava, na sua concepção, "condenado ao moderno". E está aí outra razão de sua defesa.

Eu achava que com uma arte mais desinteressada você mudava a sociedade. Essa arte iria ter uma importância na vida social. Não me interessou nunca a arte puramente desinteressada, que não fosse social. Havia uma coincidência muito grande entre a arte moderna, que modificava a maneira de viver dos homens, e a arte construtiva. Uma utopia. Mas a utopia é importante. 60

Sua defesa deve-se também ao fato de que a arte abstrata possuía uma linguagem internacional e isto possibilitava uma integração maior da arte que se produzia no Brasil com outros povos.

Com relação à arte abstrata informal, Mário Pedrosa deixou claro que a sua repulsa era contra o termo *informal*. Via aí também uma razão contrária para o que ele sustentava como fator para uma disciplina neste país. Ele também deixou claro que nunca foi contra ao que se classificou de arte abstrata informal. Encontrava aí obras e artistas de real valor. Não gostava era do termo *informal*.

Mário Pedrosa deixou muito dos outros críticos em situação incômoda, pois ele sempre foi muito polêmico e defendia seu ponto de vista com grande intensidade. Para muitos ele foi sectário, partidário, político e só admitia a arte abstrata. É bem verdade que ele foi partidário, político e apaixonado com relação às suas defesas; porém, ele não só admitia apenas a arte abstrata, mas era um crítico que estava sempre aberto para qualquer discussão e recepção de novas idéias e tendências. Para isto, Mário Pedrosa mesmo afirmou que a fama, o renome, o conceito, os mal-entendidos que se formam em torno de um crítico, não dependem de sua vontade, pois eles fazem parte do ofício.

Um fator decisivo para essa sua fama era a de que ele sempre expressou aberta e sinceramente sua opinião, proporcionando portanto margem para uma contra-crítica. Ele nunca se defendeu com relação à isto, pois não via motivos para um crítico militante defender da crítica a sua crítica. Esse seu descaso para uma justificação é expresso em um de seus artigos no *Jornal do Brasil*.

Ciente filosoficamente de tudo isso, cedo desisti de obter retificação dos juízos malfundados a meu respeito. Preferível é deixar o tempo correr, na esperança (vaga) de que a imagem pública feita de nós seja ao menos, algum dia, retificada aqui ou acolá. A minha fama, por exemplo, de ser tão "parcial, apaixonado e sectário" a ponto de desconhecer ou condenar sumariamente artistas pelo fato de serem figurativos, ou de não serem concretistas, neoconcretistas ou qualquer outra mania que me dê - como desmanchá-la? Afirmando que não sou? 61

Na verdade nunca foi preciso uma justificação da parte dele, pois o tempo demonstrou o quanto ele foi importante para o curso das artes plásticas no Brasil. Hoje é impossível fazer uma real análise e apreciação de uma obra abstrata deste país sem a presença constante delas de Mário Pedrosa.

Neste sentido o crítico de arte Mário Pedrosa foi sem dúvida alguma um grande revolucionário. Viveu sempre em profunda revolução. Defendeu seu ponto de vista até o fim numa total coerência. Mesmo que em algumas defesas ele tenha sido derrotado, sua convicção esteve sempre presente. Poderia ser uma utopia, mas era a sua idéia, a sua convicção que o fazia lutar e abrir cada vez mais caminhos para o curso das artes plásticas neste país.

E foi assim que ele conseguiu causar uma grande revolução.

7- BIBLIOGRAFIA

- 1- ABRAMO, Fulvio e KAREPOVS, Dainis. *Na contracorrente da história*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- 2- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- 3- _____. *Arte para quê?*. São Paulo, Nobel, 1984.
- 4- _____. *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo, 1986.
- 5- ARESTIZÁBAL, Irma. Coord. *Almanaque 1950*. Rio de Janeiro, Index/João Forets Engenharia, 1985.
- 6- ARANTES, Otília B. Fiori. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. In: *Discurso*. São Paulo, Polis, 1980.
- 7- _____. Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna. In: *Arte em revista*. São Paulo, Centro de Estudos Contemporâneos, nº 7, 1983.
- 8- _____. *Mário Pedrosa; itinerário crítico*. São Paulo, Scritta, 1991.
- 9- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Estampa, 1988.
- 10- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 3ª ed. São Paulo, Pioneira, 1986.
- 11- BARR JR., Alfred H.. *Cubism and abstract art*. New York, The Museum of Modern Art, 1974.
- 12- BESSET, Maurice. *The twentieth century*. New York, Universe Books, 1988.

- 13- BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo, Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- 14- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo; vértice e ruptura*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- 15- CADERNOS de texto. A contemporaneidade. In: *Módulo*. Rio de Janeiro, Avenir, nº 73, 1982.
- 16- CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. Paris, Éditions de minuit, s.d.
- 17- CENTRO Cultural Banco do Brasil. *Mário Pedrosa; Arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro, 1991.
- 18- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, Funarte, 1986.
- 19- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987.
- 20- DONZELLI, Telma Aparecida. A "lógica" do espaço e do tempo no pensamento mítico de Ernst Cassirer. In: *Reflexão*. Campinas, Revista quadrimestral do Instituto de Filosofia - PUCCAMP, nº 27, 1983.
- 21- FABRICIO, Maria Luiza Falabella. *História da arte e estética: da mimesis à abstração*. Rio de Janeiro, Elo, 1987.
- 22- FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro, Antares, 1982.
- 23- FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Homenagem a Mário Pedrosa*. São Paulo, Coleção Documentos, 1980.
- 24- FUNARTE. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Inap, 1986.
- 25- _____. *Abstração geométrica 1; concretismo e neoconcretismo*. Rio de Janeiro, Inap, 1987.
- 26- _____. *Abstração geométrica 2*. Rio de Janeiro, Inap, 1988.
- 27- GALERIA de Arte Banerj. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro, 1984.

- 28- __. *Grupo Frente/1954-1956; I Exposição Nacional de Arte Abstrata - Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro, 1984.
- 29- GALERIA Jean Boghici. *Homenagem a Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro, 1980.
- 30- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- 31- __. *Etapas da arte contemporânea; do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo, Nobel, 1985.
- 32- HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.
- 33- KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- 34- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Pintura abstrata; efeito "Bienal" 1954-1963*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1989.
- 35- MODERNO, João Ricardo. *Arte contra política no Brasil*. Rio de Janeiro, Pallas, 1984.
- 36- MUSEU Lasar Segall. *As bienais e a abstração; a década de 50*. São Paulo, 1978.
- 37- PAPE, Lygia. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Funarte, 1977.
- 38- __. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- 39- PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- 40- __. *Forma e personalidade*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- 41- __. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- 42- __. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.

- 43- _____. *A opção imperialista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- 44- _____. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- 45- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 46- _____. *A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- 47- _____. *Arte/Forma e personalidade*. São Paulo, Kairós, 1979.
- 48- _____. *Sobre o PT*. São Paulo, Ched, 1980.
- 49- _____. *O Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- 50- _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- 51- PEDROSA, Pedro da Cunha. *Minhas própria memórias*. Rio de Janeiro, Agir, 1963.
- 52- PONTUAL, Roberto. *Geometria sensível*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978.
- 53- READ, Herbert. *Arte de agora agora*. São Paulo, Perspectiva,
- 54- RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- 55- SCHAPIRO, Meyer. *Modern art; 19th & 20th centuries*. New York, George Braziller, 1982.
- 56- SMITH, Edward Lucie. *Movements in art since 1945*. New York, Thames and Hudson, 1985.
- 57- THE TEL AVIV Museum. *Trends in geometric art*. Tel Aviv, 1986.
- 58- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1982.
- 59- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- 60- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

8- NOTAS

- 1- O relatório foi publicado sob o título de Método e terminologia da crítica de arte.
- 2- PEDROSA, Mário. Em ordem do dia - a terminologia da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul, 1957.
- 3- ___. O VI Congresso Internacional de Críticos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 set 1957.
- 4- "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". LASSAIGNE, Jacques. In: PEDROSA, Mário. Em ordem do dia - a terminologia da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul 1957.
- 5- Op. cit. 2.
- 6- PEDROSA, Mário. Em face da obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan 1957.
- 7- Op. cit. 6.
- 8- *Psychoanalytic explorations in art*, da International Universities Press; traduzido para o português pela Editora Brasiliense em 1968 com o título de *Psicanálise da arte*.
- 9- Op. cit. 6.
- 10- PEDROSA, Mário. Ainda sobre o crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan 1957.

- 11- _____. O gosto, o pior juiz. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jul 1960.
- 12- Op. cit. 11.
- 13- FIEDLER, Konrad. In: PEDROSA, Mário. O gosto, o pior juiz. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jul 1960.
- 14- BAUDELAIRE, Charles. In: PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan 1957.
- 15- PEDROSA. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan 1957.
- 16- _____. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 fev 1968.
- 17- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Estampa, 1988.
- 18- PEDROSA, Mário. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 set 1960.
- 19- Mário Pedrosa dedicou vários de seus artigos à Brasília tendo também organizado o Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte nessa cidade, no Rio de Janeiro e São Paulo em 1959. Este evento congregou grandes nomes da crítica internacional que puderam, então, ter contato direto com o projeto e a construção da nova capital do Brasil.
- 20- PEDROSA, Mário. Arquitetura e crítica de arte II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 ago 1957.
- 21- _____. A crítica de arte na arquitetura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 ago 1957.
- 22- _____. Arquitetura e crítica de arte I. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 fev 1957.
- 23- Op. cit. 20.
- 24- PEDROSA, Mário. Noções modernas da crítica de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 ago 1959.

- 25- In: PEDROSA, Mário. O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mai 1958.
- 26- PEDROSA, Mário. Arte - fenômeno internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jun 1958.
- 27- MUNFORD, Lewis. In: PEDROSA, Mário. Internacional - regional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jan 1960.
- 28- PEDROSA, Mário. Internacional - regional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jan 1960.
- 29- _____. O Brasil nos temas do Congresso de Varsóvia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 fev 1960.
- 30- _____. Arte moderna, fenômeno internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 fev 1960.
- 31- _____. Arte, linguagem internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 fev 1960.
- 32- Op. cit. 31.
- 33- Op. cit. 31.
- 34- PEDROSA, Mário. Internacionalismo e uniformidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 nov 1960.
- 35- O *Grupo Frente* era formado pelos artistas Eric Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Ivan Serpa, Décio Vieira, Franz Weissmann além de Elisa Martins da Silveira e Carlos Val.
- 36- PEDROSA, Mário. Arte e revolução. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 29 mar 1952.
- 37- _____. A primeira Bienal I. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 out 1951.
- 38- A Bienal de São Paulo II. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 03 nov 1951.
- 39- _____. Da abstração à auto-expressão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 dez 1959.

- 40- Op. cit. 39.
- 41- PEDROSA, Mário. Fundamentos da arte abstrata. In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- 42- Segundo Ferreira Gullar em seu livro *Etapas da Arte Contemporânea*, Max Bill foi quem empregou pela primeira vez a expressão **arte concreta** em 1936 para designar uma arte construída objetivamente em estreita ligação com problemas matemáticos, diferenciando assim, arte abstrata de arte concreta.
- 43- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. Entrevistas; Mário Pedrosa. In: *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987.
- 44- PEDROSA, Mário. *Grupo Frente - Segunda mostra*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, jul 1955.
- 45- Participaram da I Exposição de Arte Abstrata os seguintes artistas: Aluísio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Loão José da Silva Costa, Ivan Serpa, Lothar Charoux, Lygia Pape, Casemiro Féjer, Franz Weissmann e os poetas Wladimir Dias Pinto, Ronaldo Azevedo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar.
- 46- PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 fev 1957.
- 47- _____. Paulista e cariocas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 fev 1957.
- 48- Op. cit. 47.
- 49- PEDROSA, Mário. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jun 1959.

- 50- Op. cit. 49.
- 51- Op. cit. 49.
- 52- PEDROSA, Mário. Do "informal" e seus equívocos. *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 16 nov 1959.
- 53- Op. cit. 43.
- 54- Op. cit. 52.
- 55- Op. cit. 39.
- 56- Op. cit. 39.
- 57- Op. cit. 39.
- 58- PEDROSA, Mário. Em arte, Brasil país jovem. *Jornal do Brasil*. Rio
de Janeiro, 18 jun 1959.
- 59- Esta palestra mais tarde foi transformada em ensaio e publicada em seu
livro *Arte, necessidade vital*.
- 60- Depoimento de Mário Pedrosa à Aracy Amaral em 30.04.81 e publica-
do em AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*. São Paulo, Nobel, 1984.
p. 251-2.
- 61- PEDROSA, Mário. Considerações de ordem pessoal. *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 20 jul 1960.

9- APÊNDICES

9.1- Bibliografia de Mário Pedrosa

A compilação destes artigos foi feita a partir da coleção de recortes de jornais de Darle Lara, de outros esparsos em bibliotecas, citações de livros e arquivos de jornais.

Devido ao fato de que vários desses recortes não possuíam nenhuma referência, houve a necessidade de nova pesquisa na Biblioteca Nacional para o fornecimento de novos dados e de uma data mais precisa. Porém, nem todos foram completamente comprovados. Portanto, a presente lista, quando não conter todos os dados adequados, apresenta, ao menos, a indicação do jornal com o ano ou mês e ano e, em poucos casos sem a data. Raros são aqueles em que não há nenhuma referência.

Pelo fato de que a maior coletânea dos artigos, livros, ensaios e apresentações de catálogos pertence à coleção de Darle Lara, a qual apresenta lacunas, é possível que hajam outros artigos que não constem desta listagem.

Assim mesmo, a presente compilação é de extrema importância por ser indicação para outros ensaios e pesquisas e por ter sido a fonte principal desta dissertação.

Alguns dos artigos foram republicados em alguns de seus livros. Para tanto, tais artigos foram assinalados para indicar onde estão republicados conforme as seguintes indicações:

**1- Arte, necessidade vital.*

**2- Dimensões da arte.*

**3- Mundo, homem, arte em crise.*

**4- Arte/Forma e personalidade.*

**5- Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.*

Artigos de jornais e revistas

1933

- As tendências sociais da arte de Kaethe Kollwitz. *O homem livre*. São Paulo, jul 1933.

1934

- Impressões de Portinari. *Diário da Noite*. São Paulo, 1934. *1.

1942

- Portinari: De Brodosqui aos murais de Washington. *Boletim da União Panamericana*. Washington, mar 1942. *1 e *5.

1943

- A coleção Widener na Galeria Nacional de Arte dos EEUU. *Boletim da União Panamericana*. Washington, mar 1943. *1.

1944

- A máquina, Calder, Léger e outros. *Política e Letras*. Rio de Janeiro, set 1944. *1.

1946

- A escola e a vida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 nov 1946.
- Os belgas no Ministério da Educação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov 1946.
- Escultura em Nova York e Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 nov 1946.
- A paisagem de Guignard. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 nov 1946.
- Exposição de pintura italiana. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 nov 1946.

- Franz Weissmann, um caso. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 nov 1946.
- Confronto deprimente. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 nov 1946.
- Arte entesourada. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 nov 1946.
- Di Cavalcanti, um mestre brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 nov 1946.
- Rafaeliño de Garbo, o gênio que fenecer. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 dez 1946.
- Hendrick Van Balen, colaborador íntimo de Rubens. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 dez 1946.
- Portinari de volta. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 dez 1946.
- Rescala no México e adjacências. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 dez 1946.
- A ânsia dos jovens. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 dez 1946.
- A propósito de um jovem pintor. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 dez 1946.
- A despedida de Poty. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 dez 1946.
- O Salão de 1947. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 dez 1946.
- Pieter Coecke (1502-1550). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 dez 1946.
- Zélia Salgado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 dez 1946.
- Boucher em Paris e no Rio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 dez 1946.
- Falsificações de "artistas modernos". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 dez 1946.
- Dos primitivos à primeira renascença italiana. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, dez 1946.
- Guignard e seus alunos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1946.

1947

- Retrato de Fidalgo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 jan 1947.
- O segredo da voga de Rousseau. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 jan 1947.
- De Diderot a Lhote. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jan 1947. *1.
- Pintura ou decoração. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 jan 1947.
- China Town. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 jan 1947.
- O senador Portinari. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 jan 1947.

- Divagações sem função. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02 fev 1947.
- Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 fev 1947.
- Arte inconsciente. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 fev 1947.
- Curso de desenho e artes gráficas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 fev 1947.
- Pela independência da arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 fev 1947.
- Selvageria a la Goering. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 fev 1947.
- Autin. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 fev 1947.
- Os novos de França - Schurr. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 mar 1947.
- O salão dos militares. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 mar 1947.
- Aquarelistas de paisagem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 abr 1947.
- Arte, necessidade vital. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 e 20 abr 1947. *1.
- Exposição dos italianos modernos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 mai 1947.
- Os italianos, sobretudo os jovens. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 mai 1947.
- Giorgio Morandi. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 mai 1947.
- Um dos italianos de hoje. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 mai 1947.
- Funi, ou o estilo através das épocas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 30 mai 1947.
- A guerra, a arte e o governo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 jun 1947.
- Os checos no M.E.. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 jun 1947.
- O despejo dos checos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jun 1947.
- Por dever de ofício. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 jun 1947.
- Timóteo Perez Rubio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 jul 1947.
- Esse menino Jorge. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 jul 1947.
- Da boêmia e dos jovens. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 09 ago 1947.
- A vocação de Luciano Maurício. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 ago 1947.
- Oscar Fischer. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 set 1947.
- Hilda Campofiorito. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 out 1947.

- A escola de Paris e o Pravda. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05 nov 1947.

- Ação de presença da arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1947.

- A força educadora da arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1947.

1948

- Panorama das artes em 48. In: *Cultura*. Rio de Janeiro, nº 1, 1948.

- Axel Leskoschek. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 mai 1948.

- Djanira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 mai 1948.

- Julya. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jun 1948.

- Esportes sim, artes não. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 jun 1948.

- Resistência alemã na arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, jul 1948.

*1.

- T. Kaminagai, japonês de Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jul 1948.

- A missa de Portinari. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 ago 1948. *1 e *5.

- Entre Pernambuco e Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, set 1948. *2.

- Fayga Ostrower. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 nov 1948.

1949

- Posição atual do surrealismo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 mai 1949.

- O surrealismo em Portugal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 mai 1949.

- O prêmio de viagem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set 1949.

- Exposição no MAM. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 dez 1949.

- Gauguin e o apelo das ilhas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 dez 1949. *2.

1950

- Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 jan 1950.

- Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 jan 1950. *2.

- Cézanne, o revolucionário conservador. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jan 1950.

- Modulações entre a sensação e a idéia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02 abr 1950. *2.
- Almir Mavignier. *Letras e artes*. Rio de Janeiro, 15 mai 1950.
- A passagem de Romero Brest. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 16 dez 1950.
- Almir Mavignier. *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, 1950.

1951

- O salão oficial e a lição das crianças. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 jun 1951.
- Despedida de Lívio Abramo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 12 ago 1951.
- A experiência de Ivan Serpa. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 18 e 19 ago 1951.
- Intróito à Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 out 1951. *5.
- A primeira Bienal I. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 27 out 1951.
- A Bienal de São Paulo II. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 03 nov 1951.
- A Bienal de São Paulo III - Atualidade do abstracionismo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 24 nov 1951.

1952

- Semana de arte moderna. *Politika*. 1952. *2. e em *Artes*. extra, ano VII, 1972.- Um novo Di Cavalcanti. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 22 mar 1952.
- Arte e revolução. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 29 mar 1952. *3.
- Experiência e arte. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 31 mai 1952.
- Arte, transmissora de pensamentos. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 13 jul 1952.
- Espaço e arquitetura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set 1952. *5.
- Karl Heinz Hansen, o gravador. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 08 nov 1952.
- Cícero Dias ou a transição ao abstracionismo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nov 1952. *2.

1953

- Arte e saúde. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 jan 1953.
- A coleção do Museu de Arte Moderna. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 19 jan 1953.

- Crise do objeto e Kandinsky. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 24 jan 1953.
- Klee - o ponto de partida. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 31 jan 1953.
- Fala o professor russo Kemenov. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 fev 1953.
- Sobre a II Bienal paulista. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 14 fev 1953.
- Arquitetura e atualidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 mar 1953. *5.
- Mondrian e a natureza. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 mar 1953.
- A arte e os políticos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 mar 1953.
- O artista nos dias de hoje. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 abr 1953.
- Fundamentos da arte abstrata. *Art d'Aujourd'hui*. Paris, out 1953. *2.
- A arquitetura moderna no Brasil. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris, nº 50-51, dez 1953. *5.

1954

- Bienal, panorama do mundo. *Cuadernos*. fev 1954. *2.
- Dentro e fora da Bienal. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 mar 1954. *5.

1957

- O ano de 1957. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 jan 1957. *5.
- O povo nos museus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jan 1957.
- O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan 1957.
- Ainda sobre o crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan 1957.
- Em face da obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan 1957.
- As telas do Museu de Arte M.N.B.A.. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 jan 1957.
- Entre um Rafael e dois Goyas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jan 1957.
- Renoir, Gauguin, Kubitschek. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan 1957.
- A identidade dos retratos de Goya. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jan 1957.
- Pompa Versus arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jan 1957.
- Não gostaram da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jan 1957.

- Sobre o acervo dos museus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 jan 1957.
- Retrato do Cardeal Luís Maria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan 1957.
- Dois Goyas autênticos, um duvidoso. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 fev 1957.
- Poeta & pintor concretista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 fev 1957.
Republicado em AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- Paulistas e cariocas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 fev 1957.
Republicado em AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- A propósito do "estilo do século XX". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 fev 1957.
- Arquitetura e crítica de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 fev 1957.
*5.
- Arquitetura, obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 fev 1957.
- Arquitetura moderna brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev 1957.
- Ainda a Bienal de artes plásticas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 mar 1957.
- Carnaval e burocracia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 mar 1957.
- Um grande projeto - Henrique Mindlin e Franz Weissmann. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 mar 1957.
- Pastiche e criação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mar 1957.
- Frade cético, crianças geniais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 mar 1957. *5.
- Goya? e as provas da autenticidade? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mar 1957.
- Experiências e aventura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar 1957.
- Os três irmãos artistas revolucionários. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mar 1957.
- Mostra de pintura circulante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mar 1957.
- Charoux, artista concreto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 abr 1957.
- Japão e arte ocidental. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 abr 1957.
- Atualidade de Mondrian. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 abr 1957.

- O legado de Cézanne. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 abr 1957.
- Artes oficiais, salões oficiais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 abr 1957.
- Arte e revolução. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 abr 1957.
- Realismo socialista na escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 abr 1957.
- As críticas soviéticas à arte ocidental. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 abr 1957.
- O prêmio de viagem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr 1957.
- Benjamin Silva, jovem pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 abr 1957.
- Maria, a escultora. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 abr 1957. *5.
- O mestre gravador Hayder. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 abr 1957.
- Equívocos do realismo em arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 mai 1957.
- Araceli, equatoriana de Paris. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 mai 1957.
- Picasso na União Soviética. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 mai 1957.
- Ao júri de seleção da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 mai 1957.
- Arte - nos Estados Unidos e na Rússia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 mai 1957.
- Realismo não é realidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 mai 1957.
- Brancusi morto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 mai 1957.
- O futebol na arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mai 1957.
- Um só salão, uma só arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 mai 1957.
- O VI Salão Moderno. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 mai 1957.
- Art News e o Museu de Arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 mai 1957.
- O painel de Firmino Saldanha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mai 1957.
- A palavra do júri de seleção da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mai 1957.
- Goeldi, Tóquio e a Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 mai 1957.
- Fúlvio Roiter e sua máquina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 mai 1957.

- O júri de seleção da Bienal na berlinda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai 1957.
- A seleção de obras da IV Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai 1957.
- Em defesa da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mai 1957.
- Os prêmios do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 mai 1957.
- Salão de marginais? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 jun 1957.
- Rossini Perez. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jun 1957.
- Aspectos do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 jun 1957.
- Desenhistas no Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jun 1957.
- O Mestre brasileiro de sua época. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jun 1957. *5.
- Itinerário de uma retrospectiva. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jun 1957.
- Em frente ao painel de Firmino Saldanha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jun 1957.
- Pequena mostra de um gravador. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jun 1957.
- As colagens de Ivan Serpa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jun 1957.
- Diálogo com Volpi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun 1957.
- O "mestre" apesar dos amigos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 jun 1957.
- Exposição coletiva - Paulo Rissoni. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jul 1957.
- Lívio Abramo na Petite Galeria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 05 jul 1957. *5.
- Desenho e cor na obra de Volpi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jul 1957.
- Robert Delaunay ou a solução abstratizante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 jul 1957.
- Em ordem do dia - a terminologia da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul 1957.
- Muitas teorias, pouca experiência. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jul 1957.
- Do cotidiano e das formas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jul 1957.
- Herbin ou o primitivo concreto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jul 1957.
- Crianças na Petite Galerie. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul 1957. *5.

- Crianças e arte moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul 1957.
- Arte na Argentina e Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jul 1957.
- Brasileiros, argentinos e o filósofo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jul 1957.
- Futurismo - romantismo modernizante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jul 1957.
- A Bienal em perigo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul 1957.
- Kandinsky descoberto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jul 1957.
- Crianças alemãs e as do Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jul 1957.
- Artistas uruguaios no MAM. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul 1957.
- Confusões do Embaixador-Senador. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jul 1957.
- Ajudem os Guignard. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jul 1957.
- A arte concreta de Ulm. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, jul 1957.
- A IV Bienal assegurada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 ago 1957.
- Uma escola se fecha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 ago 1957.
- A crítica de arte na arquitetura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 ago 1957. *5.
- Arquitetura e crítica de arte II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 ago 1957. *5.
- Lasar Segall. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 ago 1957. *5.
- Xadrez em lugar de atelier. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 ago 1957.
- Geração parisiense de "jovens avós". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 ago 1957.
- O carioca e a arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14, 15, 16 e 17 ago 1957. *5.
- Descoberta da arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 ago 1957.
- Quatro grandes da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 ago 1957.
- A casa moderna, seu espaço e decoração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 ago 1957.
- Sinceridade e personalidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set 1957.
- A. de Souza Cardoso, percusor português. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 set 1957.

- Di Cavalcanti. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 set 1957. *5.
- O VI Congresso Internacional de Críticos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 set 1957.
- Pintura holandesa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 set 1957.
- Millôr Fernandes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 set 1957. *5.
- Oteiza, prêmio internacional de escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 set 1957.
- Marina Nuñez del Prado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 set 1959.
- Dicionário de pintura abstrata. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, set 1957.
- Giorgio Morandi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 out 1957.
- Ben Nicholson - Prêmio da IV Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 out 1957.
- Americanos na IV Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 out 1957.
- Perdem os artistas o Salão do Ministério. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 out 1957.
- Em Varsóvia o próximo Congresso da AICA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 out 1957.- Imagens sicilianas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 nov 1957.
- IV Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 nov 1957.
- Representação brasileira na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 nov 1957.
- Retrospectiva de Lívio Abramo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 nov 1957. *5.
- Retrospectiva de Lasar Segall no Ibirapuera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 nov 1957. *5.
- Os gravadores brasileiros na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 nov 1957.
- Fayga e os outros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 nov 1957. *5.
- Pintura brasileira e gosto internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 nov 1957.
- Krajcberg, prêmio da nossa pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 nov 1957. *5.
- A pintura brasileira na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov 1957.
- Da geometria e não-geometria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 nov 1957.
- Lygia Clark ou o fascínio do espaço. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 nov 1957.

- Diego Rivera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 nov 1957.
- Comunicação em arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 nov 1957.
- Um dia de Morandi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 nov 1957.
- Bienal sem cartaz. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 30 nov 1957.
- Dez anos de pintura italiana. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 dez 1957.
- O apelo de Maria Eugênia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 dez 1957.
- Pintores brasileiros na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 dez 1957.
- Ivan Serpa na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 dez 1957.
- O desenho brasileiro na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 dez 1957.
- A Bienal às vésperas do encerramento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 dez 1957.
- Novas gerações de artistas americanos no MAM do RJ. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 dez 1957.
- Os escultores brasileiros na Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 dez 1957.
- Amoedo, lição de um centenário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 dez 1957.
- Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez 1957.
- Perspectiva de Brasília. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 dez 1957. *5.
- O prêmio Morandi, uma revisão dos valores. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 dez 1957.
- Reflexões em torno da nova capital. *Brasil, Arquitetura contemporânea*. nº 10, 1957. *5.

1958

- Salão que não pode fechar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jan 1958.
- Arquitetura paisagística no Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 jan 1958. *5.
- O paisagista Burle Marx. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jan 1958. *5.
- Artes gráficas no Japão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jan 1958.
- Pancetti e seu diário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jan 1958. *5.
- A peste cultural da época. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jan 1958.

- Arte e Freud. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan 1958.
- Japão e arte moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jan 1958.
- O Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 jan 1958.
- Exposições de obras primas dos Museus da Província. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 jan 1958.
- Dacosta na GEA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan 1958.
- Signo caligráfico e signo plástico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jan 1958.
- Maria Leontina no Tenreiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 fev 1958. *5.
- Em torno do debate sobre a gravura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 fev 1958. *5.
- Atualidade das artes plásticas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 fev 1958.
- Da caligrafia ao plástico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev 1958.
- O signo no Ocidente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 fev 1958.
- Um falso moderno Buffet. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 fev 1958.
- Atividade artística, atividade prática. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 mar 1958.
- Darel Valença. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mar 1958. *5.
- Volpi em Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 mar 1958.
- Integração das artes em Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mar 1958.
- Igreja e conforto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 mar 1958.
- Exposição do Museu de Arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 abr 1958.
- Altos e baixos de uma grande mostra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 03 abr 1958.
- Serpa, mostra despedida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 abr 1958.
- Em torno de Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 abr 1958.
- O gosto internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 abr 1958.
- Síntese das artes em Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 mai 1958.
- Arte moderna em Portugal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 mai 1958.
- Introdução a Magnelli. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 mai 1958.
- Magnelli: Confrontation. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 mai 1958.
- Exposição de Bruxelas e símbolo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 mai 1958.

- Nuvens sobre Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 mai 1958.
- Projeto contra a arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 mai 1958.
- O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mai 1958.
- Anacronismo plástico em Bruxelas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 mai 1958.
- Utopia, obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 mai 1958. *5.
- Cidade, obra de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mai 1958.
- Adequação de forma e função. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mai 1958. *5.
- As pedras de Arp. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 mai 1958.
- Problemas da pintura brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 mai 1958.
- Modigliani em triunfo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai 1958.
- Léon Dégand. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mai 1958.
- Anteprojeto clandestino? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jun 1958.
- Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 jun 1958.
- Arte - fenômeno internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jun 1958.
- Homenagem a Fayga Ostrower. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jun 1958.
- Da isenção do júri e outros inconvenientes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 jun 1958.
- Resposta ao acadêmico de Cochabamba. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jun 1958.
- Salão e concretismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jun 1958.
- Wolls, patriarca do tachismo em Veneza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun 1958.
- Incongruências do Salão (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 jul 1958.
- Incongruências do Salão (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jul 1958.
- Incongruências do Salão (III). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jul 1958.
- Contemplação no passado e no presente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jul 1958.
- Quanto ao nível do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 jul 1958.
- Gravadores e desenhistas no Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jul 1958.

- Vantagem dos "primitivos". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jul 1958.
- Dos abstratos no Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul 1958.
- O último esquadrão de pintores. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jul 1958.
- Sinais de saturação tachista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jul 1958.
- A escultura do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul 1958.
- Auto-expressão ou imagem do mundo?. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul 1958.
- Arte - método ou maneira?. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul 1958.
- O prêmio Weissmann. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jul 1958.
- O depoimento de Oscar Niemeyer I. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul 1958. *5.
- O depoimento de Oscar Niemeyer II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jul 1958. *5.
- A plástica cinemática de Abraham Palatnik. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ago 1958.
- Impressões de iletrado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set 1958.
- Arte - Japão & Ocidente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 set 1958.
- Os chorões de Ginza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 set 1958.
- Pintura Nihonga. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 out 1958.
- Iniciação ao Kionga. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 out 1958.
- O calígrafo e o crítico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 out 1958.
- Ainda em Kioto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov 1958.
- Volpi e a arte religiosa. *Módulo*. Rio de Janeiro, nº 11, 1958.

1959

- Tradição e crítica no Japão e no Ocidente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 fev 1958. Reproduzido em *GAM*, Rio de Janeiro, nº 2, jan 1967.
- Gestos cá e lá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mai 1959.
- Introdução à arquitetura brasileira I. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 e 24 mai 1959.
- Rotina e aventura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 mai 1959.
- Entre passado e futuro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai 1959. *5.
- Introdução à arquitetura brasileira II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 e 31 mai 1959. *5.
- Oriente, questão de escala. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, mai 1959.
- De retorno. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jun 1959.

- De retorno. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jun 1959.
- As vias da democracia no Oriente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jun 1959.
- Em arte, Brasil país jovem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jun 1959.
- Por moda? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jun 1959.
- O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, 26 jun 1959. *3.
- Corpo sem ferrugem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jun 1959.
- Milton Dacosta vinte anos de pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun 1959. *5.
- O próximo Internacional de Críticos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun 1959.
- A obra de arte - cidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 jul 1959.
- Retificações sobre Dacosta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jul 1959.
- O júri da Bienal e a oportunidade perdida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jul 1959.
- Crítica da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul 1959. *3.
- Problemática da sensibilidade I. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 e 12 jul 1959. *3.
- Problemática da sensibilidade II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul 1959. *3.
- Noções modernas de crítica de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 ago 1959.
- Arte signográfica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 ago 1959.
- Considerações de reintegração do artista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 ago 1959.
- Planejamento, arte e natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 ago 1959.
- O eixo monumental. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 set 1959.
- Crescimento da cidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 set 1959. *5.
- Brasília, a cidade nova. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 set 1959. *5
e em *Arquitetura e Engenharia*. Rio de Janeiro, set-out 1959.
- Arte viva e arte morta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11 out 1959.
- Crise nas artes individuais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 out 1959.
- Arte-reflexo - irresponsabilidade do artista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 out 1959.
- Pintura brasileira e moda internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 out 1959.
- Manabu Mabe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 out 1959. *5.

- Depois do tachismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 nov 1959.
- Waichi Tsutaka. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 nov 1959.
- As duas posições de Pollock e Vedova. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 nov 1959.
- Considerações inatuais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 nov 1959. *3.
- Do "informal" e seus equívocos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 nov 1959. *3.
- O Salão moderno. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 nov 1959.
- O Salão moderno, II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov 1959.
- O Salão moderno, III. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 nov 1959.
- Georges Mathieu. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 nov 1959.
- Niemeyer e a crítica de arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 dez 1959. *5.
- Abstracionismo econômico ou economicismo abstrato?. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 dez 1959.
- Da abstração à auto-expressão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 dez 1959. *3.
- O júri internacional de Veneza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 dez 1959.
- Paradoxo da arte moderna brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 dez 1959.
- Lições do Congresso Internacional de críticos. *Módulo*. Rio de Janeiro, nº 16, dez 1959. *5 e *Arte em revista*. São Paulo, Kairós, nº 4, 1980.

1960

- Imperialismo artístico? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jan 1960.
- Revisão da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 jan 1960.
- A viúva de Moholy-Nagy e Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jan 1960. *5.
- Ecos da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jan 1960.
- Internacional-regional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jan 1960. *3.
- Rothko repele a confusão tachista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jan 1960.
- A obra de Nise da Silveira em perigo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan 1960.
- Regionalismo e formas clássicas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 fev 1960.

- O Brasil nos temas do Congresso de Varsóvia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 fev 1960.
- Arte moderna, fenômeno internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 fev 1960.
- Arte, linguagem internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 fev 1960.
- Os últimos Mabe no MAM. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, fev 1960.
- A alternativa de Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 mar 1960. *5.
- Equívocos de uma consciência espacial. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 mar 1960.
- Arte e invenção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar 1960. *3.
- Brasília, hora de planejar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 mar 1960. *5.
- Arranjos de amadores. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 mar 1960.
- Colagens cubistas, colagens dadaístas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 abr 1960.
- O mal do protecionismo artístico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 abr 1960.
- O cabeção da Praça dos Três Poderes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 mai 1960.
- A prova de um leilão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 mai 1960.
- Os pintores japoneses do MAM. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 mai 1960.
- Burri ou a anti-pintura vitoriosa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jun 1960.
- Um, da próxima exposição japonesa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 mai 1960.
- Um velho salão precursor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jun 1960.
- De volta à matéria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jun 1960.
- A política do júri em Veneza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 jun 1960.
- Bruno Giorgi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jun 1960.
- Bienal do México e o jornalista zangado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 jul 1960.
- Desindividualização das formas na geometria e na arte contemporânea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 jul 1960.
- Ciência e arte, vasos comunicantes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jul 1960. *3.

- Considerações de ordem pessoal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jul 1960.
- Das formas significantes à lógica da expressão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jul 1960. *3.
- No MEC, mostra inútil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jul 1960.
- Signo e matéria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul 1960.
- O gosto, o pior juiz. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jul 1960.
- Das arquiteturas e suas críticas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 jul 1960. *5.
- De volta à matéria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, jul 1960.
- Missão cumprida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 ago 1960.
- Aventuras da linha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 ago 1960.
- Resposta a uma pintora recusada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 ago 1960.
- Ambiguidade da gratidão. *Correio do Povo*. 06 set 1960.
- As vias de modernização. *Correio do Povo*. 20 set 1960.
- O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 set 1960.
- Significação de Lygia Clark. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 out 1960. *5 e em *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- Ainda o problema da internacionalização na arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 out 1960.
- Internacionalismo e uniformidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 nov 1960.
- Modos de ser, modos de falar. *Correio do Povo*. 26 nov 1960.
- Socialização do mecenas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 nov 1960.
- Da lógica na expressão artística. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 dez 1960.
- Arte experimental e museu. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 dez 1960.
- Escândalo que se esfuma. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 dez 1960.
- Seduções ocidentais. *Correio do Povo*. 25 dez 1960.
- Diálogo significativo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 dez 1960.
- Planejamento urbano e natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.

1961

- Museu, instrumento de síntese. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 jan 1961.
- Aluísio Carvão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 jan 1961. *5.

- Flexor, artista e pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev 1961.
- Tomie Othake: entre a personalidade e o pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 fev 1961. *5.
- Tikashi Fukushima. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 fev 1961.
- O novo espaço de viver. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 mar 1961.
- A Bienal e a entrevista do chanceler. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 mar 1961 e *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 mar 1961.
- A pintura de Ianelli. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mar 1961.
- Felícia, escultora. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 mar 1961.
- Atendendo ao apelo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar 1961.
- Klee e a atualidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 mai 1961.
- Os projetos de Hélio Oiticica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 nov 1961.

1962

- Zélia Salgado. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 22 nov 1962.
- Cândido Portinari será sepultado hoje no Rio de Janeiro com honras oficiais. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08 fev 1962.

1963

- Depoimento sobre o MAM. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 mar 1963.
- Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set 1963.
- Um pintor aberto à todas as solicitações do mundo atual expõe em São Paulo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 nov 1963.
- Mestres da arte virgem. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 dez 1963. Reproduzido em *GAM*, Rio de Janeiro, nº 6, mai 1967.
- A obra de Lygia Clark. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 dez 1963. Reproduzido em *GAM*, Rio de Janeiro, nº 1, dez 1966

1966

- Jean Arp, herói dadá. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 jun 1966.
- Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 jun 1966. *5 e em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- Veneza, feira e política das artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 jul 1966. *3.

- Crise do condicionamento artístico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 jul 1966. *3.
- Vicissitudes do artista soviético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago 1966. *3.
- Opinião... Opinião... Opinião... *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set 1966. *3.
- Ismael Nery, um encontro na geração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 dez 1966. *5.
- Das Bienais, dos prêmios, dos valores. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 dez 1966.

1967

- Da Bienal da Bahia e seus enfoques. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jan 1967. *5.
- Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 jan 1967. *5.
- A função do museu no Core Universitário. *GAM*, Rio de Janeiro nº 3, fev 1967.
- Crise da arte-poesia e comunicação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 fev 1967. *3.
- Especulações estéticas I - O conflito entre o "dizer" e o "exprimir". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 mar 1967. *3.
- A passagem do verbal ao visual. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 mar 1967. *3.
- Especulações estéticas II - Forma e informação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 mar 1967. *3.
- Especulações estéticas III - Lance final. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 09 abr 1967. *3.
- Um passeio pelas caixas no passado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 mai 1967. *3.
- Crise ou revolução do objeto. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 mai 1967. *3.
- Arte e burocracia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 jun 1967. *3 e em BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente; Breton-Trotsky*. São Paulo, Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jun 1967. *3.

- Do purismo da Bauhaus à aldeia global. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jun 1967. *3.
- O grego Gaitis ou o camponês de Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02 jul 1967. Reproduzido em *GAM*, Rio de Janeiro, nº 9/10, ago / set 1967.
- Quinquilharia e Pop'Art. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago 1967. *3.
- O "bicho-da-seda" na produção em massa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 ago 1967. *3.
- Surrealismo ontem, super-realidade hoje. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 ago 1967. *3.
- Pop-art e norte americanos na Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 out 1967.
- Do Pop americanos ao sertanejo Dias. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov 1967. *5.
- Consumo de arte na sociedade soviética. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov 1967. *3.
- A revolução nas artes I. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05 nov 1967. *3 e em BRETON, André. *Por uma arte revolucinária independente; Breton-Trotsky*. São Paulo, Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- A revolução nas artes II. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov 1967. *3 e em BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente; Breton-Trotsky*. São Paulo, Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- Mundo, homem, arte em crise. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 dez 1967. *3.
- A espera da hora plástica. *GAM*, Rio de Janeiro, nº 5, abr 1967.

1968

- A arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 jan 1968. *3.
- Da arte leiga à desmistificação cultural. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 jan 1968. *3.
- Bienal e participação ... do povo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 jan 1968. *3.
- Do porco empalhado ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 fev 1968. *3.
- Bienal, retrato bem brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 mar 1968.

- O manifesto pela arte de Pierre Restany. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 mar 1968. *3.
- Censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 mar 1968.
- As trombetas da polícia de Veneza. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05 jul 1968.

1969

- Os deveres do crítico de arte na sociedade. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 jul 1969. Publicado sob o pseudônimo de Luiz Rodolpho.
- A X Bienal (se houver) sairá multilada e inexpressiva. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 ago 1969.
- Pintura e ideologia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 dez 1969.

1976

- Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. *Versus*. Rio de Janeiro, nº 4, 1976. Republicado em FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro, Antares, 1982.
- Miró e os poetas. *Opus International*. Paris, nº 58, 1976.

1978

- O novo MAM terá cinco museus - é a proposta de Mário Pedrosa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 nov 1978

1979

- Djanira, as audácias da vida e da arte. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 jun 1979.

SEM DATA

- Arte erótica e herética: Darcílio Lima. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s.d. *5.
- Athos Bulcão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s.d.
- Considerações inatuais. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s.d.
- Da Vinci na U.N.E.S.C.O. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, s.d.
- Harlow- Brasília. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, s.d. *5.
- Indústria moderna e arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s.d. *1.
- Laslo Meitner. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s.d.

LIVROS

PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.

—. *Forma e personalidade*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

—. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

—. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.

—. *A opção imperialista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

—. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

—. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

—. *A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

—. *ArtelForma e personalidade*. São Paulo, Kairós, 1979.

—. *Sobre o PT*. São Paulo, Ched, 1980.

—. *O Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

—. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

ENSAIOS, MONOGRAFIAS E MANUSCRITOS

- Villa-Lobos et son peuple; le point de vue Brésilien. *La revue musicale*. Paris, 1928.
- Calder, escultor de cataventos. New York, 1944. *1.
- Tensão e coesão na obra de Calder. New York, 1944. *1.
- Da natureza afetiva da forma na obra de arte. Tese apresentada no concurso da cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, 1949. *4.
- O painel de Tiradentes. 1949. *2.
- Chegada dos impressionistas. set 1949. *2.
- Gauguin, cem anos depois. nov 1949. *2.
- Calder e a música dos ritmos visuais. Rio de Janeiro, 1949. Publicado na separata da revista *Cultura*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, nº 2, 1949.
- As duas alas do modernismo. Publicado no catálogo *O novo edifício da Sul América Terretres, marítimos e acidentes*. Rio de Janeiro, 1949.
- Forma e personalidade. Rio de Janeiro, 1951. *2 e *4.
- Emydgio de Barros e criação. Rio de Janeiro, set 1951. *2.
- As relações entre a ciência e a arte. Paris, julho 1953. Comunicado no IV Congresso da A.I.C.A., em Dublin, como relator da tese "Relações entre ciência e arte". *2.
- Ivan Serpa. Rio de Janeiro, 04 nov 1954. *2.
- Da Missão Francesa e seus obstáculos políticos. Rio de Janeiro, 1955. Tese para concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II.
- Arte e magia. 1957. Enquete realizada por André Breton com críticos e especialistas de vários países publicada na França em 1957.
- Djanira. Rio de Janeiro, mai 1958. *5.
- Projeto para o museu de Brasília. 24 jul 1958.

- A cidade nova, síntese das artes. 1959. Apresentado no Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, Brasília, 1959. Publicado em *Anais do Congresso*. *5.
- Projeto de atividades para o ano de 1973 no IAL (Chile).
- Variações sem tema ou arte de retaguarda. Conferência apresentada na 1ª Bienal Latino-americana em 1978. Publicado pela Bienal de São Paulo.
- Arte culta e arte popular. Publicado em *Arte em revista*. São Paulo, Kairós, 1979.
- O modelo do socialismo chileno e a frente das artes. s.d.
- Retorna Darel Valença. s.d.
- Os artistas e o Museu Moderno. s.d.

CATÁLOGOS

- Almir Mavignier. Instituto de Arquitetos do Brasil. Rio de Janeiro, 1948.
- Almir Mavignier. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, ago 1951.
- Momento artístico. Exposição de artistas brasileiros. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, abr 1952.
- Lygia Clark. Salão do MEC. Rio de Janeiro, nov 1952.
- Arte infantil. Catálogo exposição infantil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, dez 1952. *2.
- Milton Goldring, o romantismo abstrato. Instituto Brasil-Estados Unidos. Rio de Janeiro, jun 1954. *2.
- Crescimento e criação. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 04 nov 1954. *2 e em *GAM*, Rio de Janeiro, nº 15, 1968.
- Grupo Frente - Segunda mostra. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, jul 1955.
- Milton Dacosta. Petite Galerie. Rio de Janeiro, 1955.
- Volpi 1924-1957. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, jun 1957. *5 e em *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº 2, 1976.
- Introdução à arquitetura brasileira. Museu de Arte Moderna de Tóquio. Tóquio, 1959. *5.
- Milton Dacosta. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1959. *5.
- Flexor. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, mar 1961. *5.
- Felícia, escultora. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, mar/abr 1961.
- A pintura de Ianelli. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, mar/abr 1961.
- A pintura de Ianelli. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1961.

- Apresentação. *Catálogo 6ª Bienal*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1961.
- Hélio Oiticica. Projeto "Cães de caça". Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1961.
- Ianelli. Petite Galerie. Rio de Janeiro, 1963
- Significação de Lygia Clark. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1963.
- Maria Leontina. Galeria Acervo. Rio de Janeiro, nov/dez 1963.
- Décio Vieira e Rubem Ludolf. Galeria IBEU. Rio de Janeiro, 1965.
- Franz Weissmann (sala especial). *Catálogo 8ª Bienal*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1965.
- A obra de Felícia Leirner (sala especial). *Catálogo 8ª Bienal*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1965.
- Anna Bella Geiger - gravuras. Galeria Relevo. Rio de Janeiro, 1967. *5.
- Fernando Lemos. Rio de Janeiro, jun 1969. *5.
- Retrospectiva Alfredo Volpi. Introd. Aracy Amaral, Mário Schemberg, Mário Pedrosa e outros. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, set 1972.
- Alexander Calder. *Derrière le miroir*. Paris, Maeght, nº 212, 1975.
- Lygia Pape. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- Mira Schendel. Galeria de Arte São Luis. São Paulo, s.d.
- Sheila Brannigan. Galeria Ambiente. São Paulo, s.d.

DIVERSOS

- A arte e as linguagens da realidade. Conferência por ocasião da inauguração da nova sede da Sul América Terrestres, marítimos e acidentes. Rio de Janeiro, 1949. *2.
- Entre a pesquisa e o meio próprio de expressão. sem referência. *3.
- Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.
- A primeira Bienal. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.
- Entre a semana e as bienais. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.
- Às vésperas da Bienal. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.
- Época de Bienais. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.
- Por dentro e por fora das Bienais. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. *3.

9.2- ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM ARACY AMARAL

28.11.90

AA - Como eu entrei em contato com Mário Pedrosa?

FP - Sim, como começou sua relação com ele?

AA - Olhe, eu conheci o Mário Pedrosa pela primeira vez numa fase de estudante. Eu, recém saída da Escola de Jornalismo, na segunda Bienal de São Paulo, em 1954, e ele era um crítico que estava por aqui durante essa famosa 2ª Bienal de São Paulo que foi a mais importante exposição, eu acho, internacional de arte moderna que tenha existido no mundo ocidental porque foi uma coisa grandiosa, foi a Bienal ...

FP - ... que trouxe grandes artista

AA - que trouxe Guernica, que trouxe Braque, que trouxe Mondrian, que trouxe Kokoschka, que trouxe Munch, que trouxe enfim, grandes nomes da arte contemporânea. Mário Pedrosa era o crítico aí atuante, era o crítico brasileiro que estava sempre presente aqui em São Paulo nessa época e depois ... quer dizer, que eu já acompanhava nessa época tudo que ele escrevia com muita admi-

ração. Depois eu tive contato com ele quando ele veio ser diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

FP - Isso logo após a ...

AA - Não, não, foi em 1960; 59, 60, foi no fim da década e é lógico que eu o acompanhei também neste aspecto, o encontro que ele fez com o congresso de críticos internacionais que eu vim em 1959 antecipando até a inauguração de Brasília, não é isso?

FP - Ele fez em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

AA - Não, Brasília ... Brasília e São Paulo; porque São Paulo era Bienal, era realização da Bienal e daí logo depois eu acho que ele passa a ser diretor do Museu de Arte Moderna em São Paulo, em 1960. Então daí eu tive um outro contato com ele, mais próximo e cheguei a querer trabalhar com ele, mas não se concretizou nada. Depois eu o acompanhei justamente como crítica interessada, toda aquela angústia da falta de meios no Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Mário se debatendo para que o Cicillo Matarazzo não fizesse, digamos assim, a doação do Museu de Arte Moderna para a Universidade e o que finalmente aconteceu, e o Museu de Arte Moderna, a coleção toda do museu, foi parar na Universidade de São Paulo onde fundou o Museu de Arte Contemporânea, você sabe; e daí o Mário Pedrosa volta para o Rio e depois em função de acontecimentos, ele vai mudar para o Chile depois de lá ...

FP - Para o México e Paris.

AA - Para o México e para Paris. E é justamente em 60, em meados da década de 60 que eu tomei assim a minha, digamos assim, uma tarefa que eu me impus, de reunir os tectos dele em livro, porque eu achava que o que estava disperso em jornal realmente termina, ninguém fica sabendo. Um país com a memória tão fraca que é o Brasil, essas coisas tem uma dimensão ainda mais grave. Então eu achava que os textos principais de Mário Pedrosa ..pelo menos deveriam ser reunidos. Então eu levei longos anos para sair o primeiro volume; saiu eu acho que em 75 e o outro levou muitos anos, longos anos. E depois o outro foi em 1980. Foi até um pouco antes do falecimento dele que saiu o segundo volume. Um é Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília e o primeiro foi Mundo, homem, arte em crise.

FP - Isso foi iniciativa sua?

AA - Foi iniciativa minha. E também eu era conselheira da Editora Perspectiva e nós solicitamos ao Mário Pedro sa que fizesse uma apresentação para o livro do Herbert Read, Arte de agora, agora. Você, acho que deve ter também. Que é um texto de apresentação que foi confiado à ele também e nessa época em que eu era do Conselho Editorial da Perspectiva. Então foi uma época daí de muitos contatos, porque além dos contatos que eu tinha tido quando ele era diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, nós tínhamos amigos em comum; então eu tinha, digamos assim, muito contato com o Mário, de conversas, discussões e tudo. Na hora que eu comecei a me debruçar sobre os textos dele é que eu vi a dimensão realmente importante da sua obra. Inclusive ele tinha aqui em

São Paulo, um admirador fiel que é o Darle Lara, que era depositário também de muitos recortes de jornais de textos do Mário, Então ele me foi de grande auxílio, o Lara, para me possibilitar ter acesso às coisas. Mas o Mário Pedrosa tinha uma memória assim incrível, porque mesmo meu contato para a organização desses dois livros ele dizia: "Não, falta tal texto, tal texto gostaria que entrasse". Então até eu poder localizar aquele texto é que atrasava justamente a realização do livro. Depois consegui a datilografia de todos os textos, enfim foi tudo um processo muito lento. E finalmente saiu pela Perspectiva; saíram pela Perspectiva esses dois livros, logo depois a Otília Arantes também se interessou pelo pensamento do Mário e publicou aquele Arte/Forma e personalidade, com uma introdução comentada por ela, e reuniu também em doze volumes a obra completa do Mário Pedrosa. E se não publicou até hoje foi porque ela teve problema aqui, acho que com a Editora Perspectiva e com dificuldade de direitos autorais; de direitos autorais não, de direitos que a Perspectiva alega, e que pediram, mas o projeto dela era a publicação desses doze volumes que ela projetou num trabalho também muito bem elaborado. Pois é, eu acho que isso daí, digamos assim, é quase que inexplicável, um país que tem uma bibliografia tão pequena do ponto de vista da nossa crítica contemporânea, da nossa história da arte contemporânea, que se dificulte ou se impeça, que venha à luz um trabalho que já está realizado, entende? Me lembro que ela queria que cada pessoa que teve contato com Mário Pedrosa, fizesse uma introdução para cada um dos livros. Ela tinha tudo determinado; então eu acho que até é uma coisa frustrante que ainda não tenha saído. Mas enfim, é

uma coisa que eu acho em aberto porque eu tenho certeza de que isso tem que sair um dia, não? Agora eu me lembro que outro contato que eu tive com o Mário Pedrosa, daí já depois que ele voltou, foi quando eu estava fazendo um outro livro que é o Arte para quê?. Não sei se você conhece.

FP - Conheço, claro.

AA - Que é a preocupação social na arte brasileira. Daí para mim foi uma espécie de revelação eu conhecer o outro lado da personalidade do Mário em relação à arte e que ocorrera antes de meu período de contato com ele, da década de 50 em diante. Ele era, digamos assim, o crítico internacionalista, o crítico que defendia, digamos assim, o concretismo, neoconcretismo relacionado com Romero Brest da Argentina, relacionado, digamos assim, com as vanguardas modernas, mais atuais; de repente eu descubro durante a minha pesquisa sobre a preocupação social na arte brasileira um Mário Pedrosa do começo dos anos 30, que era um Mário Pedrosa preocupado com a relação arte-vida, arte-homem e curiosamente eu comecei a achar que o Mário Pedrosa que eu estava conhecendo já fins da década de 70, depois que ele volta ao Brasil, tinha muito a ver com este Mário da década de 30, talvez até destes retornos que ocorrem dentro da personalidade de uma pessoa. Porque o Mário depois que volta da Europa, ele dizia com toda franqueza, você já deve ter, você já acompanhou depoimentos sobre ele, ele não queria mais nada de contato com a arte, arte experimental, arte de vanguarda, inclusive ele chegava a me dizer que para ele a arte, depois de muito tempo ele se deu conta

de que a arte tinha perdido sua razão de ser a partir do renascimento, quando a arte se desvinctula da religião, quando a arte deixa de ter alguma função social, entende? De repente eu me dei conta que o Mário tinha tido um período pela própria vida política dele, porque ele foi sempre um homem muito dividido entre a atividade política e a atividade de preocupação com as expressões artísticas, plásticas. Ele teve este período da década de 30 em que ele estava debruçado sobre o ser humano; é o período do famoso texto, para mim, que para mim é inaugural, como eu já escrevi, sobre a Kaethe Kollwitz de uma época em que ele morou aqui em São Paulo, isso foi em 34.

FP - Foi em 1933, é o primeiro texto dele sobre arte.

AA - Então nessa gravação que eu fiz na casa dele, e era um período que eu estava terminando meu trabalho sobre a arte da preocupação social. Eu pergunto para ele como é que ele explica, eu faço uma indagação para ele, como é que o internacionalista vê esse período dele, todo esse período da década de 30. Inclusive ele era trotskista, amigo do Lívio Abramo, que pro sua vez, foi o primeiro artista, o único artista brasileiro a ilustrar ou mostrar através de imagens a guerra civil espanhola. E ele tinha uma atividade política bastante intensa aqui em São Paulo neste período, tendo visto e acompanhado movimentos operários muito importantes neste momento da ditadura quando ele vivia aqui em São Paulo. Então eu me lembro que eu faço essa pergunta para ele e tam-bém acrescento, posso até te mostrar esta gravação, es-te pedaço está claro no começo e depois é que fica todo hem, hem, hem. Eu digo para ele que eu acho que a meu

ver o primeiro crítico brasileiro contemporâneo, porque antes dele, antes destes textos de 34 nós tínhamos pessoas vinculadas à literatura que escreviam textos muito mais literários, entende? São poetas que escreviam sobre arte, etc e tal. E ele não, ele é uma pessoa que começa a escrever sobre arte, o intelectual que se debruça sobre arte, entende? Então não tem nada a ver com aquela crítica de fim de século XIX, no século XIX, ou de começo de XX mesmo no período modernista que são literatos escrevendo sobre artes visuais. Ele não é um literato, ele já é um ensaísta, entende? Ele já começa a se interessar pelo objeto artístico. Então eu acho que este texto da Kaethe Kollwitz é um texto contemporâneo; contemporâneo hoje com permissão de hoje, de 1990. E eu acho nesse aspecto Mário Pedrosa foi o inaugural como personalidade. Vou te mostrar essa gravação. A gente pode ver até como é que ele responde.

GRAVAÇÃO

AA - E eu coloco você, justamente a sua atuação na década de 30 em São Paulo, uma atuação exponencial porque eu considero naquele seu texto da conferência da Kaethe Kollwitz, abre uma nova fase, abre a crítica contemporânea de arte no Brasil. Bem, não é um escritor ou um poeta que escreve num jornalzinho falando sobre arte de uma forma literária, bem não é, não tem o ranço, digamos assim, da crítica descritiva que nós tínhamos em fins de século, é a primeira vez que aparece uma crítica contemporânea à nível internacional no Brasil. E naquele artigo seu, você entusiasmado justamente com um trabalho da Kaethe Kollwitz, vo-

cê coloca os artistas que lutam já por uma integração, uma reintegração da arte em sua vida que se perdeu; você faz um histórico desde o renascimento e uns artistas que vivem em uma torre de marfim, pintando uma natureza morta, como você diz, que eles mesmos são naturezas mortas porque não têm nada a ver com a vida, propriamente dita, é uma natureza morta. De modo que naquela postura que o Mário de Andrade diria que era arte interessada e arte pura, né? Quer dizer, a arte à serviço de alguma coisa. Daí o livro do Ferreira Gullar que também quando ele fala dos bichos da Lygia Clark ele já começa em 63, 64 a levantar perguntas, "mas pra que serve isso? qual a utilidade disso?". Se você é uma pessoa que sempre se preocupou com essa vinculação de vida política, a sua vida é uma intermitência de preocupações com atos políticos, com atos com o homem, política com o homem, com atos, quer dizer, você também tem essa inquietação. Agora, eu queria saber quando surge, quando você começa, quando você estava nos Estados Unidos, conhece o Calder, conhece outras correntes de arte, durante algum tempo, eu queria saber como se dá esse envolvimento seu com a arte que não tem, digamos assim, uma preocupação de servir, uma arte puramente especulativa, como é que surge isso em você depois daquele texto sobre a Kaethe Kollwitz, Portinari, ainda, entende? Como é que surge isso na sua cabeça? É o envolvimento dos fa-

tos que você começa a viver? Como é que você explica isso? Porque ontem, quando você voltou da Europa, você chega e diz: "Não me interessa mais a arte". E eu também te digo, esta é uma preocupação que eu tenho também que cada vez mais eu sinto, tão a arte misturada com a alta sociedade na América Latina, que me dá muita náusea. E eu não sei mais a que ponto interessa a especulação do artista puramente anárquica, dadaísta mesmo, que seja para o desenvolvimento do homem, mas que homem? À serviço de um sistema de uma alta sociedade constituída? Então eu pergunto: na sua cabeça você pode me retratar como foi esse interesse que surgiu em você na década de 40, você lembra?

MP - (imcompreensível)

AA - Como é que foi?

MP - ... eu sofri um impacto... o Calder não tinha ... é o que se fazia idéia, umas idéias pré-concebidas, comigo não tinha nada disto ... era uma constituição artesanal; aliás, eu digo isto... a formação dele é muito da sua própria vida. Então ele nunca foi outra coisa senão artesanal. Um escultor acadêmico, dentro da linha acadêmica ... ele queria fazer coisas, ele queria se fazer uma coisa, o que ele queria sobretudo era exatamente arrumar a vida dele ... ele não sabia como a-

brir a boca, ele inventou uma maneira; ele inventava as coisas. Isso que interessava. Quando ele criava uma coisa, ele achava que erá boa; tudo que ele inventava ele achava que e-ra bom, que era uma coisa importante... Era tipicamente um artista americano que se for-mou. E era isso que era importante nele. Quando ele fez a exposição dele, a primeira vez, o que ele estava interessado em saber como fazer as coisas. Isso que interessava. O que e-ra, não interessava muito...

AA - O artesanal?

MP - Era. Dizer que era artesanal, não sei, o que ele fazia era isso... e isso era importante... era um escultor, um artesão, era no que trabalhava. A vida dele, o trabalho dele ... aqui ou acolá, ele procurava o cantinho dele e aí fazia aquilo que ele queria fazer.

AA - Daí você vê a ponte do Calder para essa arte de preocupação social ou motivado socialmente pelas preocupações políticas do Mário Pedrosa e o salto com o internacionalismo, como é que se vai dar. O Calder é um típico artista que tem uma produção que a gente pode considerar assim de transição para servir para esse salto que ele vai dar. Porque o Calder, como todo norte-americano que tem um artesanato, que tem um fazer artístico muito à flor da pele, cultiva o artesanato, que tem uma tradição de pragmatismo. Ele era de fato, e ele

se considerava, um inventor. Ele... uma vez até o Mário Pedrosa, não sei se ele vai conseguir contar aqui, ele me contou, não sei se ele repete aqui depois, que ele inventava até dispositivos, por exemplo, de descargas de banheiros, sabe? Uma porta que abria, ele era uma pessoa...

FP - Esta última exposição dele no Cooper-Hewitt Museum em Nova Iorque, mostrava tudo isso.

AA - Então ele tinha prazer em resolver o problema, problemas do cotidiano, e isso é muito típico de uma cabeça norte-americana; não é uma pessoa especulativa do ponto de vista formal, ele resolvia problemas e ... aí tem uma relação artista-vida, arte e vida que mostra bem esta ponte para depois o Mário entrar no fundo certos objetos do Calder, móveis ou estáveis, eram abstratos. Aí está o salto para depois o Mário aceitar a abstração e se interessar vivamente por ele, mas a ponte foi o Calder. E o Calder é um artista pragmático, inventor, entende? Quer dizer, não é apenas um "sense of humour", é um inventor de utilidade, entende? E nesse sentido o Mário ficou seduzido pelo trabalho dele e pela dose inventiva e contemporânea pelo cotidiano enfrentado que era o trabalho dele.

FP - Eles depois se tornaram grandes amigos, não?

AA - Muito amigos.

GRAVAÇÃO

MP - ... a arrumação er a arte dele ...

AA - Quase que uma organização do espaço, não é? Ele organizava o seu espaço. De uma forma criativa.

MP - Ele não falava de termos artísticos.

AA - Ele não falava em termos artísticos. Não, não é?

MP - Ele fazia como você... abrir a porta quando aarumava uma maneira de fazer... tudo que ele via, que devia fazer, ele ia fazer. Inclusive ele fez como papel higiênico ele fez uma mostra...

AA - Ah! Ele era inventivo, um homem vivo.

MP - Exatamente.

AA - Aliás, o circo dele que a gente vê lá no Museu Whitney de Nova Iorque, dá bem essa idéia. Dá a impressão de como ele vai desenvolvendo a coisa. Isso está muito dentro da tradição americana, eu acho, de artesanato doméstico, até. Você sabe que quando eu fui ver nos Estados Unidos esse museu, eu não conhecia, então a última vez que eu fui lá, eu fui ver o Museu da Cidade de Nova Iorque, que é

lá perto, pra lá do Guggenheim, já quase no Harlem, e é um museu onde tem muitas casas de bonecas, que é um artesanato típico dos Estados Unidos, que os americanos fazem, e tinha casas de bonecas desde o século XVIII até agora; até hoje feitos no interior dos Estados Unidos nas pequenas cidade durante as noites de inverno. E tudo com aquelas minúcias das janelas, das figurinhas, do mobiliário, aquelas coisas como selva, da madeira trabalhada, lixada, e depois, logo depois eu vi a exposição do Calder, eu vi o circo do Calder, voltei no Whitney e vi outra vez o circo do Calder. E tinha também umas exposições de um artista considerado, digamos assim, uma nova tendência americana fazendo trabalhos em cerâmica, almofadas, todas elaboradas, também aquelas colchas de retalhos tipicamente americanas. Eu acho que tudo é um contexto só, é uma tradição, digamos assim, de trabalho manual, o americano, e o Calder se insere, eu acho.

MP - Pois é.

AA - Com muita criatividade, com muita inventividade.

MP - Exatamente isso... Eu escrevi um artigo quando estava em Paris para a galeria onde ele trabalhava.

AA - Qual era a galeria que ele trabalhava, não sei.

MP - A galeria que ele ...

AA - Contratada? Pediam um artigo?

MP - Pediram um artigo, chegaram ...outro dia eu vi o catálogo, estava por aí. O Calder, um artista americano... é essa coisa que ele sempre fez tudo, mas sem saber que estava fazendo obras primas... fazia todas as coisas assim, novidades, tão simples. Um homem prático que fazia coisas que interessava à vida particular dele. Da vida dele e da família dele, ele é quem inventava as coisas que ele tinha direito...

AA - Então foi por aí que o caráter também dessa personalidade altamente inventiva foi também que motivou a uma mudança, digamos assim, de postura em relação a uma arte, direta, dirigida, digamos assim, para a preocupação social em que abriu uma visão de um outro tipo de arte que poderia também desenvolver o homem, teria sido isso?

MP - Pode ser. O importante era saber como ele vivia e na Europa ele não sabia...

AA - Agora eu acho, eu vejo uma certa ligação entre esse fazer criativo, sem preocupação se

é arte, se não é arte, mas o homem desenvol -
vendo para seu próprio, digamos assim, para
si próprio. A arte também das crianças como
você mesmo escreveu sobre um grupo do Ivan
Serpa aqui que não era para fazer artista, mas
era para desenvolvê-los como gente; a arte
dos alienados que era também para ajudá-los ,
quase que uma terapia, a se encontrarem, a se
situarem dentro do real. Arte voltada para o
homem, não mais de preocupação social, políti
ca diretamente, digamos assim, como seria a
arte, mas uma outra arte, vinculada ao homem.
Agora o que eu gostaria de saber de você é en
tre esse interesse seu e o interesse digamos
por uma tendência por uma construtiva.

AA - Você vê que daí eu faço outra especulação, não é?

FP - Exatamente.

AA - Aí, depois o Calder como ponte, ele se interessan
do pela arte das crianças, dos alienados, como arte e
homem, arte e sociedade sem uma preocupação formal, mas
a arte servindo também num apoio, numa forma expressiva,
útil também, não é? Daí eu pergunto: e o construtivismo,
como é que foi isso para você? Isso é uma outra instân
cia.

GRAVAÇÃO

AA - Daí é que eu tenho uma certa dificuldade,
seu interesse da década de 50.

MP - Bem, eu tive realmente interesse muito grande. Eu acho que isso foi importante fazer que influenciasse a vida social.

AA - Daí, você viu a resposta dele?. É uma arte que fosse importante socialmente falando. Você tem que lembrar que Waldemar Cordeiro, de São Paulo, eram duas pessoas esquerdas, o Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, eram pessoas que tinham, não sei se o outro pessoal do Rio, não, no Projeto Construtivo eu falo; eram mais, digamos assim, especulativos, a arte pela arte. Mas o grupo de São Paulo concreto, era o artista, a inserção do artista na sociedade, numa sociedade moderna, o artista tem que ser um dos trabalhadores, o artista tem que participar. Na arquitetura, jardins, paisagismo, designer, entende? Publicidade, então o Mário está dizendo praticamente que ele acreditava nesse ponto. Engraçado!

MP - ... eu achei que ele tinha vocação ... porque ele queria fazer arte moderna... Por que havia na arte dita moderna algo que era revolucionário, que se precisava desenvolver. Daí porque realmente tive um interesse muito grande por uma arte que fosse importante no fazer, que influenciasse a vida social da época. Quis que fosse criativa nesse sentido. Quando eu falava de arte moderna eu me referia a uma arte que tivesse influência sobre a vida social da época. Eu achava que com uma arte mais desinteressada você mudava a sociedade. Essa arte iria ter uma importância na vida social. Não me interessou nunca a ar-

te puramente desinteressada, que não fosse so
cial; havia uma coincidência muito grande en-
tre a arte moderna, que modificava a maneira
de viver dos homens, e a arte construtiva. U-
ma utopia. Mas a utopia é importante. Esse da
do utópico foi decisivo para todos nós. Por-
que senão não se fazia ... E a arquitetura e-
ra uma coisa muito importante, a arquitetura
era uma coisa brasileira.

AA - Aliás, o Cordeiro também achava. O Cordei
ro dizia que era uma arte à serviço de uma so
ciedade, organizando novos espaços, partici-
pando da vida social através da integração, na
arquitetura, no paisagismo, no desenho indus-
trial, quer dizer, ele também tinha essa in-
tenção que podia também, eu hoje posso consi-
derá-lo utópico, mas a gente tem que conside-
rar válido.

MP - É claro.

AA - Que é uma, que é o que alimentou, digamos
assim, o pensamento dele naquele momento.

MP - Exato. Isso por coisas que nós nunca ...

AA - É, mas daí a posição digamos de um Arti-
gas é de que daí está se abrindo para o in-
ternacionalismo, é o problema do internacional
lismo exagerado, o problema da Bienal, enten-
de? E eu coloco até nesse artigo que está sa-

indo na Módulo porque o grande teórico do realismo foi o Fernando Pedreira. Hoje ele pode ter uma posição completamente diferente, não é? Mas o Fernando Pedreira é o homem da revista Fundamentos, era o homem da Paratodos entende? E a posição, digamos assim, do grupo realista, do grupo ligado ao partidão em relação às Bienais é justamente a identificação da abertura para as tendências internacionalistas como as mecenas, o capital estrangeiro, enfim, toda aquela vinculação que também é uma decorrência daquele fenômeno da construção de Brasília, época do Juscelino Kubitschek etc. não é? E é por isso que a gente tem também que considerar.

MP - Exato.

AA - Inclusive hoje a gente lê, inclusive os artigos do Artigas na Fundamentos com outros olhos, que a gente não ia na época porque o distanciamento, que inclusive vê uma dose de razão muito grande que ele tinha. Inclusive a quela abertura sempre entre aspas, no Brasil, não é?

AA - Aqui eu falo muito porque ele não está falando, ele não está com força.

FP - Pois é, numa época em que ele já estava muito ...

AA - É, não dá para ele conversar muito; e ele fazia as sim, assim, e eu esperava a resposta, e ele não dava, en tão eu tocava a falar e pegava a falar para ver se ...

GRAVAÇÃO

AA - Depois de 45 com a liberação do Partido Plurista, durante dois anos que propiciou a reunião deles, certas posições tomadas, cai por terra com o início das Bienais. Tanto que o Matarazzo, segundo me narra o Scliar, foi para Porto Alegre. O Scliar ou o Danúbio Gonçalves, diz que ele foi pedir, para pedir que os artistas gaúchos participassem da pri meira Bienal. E até o Vasco Prado num primeiro momento ele manda, depois ele retira quando o partido diz que não deveriam participar. Depois eles tem uma profunda mágoa porque o Portinari aceita participar. Então por que o Portinari participa? Quando um artista pro gressista não deveria estar participando de uma coisa que era vinculada com Rockefeller, Matarazzo, o Oroszco; era o início da presença aqui no Brasil de todo um grupo internacio nalista, que como diz o Fernando Pedreira, vai fazer com que o governo possa descansar que os artistas não vão mais se preocupar com as lutas políticas ou sociais do país. Vão começar só a se preocupar com o mercado de arte e de fato aconteceu; vão se preocupar com a especulação puramente teórica das novas tendências e durante muito tempo você sabe que de fato aconteceu isso.

FP - Bem, gostaria então que você falasse um pouco mais do tempo em que ele esteve trabalhando no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

AA - O tempo que ele esteve trabalhando aqui no Museu de Arte Moderna eu acho que era um tempo de luta, porque era o fim do Museu de Arte Moderna. Era quando Matarazzo Sobrinho se propõe ficar só arcando com a Bienal de São paulo; que hoje a Bienal de São Paulo é 95% a iniciativa privada que paga. Mas naquele tempo eles pediam dinheiro, eles conseguiram subvenções para que o estado, o município e o governo federal faziam as aquisições pelo Itamaraty. Mas era sobretudo o governo estadual e municipal que arcavam com a Bienal. E o Cícililo também pagava o restante da conta que ficava para poder ser realizada a Bienal de São Paulo. E chega a um determinado ponto, ele quer se liberar do Museu de Arte Moderna e ficar só com as Bienais que era muito mais prestigioso. Então o museu começa a ser para ele uma espécie de fardo. Então começam a surgir idéias para que o Museu de Arte Moderna deixe de ser do Matarazzo Sobrinho. E o Mário Pedrosa começa a fazer algumas, digamos assim, "démarches" para ver se outras entidades privadas quereriam arcar com o Museu de Arte Moderna para que ele não fosse, digamos assim, entregue, no caso, à uma entidade estatal. Então, o tempo que eu lembro do Mário nessa época é um tempo de reuniões, de ansiedade, de angústia, sabe? Uma preocupação constante, permanente, uma luta para tentar que isso não acontecesse, e finalmente sucede. Aliás, eu narrei essa história no meu livro que saiu há dois anos atrás, você tem?

FP - Qual deles?

AA - Só que é um livro que não está à venda, por isso talvez ... sobre o Museu de Arte Contemporânea, Um perfil de um acervo.

FP - Não, este eu não tenho.

AA - Eu temo isto. Eu conto justamente como se passou, como se deu essa passagem do Museu de Arte Moderna finalmente para a Universidade de São Paulo. E foi muito pesado para o Mário, foi um período em que ele estava sempre tentando interessar esta empresa ou aquela. Houve até um momento em que eu conto no meu livro que parece que o Estado de São Paulo ter-se-ia interessado o jornal Estado de São Paulo em ser, digamos assim, em ser o patrocinador do Museu de Arte Moderna. Depois não deu em nada, não deram em nada todas as conversações que eles tinham e o Matarazzo Sobrinho acaba doando para a Universidade. Recebe o título de Honoris Causa, Dr. Honoris Causa e o Mário Pedrosa volta para o Rio de Janeiro.

FP - Isso tudo se passou em quanto tempo?

AA - De 60 a 62.

FP - Quanto tempo ele esteve no museu?

AA - Acho que dois anos. Porque o museu passa para a Universidade em 63.

FP - E nesse momento ele organiza várias exposições?

AA - Ele organizou várias exposições, eu acho que, eu tenho... ele organizou várias exposições, não. O Museu de Arte Moderna tinha uma animação muito grande, porque haviam as Bienais também. Então era junto... Museu de Arte Moderna, não era assim: Bienal de São Paulo do Museu de Arte Moderna. Então o diretor do museu era o curador da Bienal nessa época, entende? Então eu acho que ele teve uma grande frustração porque era uma exposição que ele sempre quis fazer e nunca se realizou, e talvez hoje fosse possível fazer, era de trazer os construtivistas russos para a Bienal de São paulo. E na época eu me lembro que ele tentou fazer através de correspondência, um contato com a Ministra Soviética da Educação e Cultura e foi impossível porque naquela época eles não podiam encarar a União Soviética vinda para fora de uma imagem que não fosse realismo socialista, não é? E eu sei que isso não foi possível de se realizar, mas eu sei que era um sonho que ele teve, que ele inclusive me falou e eu sabia etc. sabe o ... Aqui é o livro que a gente fez com empresa, quando a gente consegue o patrocínio e eu conto aqui... a história de uma coleção, entende? Então aqui eu conto a história do museu. O Lourival, o Sérgio Milliet, o Léon Degand, que foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, aqui, a gestão do Mário. Olhe, se você quiser eu leio isso aqui porque se você não tiver ...

FP - Ah, está bem. Por favor.

AA - "Em 1961 Mário Pedrosa já atua como responsável pela Bienal e é diretor do Museu de Arte Moderna que en-

tra em sua última fase de seu primeiro período; mas não tardariam os atritos de Mário Pedrosa com Wanda Svevo e, consequentemente, com o Cicillo porque Wanda Svevo era a pessoa de confiança do Cicillo. Os problemas financeiros pareciam indênicos; a instabilidade da entidade parecia-se com a segurança dos museus ainda hoje em dia entre nós. Em 1960 a idéia de Mário Pedrosa era que se encontrasse um patrocinador para o MAM; seria uma saída para a sobrevivência da entidade. Pensou-se então em várias alternativas. Uma delas, segundo Paulo Mendes de Almeida, seria o Estado de São Paulo, mas o jornal não aceitou. Propuseram então a idéia a Luiz Eulálio Bueno Vidigal, que aceitaria, mas alegou primeiro precisar consultar Chateaubriand, que por sua vez que aceitasse, mas que impusesse como condição não estar Mário Pedrosa como diretor. Foi plena de ansiedade para os que acompanhavam mais de perto ou mais de longe, a luta de Pedrosa, o sentir de Matarazzo Sobrinho, um desfalecimento em manter o MAM. Constatando-se finalmente a desesperança total, Pedrosa retorna definitivamente ao Rio de Janeiro quando Cicillo resolve extinguir o museu em assembléia, criando-se na Universidade de São Paulo o museu, uma doação que faria de toda a sua coleção. Decidiu-se neste ponto adiar a dissolução do museu, pois as subvenções da Bienal correriam perigo caso o museu se extinguísse antes da realização da Bienal, ainda juridicamente unida ao MAM até 1962. Inconformados com a ação de Matarazzo Sobrinho e a extinção da coleção do MAM, alguns intelectuais e amigos do antigo museu, liderados por Arnaldo e Oscar Pedroso d'Horta, que eram amigos também de Mário Pedrosa, tentaram uma ação tentando anular a assembléia convocada por Cicillo, porém, inutil -

mente. Assim, após a doação do acervo à Universidade os amigos do MAM, mantendo sua razão jurídica, organizaram algumas exposições em locais diversos da cidade como o Edifício Itália e mesmo em pequeno espaço no antigo edifício da Rua Sete de Abril, sendo que à partir de 1969 o MAM de São Paulo reinicia suas atividades regulares com o Panorama de Arte Brasileira, que está sendo realizado agora e realiza-se um por ano, em sua nova sede sob a marquise do Parque Ibirapuera. Tenta-se desta forma um esforço para reunir nova coleção a partir de doações de artes brasileiras objetivando reconstituir este museu que marcou tão definitivamente a década de 50 entre nós". Esse texto lido agora é de Perfil de um acervo, organizado por Aracy Amaral, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, edição Tequinte, 1988, páginas 29 e 30. Você sabe que eu hoje sou contra a idéia do Cicillo ter dado para a Universidade, embora você possa dizer, "Ah bom, mas aí ao invés de um museu tem dois, tem o Museu de Arte Moderna e tem o Museu de Arte Contemporânea". É, mas eu acho que foi um esfacelamento assim de forças, entende? É porque o Cicillo não tinha mais energia para pagar, nem vontade, ele queria pagar só a Bienal. Daí ele funda a Fundação Bienal de São Paulo. Mas eu acho que esse Museu de Arte Moderna, por exemplo, que tem agora aí, eu sei que eles tem atividades permanentes e tal. Faz um Panorama por ano, sai uma exposição atrás da outra, mas não tem a coleção que o Museu de Arte Contemporânea tem. Essa é a grande coleção de arte contemporânea no Brasil. Então na verdade deveria ter ido para a iniciativa privada. Mas os nossos homens de empresa são muito arredios para dar dinheiro. Nós não temos a tradição protestante

norte americana que as quais a lavagem do dinheiro pela cultura é um dado prestigioso; nossos homens de dinheiro não tem o menor interesse cultural. Aliás, são de nível cultural bastante baixo. Isso é uma fatalidade que o Brasil tem, entende? É uma fatalidade que a gente vive, eu acho. Isso amargou muito a vida do Mário, embora ele tivesse grandes amigos, entende? Não apenas, digamos assim, assessores diretos dele como Bráulio Pedroso, como Cláudio Abramo. Ele estava sempre rodeado de amigos. Ele tinha um grupo assim de admiradores que seguiam ele por toda parte. Aliás, você tem um texto de uma homenagem que eu organizei para Mário Pedrosa em 1980?

FP - Tenho sim.

AA - Eu era curadora da Bienal...

FP - Aquele que inclusive tem um texto da Otília e outro do Ferreira Gullar.

AA - E foi a última viagem que ele fez para São Paulo. Aí eu falei assim: Não, Mário está fazendo 80 anos, vamos fazer uma homenagem. Aí, da Bienal tocou na hora o Luiz Vilares, era o presidente. Nós trouxemos ele aqui; foi uma badalação incrível, foi muito bonito, foi muito comovente.

FP - Aliás, foram várias as homenagens ao Mário nos 80 anos.

AA - Mas aqui foi a primeira. Acho que foi em abril de 80, se não me falha a memória, daí o Mário... acho que

foi março ou abril.

FP - Aí houve a exposição na Galeria do Jean Boghici.

AA - Essa aqui foi a primeira. Aí foi muito bonito, ele veio, ficou hospedado em casa de amigos, acho que foi até na casa do Cláudio Abramo. Ele saiu de lá e ele ficou muito emocionado. Eu chamei o Ferreira Gullar para fazer uma saudação, e foi lindíssima a saudação.

FP - Muito bem. Agora, o Mário na época em que se tornou diretor do MAM de São Paulo, ele escreve um artigo onde diz que deixaria de ser crítico, de jornal, pelo tempo em que estivesse à frente do museu. Como você vê essa posição dele.

AA - É porque ele está assumindo que ele vai ser um administrador de museu. Então ele percebe que o encargo mais pesado é o de administrar o museu, é de tentar obter, digamos assim, fundos para exposições, meios para realizar...

FP - um trabalho.

AA - Um trabalho mais administrativo, não? Então ele quase que abre mão da função dele de poder escrever em jornais, que não dá para você abordar tudo, não é? Eu reconheço, eu não sabia que ele tinha escrito sobre isso, porque eu no MAC, eu quis continuar fazendo críticas, continuando fazer minhas pesquisas de museus e não aguentei mais de quatro anos ser diretora do Museu de Arte Contemporânea porque eu fiquei exaurida, porque

realmente a gente se desgasta de uma forma tal em cada livro publicado. E eu quis publicar um livro por ano quando eu era diretora do MAC. Você tem que levantar o dinheiro em iniciativa privada. Então é uma batalha você ficar em sala de espera de grande empresa, não é? Então eu acho que ele foi muito sábio, se ele ao entrar, ele falou isso, é porque ele ...

FP - Mas você não acha que ele poderia continuar ao mesmo tempo já que ele escrevia com uma facilidade muito grande e ...

AA - Eu não sei. As pessoas todas dizem que é muito fácil escrever. Por isso que as pessoas dizem "É, escreve para mim porque eu sei que você tem muita facilidade". Mas essa facilidade é muito mais aparente, porque até a hora da gente chegar na máquina tem todo um processo mental que não é fácil. Muito ao contrário, é muito complexo. Então é muito doloroso ao mesmo tempo; até a gente ... e eu fico trancada em casa, rodando, rodando até a hora de chegar e sentar na máquina. Porque é um processo, e é um processo lento. Até encarnar no negócio e você poder sentar e começar a dar luz ao texto, entende? Não é simples. É muito complicado. E eu fiz isso porque eu, quando estava no MAC, as apresentações de catálogos eu quis fazer, mas é muito pesado. Eu não sabia que ele tinha tomado essa ... Se ele fez isso, ele até que teve uma sabedoria. Se bem que você não pode se omitir, entende? Eu acho que é muito difícil você se omitir. Você não pode se omitir dizendo dizendo de antemão: "Não vou escrever nada, vou ser administrador". Tem coisas em que às vezes você tem que fa-

zer. Há situações em que você tem que ser o curador, o crítico, o levantador de fundos, o administrador, sabe? Diretor. Você tem que se ocupar em todas as facetas de um museu, não?

FP - Mas quando ele retorna ao Rio, ele retoma a crítica de arte, ele ...

AA - Ele retoma a crítica de arte por um tempo breve, não é? Quando é que ele vai embora? Quando ele vai embora para o Chile?

FP - Para o Chile? No final da década de 60. Não, é em 1970. E aí ele começou a organizar o museu.

AA - Exatamente.

FP - Gostaria que você falasse então de toda essa trajetória do Mário.

AA - Eu vejo assim, como eu coloquei, eu vejo; e o Mário publicou também, veja bem, livros sobre política. Então eu vejo no Mário sobretudo uma personalidade preocupada com o social, um homem que tem uma preocupação política; depois eu vejo também no Mário um dos raros intelectuais humanistas que nós tivemos, entende? Com uma abrangência muito grande de conhecimento, de erudição, de contatos, com outros meios na Europa, nos Estados Unidos; Então um homem de uma riqueza neste aspecto, muito grande e é por isso mesmo que eu acho que além de ter sido, como eu disse, e eu vejo mesmo isso assim, que ele é o primeiro crítico contemporâneo da

arte brasileira dividindo sua atuação em alguns períodos diversos. Por exemplo, esse primeiro período de preocupação social, depois, digamos assim, mais o artista e a arte, o artista e o mundo em que ele vive, que é mais ou menos a postura que ele assume quando ele enfoca a obra do Alexander Calder; depois ele já tem a preocupação da arte infantil que tem essa mesma constante, igual à da arte dos loucos, e que é quase uma decorrência dessa ligação artista e sociedade; depois a gente vê que através disso ele passa já para o construtivismo onde ele demonstrou nessas palavras que a gente entendeu com alguma dificuldade, mas que ficou claro, e ele tem a preocupação de que a arte construtiva pertence um novo período da nossa sociedade e o artista não deve se omitir. Então o artista vai participar também da formação de uma nova sociedade. Nós temos que lembrar daí que nós estamos num Brasil da década de 50. É um Brasil desenvolvimentista, do Juscelino, da indústria automobilística, do TBC, de todas essas constantes que fazem um quadro não apenas estimulante mas parece que vai ser mudada a feição do Brasil, de rural, de produtor de matérias prima, vai ser de repente um país industrialista, moderno, etc. Então o discurso construtivista, o discurso concreto, vai ser um discurso que se adequa à isso. Se bem que depois no Rio de Janeiro, você vê que quem vai fazer o manifesto neoconcreto não é Mário Pedrosa, é o Ferreira Gullar que é uma outra geração e realmente. Mas o Mário vai ser muito sensível à obra de uma Lygia Clark ou de um Hélio Oiticica, ele vai saber ver, justamente pelo interesse que ele tinha tido antes, pela arte dos loucos, das crianças, ou portanto, pelo social, ele vai saber ver essa ruptura que

uma Lygia Clark e um Hélio Oiticica vão fazer do concreto para o ambiental, entende? E um ambiental urbano, digamos assim, tipicamente, digamos assim, do Rio de Janeiro, quer dizer, esta articulação do artista do artista com a vida. Então a gente vê que ele é muito sensível à isto e ele acompanha com sensibilidade esse salto. Mostra que ele estava alerta às modificações que a arte vai ter também.

FP - Nesta época ele estava no Japão e ...

AA - Ele esteve no Japão.

FP - E quando volta ele apoia o movimento.

AA - Exato. E você veja essa arte de abertura que é influida pelo Pop, por todos os movimentos que vem do Estados Unidos na década de 60 que vão, os artistas vão largar as tintas e vão começar a trabalhar com objetos, com performances, com happenings e etc. Mostra que ele estava aberto portanto, à essa ligação com o meio ambiente, com o ambiental, com nossas circunstâncias e de uma certa forma voltavam aos poucos às preocupações de ordem político-social em função dos acontecimentos que estavam acontecendo aqui no país. O Mário foi sempre muito sensível a esses acontecimentos. Eu nunca acho que você pode desvincular a obra de um artista da vida daquele artista ou a vida de seu tempo. Eu acho que no Mário Pedrosa isso também contou. Tanto que quando matam um estudante no Rio de Janeiro, ele vai numa manifestação e ele não era já tão jovem e participa. Tanto que ele se envolve de tal forma que depois, pouco de-

pois, ele terá que sair do país, porque ele se sente, digamos assim, talvez pressionado. E no Chile prosseguirá, seja no Museo de la Solidaridad, prosseguirá, embora eu tenha estado no Chile no começo deste mês e eu procurei saber lá como foi a estadia do Mário lá, conversando com um artista que era maduro já nesta época e ele achou que o Mário fez um trabalho, ele tinha ligação com o Miguel Rojas Mix, mas era uma pessoa solitária. Ele me deu a impressão de que o Mário se ressentia de uma certa solidão, entende? Ele estava num ambiente diferente, embora o Chile seja um país extremamente acolhedor.

FP - Essa época está muito bem retratada naquele livro do Senna Figueiredo, sobrinho dele, onde os dois, exilados, trocam correspondência. Ele em Londres e Mário no Chile.

AA - Ah é? Você está vendo, então bate. E depois ele vai para o México, México, Paris. E também daí é uma vida também isolada, é uma vida já ... e quando ele volta, e quando eu retorno o diálogo com ele, tendo em vista estes dois livros que estou organizando, eu já encontro outro Mário Pedrosa mudado. Inclusive eu vou encontrar outro Mário Pedrosa; você tem aquele texto dele que ele apresentou num encontro no México, num simpósio no México, não tem?

FP - Qual texto?

AA - Um texto sobre arte popular.

FP - Tenho sim.

AA - É esse o pensamento de que ele volta imbuído quando ele volta. Esse aqui é um dos últimos textos dele.

FP - O de arte popular?

AA - Da arte popular e depois tem o outro Tupi; como é que chama?

FP - Discurso aos Tupiniquins ou Nambás.

AA - Então, aí já tem um outro pensamento dele, é o pensamento com o qual ele volta da Europa, quer dizer: "Olhemos para os nossos índios". Então daí, volta novamente essa vertente social dele e essa preocupação, digamos assim, com o indígena, que é uma preocupação que ele percebeu e ele foi extremamente sensível em estando fora; essa descoberta do Brasil como muitos artistas descobriram o Brasil fora, o latino americano como Diego Rivera que descobre o México fora. Wifredo Lam descobre Cuba fora, Tarsila descobre o Brasil fora, Oswald de Andrade descobre o Brasil fora, todos esses artistas que ao saírem... O Mário Pedrosa normalmente, digamos assim, aparece com um fenômeno similar, ele volta preocupado com questões, digamos assim, sociais do povo brasileiro, do índio. Então daí é que eu, olhando a obra crítica do Mário Pedrosa inteira e, mesmo que, o que fique com nome dele mais importante, é o apoio que ele deu ao movimento concreto, neoconcreto, ou seja, a década de 50 e 60. Eu pergunto: Não será isso, não serão esses momentos, digamos assim, alguns momentos de um período maior, mais amplo da década de 30, década de 40 que é o Calder; é o início de uma preocupação dele com

o internacionalismo das questões, digamos assim, artista e vida, e depois a década de 70. Outros podem me responder: "Eu não sei". Outros podem me responder: "Não, mas aí ele já está, digamos assim, desgastado. Ele já está no ocaso da vida intelectual dele e isso pode ser um retorno". Mas não será também uma fidelidade à um pensamento dele? Entende? Essa é uma indagação que eu me coloco hoje diante, se eu vejo, ou tento observar o percurso de Mário Pedrosa integralmente, entende? Porque agora, por isso que eu digo porque ele teve um esforço de fazer um trabalho de histórias da arte como ele fez a Missão Francesa para fins de um concurso. Mas ele era um homem do momento, das coisas que estavam acontecendo naquele instante. É nesse sentido que também ele é um homem de uma preocupação política até muito grande, ele foi um político atuante. Seja do ponto de vista de Partido Socialista ou Trotskismo ou quaisquer que sejam as tendências que ele tenha tido. Ele tinha uma preocupação com o aqui e agora, entende? E isso se dá também no fim da vida dele. Então o que acontece é que embora ele fosse do aqui e agora, ele era um homem extremamente rico como pensamento. Então ele nunca podia ver o aqui agora sem ter um background de pensamento muito forte e baseado justamente no conhecimento humanístico que ele tinha, dos homens, das coisas, da história, da política, entende? Então eu vejo o Mário Pedrosa muito, um grande humanista, um crítico que nunca se contagiou pela afetação da crítica, entende? Ou digamos assim, não se tornou também um historiador massante. Ele é um homem de catar as coisas naquele momento e saber lutar por elas, entende?

FP - Gostaria que você falasse um pouco mais da relação

dele com a política. Muitos já me falaram que o Mário separava a política da arte. Com relação à arte ele era um homem e na política ele era outro. Você não acha que isso era uma coisa só no Mário?

AA - Olha, eu não posso falar exatamente assim em relação ao Mário. Eu acho que é muito difícil você dividir uma pessoa em duas. Seja um artista, seja um escritor, seja um artista plástico, seja um ensaísta, seja um crítico, seja um historiador. A pessoa é uma. Eu acho que, é claro que você vai dizer: "Ah bom, ele se preocupava com política mas isso não tinha nenhuma interferência no que ele escrevia. Mas ele era um homem só. Ele era um homem sensível às coisas que aconteciam. Então a gente, o que pode assim indagar, é até que ponto isso era visível ou não nos textos dele. E essa é uma investigação que você tem que fazer. Partir da releitura dos textos dele. Até que ponto ele deixa isso transparecer ou até que ponto ele não deixa isso transparecer. Você deve ter o livro dele também político, aquele A opção brasileira, não? Foi publicado aqui em São Paulo, não?

FP - Não, foi no Rio mesmo.

AA - na Brasiliense?

FP - Não, foi outra editora, a Civilização Brasileira.

ENTREVISTA COM DARLE LARA

29.11.90

DL - Mas eu vim para São Paulo em 1952; nesta altura são 38 anos. Eu já sou até mais paulista que carioca. Mas eu conheci o Mário desde 46 e fui assim designado seu secretário perpétuo. Nós tivemos uma grande identidade. Eu supri algumas falhas dele que eram naturais nessa parte um tanto quanto possível organizativa, operativa e tudo mais. Também existia essa amizade que nos uniu e acabei secretário perpétuo. Ele sempre que precisava de mim, eu me dava ao trabalho de guardar as coisas, que nesse ponto, ele não tinha muita organização. Ele fazia, esquecia e largava lá. Então, sempre que eu descobria ou ele me avisava, eu catava, ou comprava um exemplar e guardava comigo. Então acabei assim, um depositário de uma parte da vida dele.

FP - Isso é muito importante.

DL - Mas eu pude ajudá-lo nas fases difíceis. Quando foi da elaboração da tese dele, tinha que ajudar, porque ele estava sózinho. Ele tinha sempre esse problema. Falta o dinheiro sempre. O dinheiro era sempre muito curto, então as coisas eram feitas com uma falta de re-

cursos e tudo dava em cima. Então precisava que alguns amigos ajudassem nessa parte material. Alguém tinha que bater à máquina, tinha que ajudar a mimeografar, encadernar, levar as coisas. Se ele fosse fazer tudo, não daria, seria impossível. E daí, nesses anos que foi, como tudo no Brasil tem muita dificuldade, ele foi um homem muito independente. Nunca se curvou aos poderes, mesmo com ... sempre teve uma visão muito pessoal, muito particular. Não esqueceu nunca da arte ligada ao homem, à vida, à sociedade. Toda a vida ele sempre foi voltado nesse sentido. Uma constante. Isso criou-lhe alguns embaraços, vamos dizer assim. Porque ele não se curvava. Você sabe que ele começou a crítica de arte já nessa última fase de 46 para cá no Correio da Manhã. Tu do correu entre beijos e abraços enquanto não houve o Museu de Arte Moderna. Depois queriam ligar a sua personalidade de crítico a uma espécie de propagandista, propagandista do Museu de Arte Moderna. Ele se recusou à este papel. Ele disse: "Não. Com muito prazer eu farei a crítica, porque procurarei ajudar, enfim, mostrar o papel do museu e fazer a crítica das exposições. Eu alardear pura e simplesmente, me recuso a fazer isto". Isso eu repito, foi essa preocupação assim de independência e uma preocupação social. Foi uma constante da vida dele. Mas uma das coisas, por exemplo, que você sabe também, ele estava em dificuldade financeira, porque antigamente, com a exceção de poucos, o jornalista era muito mal pago. Porque jornalismo era uma espécie de gazua. Era o pretexto para você dizer, já com o consentimento do dono do jornal, você utilizava o jornal para fazer jornalismo e para também fazer coisas por conta própria. E ele sempre se recusou a fazer isto. Então

teve uma época, acho que em quarenta e poucos, ele conheceu alguém que lhe ofereceu o emprego de relações públicas da então Aerovia do Brasil no Rio. E daí esse emprego foi oferecido em função, pelo fato dele ser jornalista. O fato dele plantar notícias no jornal. Nessa altura houve uma greve de aeroviários, da aeronáutica e queriam que ele plantasse notícias contra o pessoal em greve no jornal. Evidente que ele se recusou à este papel e foi-se o emprego de aeroviário. Ele então era um homem que se dedicava muito ao estudo, com muito sacrifício e não podia ter dois empregos, porque isso não lhe daria tempo de pensar sobre tudo. Em função disso, como também era mal remunerado, sempre a vida particular dele sempre foi muito simples, sem percalços, vamos dizer assim. Era uma vida que ele gostava. Sempre com a preocupação do meio social. Toda a vida dele foi ligada ao social, à preocupação política, numa transformação da sociedade. Por isso não dava tempo de pensar em empregos. O ideal dele era mais importante.

FP - Como você vê , do ponto de vista dele, essa transformação da sociedade através da arte?

DL - Bem, a arte fazia parte da vida. A arte no sentido não convencional, no sentido que ela era transformadora por si mesma. Ela induzia a transformação da sociedade. Tanto assim que nunca ficou preocupado com o valor material da obra ou se valia milhões e milhões. Isso para ele era o de menos; sempre ao contrário, ele pichava. Houve uma época, um pintor que teve muito em voga, muito em moda na década de 50, que era o tachismo, e havia o Mathieu que vinha ao Brasil e fazia muitas operações

bombásticas, ele pichava. Ele não queria saber se valia ou não. Ele tinha horror à isso, achava que era uma vergarice. Também esta questão de honestidade ... ele era muito fiel às suas idéias. Naquela década de 50, havia também, havia um pintor acadêmico, mei acadêmico que era muito ajudado pelo Oswaldo Teixeira, o então diretor do Museu Nacional de Belas Artes e que promovia exposições regulares desse pintor; ele tinha grande proeminência e coisa e tal. E ainda mais, ele pintava uns títulos esquisitos aos quadros. Eu me lembro de um que era reticências e "más allá del infinito". Era o título. Reticências e o título em castelhano, espanhol. "Más allá", ali, mais para adiante do infinito. E naturalmente que o quadro era muito bem cotado. Financeiramente o cavalheiro sabia explorar os seus títulos. Eu me lembro que o Mário escreveu uma coisa assim criticando, acachapando, disse: "Isso é uma vergonha, isto é uma diarreia colorida". Muito cáustico. E eles compravam assim naquela época, 500 contos, não sei quanto era. Enfim, para a ocasião era um valor relativamente alto. Ele disse: "Mas é uma vergonha, uma bobagem essa diarreia colorida". Se ele não gostava, se ele achava que do ponto de vista estético não era uma coisa válida, não tinha a menor dúvida. Se ele achava que ele estava, que embora não fosse coisa vendável como se diz do ponto estético, era uma coisa válida, da menor importância, era uma campeão. Você vê que mesmo no Brasil, do ponto de vista estético, o primeiro a mostrar o valor da arte alienada, o que pese o trabalho da Dra. Nise, mas concretamente do ponto de vista da crítica de arte, foi o primeiro a mostrar que a arte alienada era uma arte, que tinha seu valor estético e que era uma coisa válida. Ao contrário das idéias daquela meia dúzia de pessoas que conhecia, o Má

rio foi ver. Porque a idéia surgiu a partir de uma amigo comum, que era um pintor, Almir Mavignier. Hoje, não sei, ele mora na Europa; que trabalhava lá no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. E então chamou a atenção do Mário. E o Mário foi ver e achou uma coisa fantástica. Então começou a fazer artigos mostrando a importância da arte alienada.

FP - E quando foi isso?

DL - Em cinquenta e ... Assim eu não sei. Mais para adiante, fica o buraco e depois a gente preenche. E durante algum tempo ele ia regularmente lá e participava. Inclusive descobriu um pintor fabuloso que se chamava Emygdio. Comparava muito o Emygdio, a obra coisa e tal para ver, sem influir, só para acompanhar, para ver e fazia um julgamento estético que ele, daí depois ter feito aquele prefácio, aquele álbum. A propósito, citou muito os problemas do inconsciente, da psicanálise e daí até possivelmente evoluiu para a psicologia moderna, psicologia da forma. Essa coisa toda que acabou redundando o interesse dele, que era uma coisa que já vinha de muitos anos, que já tinha pensado sobre o problema da psicologia da forma desde trinta e tanto, quarenta e tanto.

FP - A tese foi defendida em 49.

DL - Foi em trinta e tantos que ele já tinha pensado neste assunto. Até aquele amigo dele que é do Surrealismo, esqueço o nome dele. Naquela ocasião, tinha discutido com esse amigo em Paris, e ele já tinha pensado em

fazer psicologia da forma e este amigo então não acreditava, e tinha partido da psicologia hiperbolista e o Mário continuou guardando a idéia da psicologia da forma até que surgiu aquela oportunidade da tese que ele então resolveu... houve aquela oportunidade de participar do concurso da escola de ...

FP - De arquitetura.

DL - É, para a cadeira de História da Arte e Estética . Ele então resolveu partir para aquilo que ele achava que ia fazer e não estava preocupado com se ia ocorrer de ganhar a prova, de vencer o concurso ou não. Para ele era importante fazer aquilo e ele fez. Naturalmente com a precariedade de meios que ele tinha e com a matéria brilhante que naquela ocasião mereceu elogio do Ethienne Souriau, enfim, uma nota para ele na revista de psicologia. Eu acho que naquela ocasião não foi dada a devida importância.

FP - Inclusive ele ficou em segundo lugar.

DL - É. A questão é você saber enfim, se formalmente ele tinha razão, quer dizer, do ponto de vista do trabalho, era magnífico. O Flexa Ribeiro fez uma coisa muito bem feita, graficamente um trabalho impresso. Sobre Velásquez. Dizia o Mário: "No Brasil que conhecesse sobre Velásquez ...". Agora, levaram em conta, dizia-se naquela época, que havia cartas marcadas; não sei se é porque inclusive o pai do Flexa Ribeiro tinha sido diretor da faculdade, e dizia-se assim, comentários, que havia influência.

FP - Você se lembra quem compunha a banca examinadora?

DL - Toma nota, depois te digo. Se eu não achar agora, depois te escrevo te dizendo, depois te dou. Eu me lembro alguns nomes. Acho que era ... tinha muito a ver com a escola. Eu me lembro de um que era catedrático da escola. Frei Sebastião ... Naturalmente o Flexa Ribeiro era um sujeito mais tarimbado, professor. Então dava uma aula e em 50 minutos ele esgotava o assunto. O que não era o caso do Mário. Mário fazia uma dissertação e continuaria numa segunda aula. Então, naturalmente usaram a velha técnica, você dá oito para o Mário, dá oito e meio ao outro. Perdeu por meio ponto.

FP - Mas você não acha também que pode ter sido a não compreensão, na época, do trabalho do Mário?

DL - Ah sim. Há uma série de fatores. A banca de um modo geral não estava muito preocupada com este assunto da tese. Foi mais um burocrático. Ah, sim, o Pedro Calmon fez parte da banca examinadora. Burocratas estavam lá, pessoas mais interessantes, bons professores preocupados em ganhar seu dinheirinho, mas não preocupados com problemas da estética. Para eles era muito chato, enchia o saco, tirava da sua rotina, alí da sua vidinha e coisa e tal. Então, saíram pouca gente, de bem ... Então você ... Então você tem perdendo meio ponto ... Interprete como você quiser. Esse detalhe, te dou, quanto deu cada um, o grau. Eu devo ter aí, eu guardei.

FP - E o Mário continuou a dar aula?

DL - É, porque naquela ocasião infelizmente não havia

carreira. Você era catedrático; catedrático era todo mundo. Mas só tinha um lugar como catedrático, ou então um lugar formal de livre-docente, mas teria-se que pendurar o diploma na parede. Praticamente não havia aula, você não tinha, era só um professor, dono da cadeira. Muitos anos depois então é que veio o lugar lá no Pedro II. E isso foi muito bom porque havia uma idéia de transformar o Pedro II em universidade. Mas aquilo ficou só na idéia. Em todo caso ele desenvolveu, deu oportunidade para que ele desenvolvesse outros trabalhos e, com a inteligência que ele tinha, ele era múltiplo; porque a propósito de um assunto ele já se enredava por outro paralelo ou saía do caminho. E como sempre, quer dizer, ele tinha o dom de descobrir coisas e daí, ao mesmo tempo, ser a contracorrente. Nesse trabalho que ele fez sobre a Missão Artística, sobre o aspecto político da Missão Artística Brasileira ... ele não carrega muito as tintas, mas em todo caso ele dava um realce ao Lebreton. Porque o Lebreton, o que é também uma contracorrente. O Lebreton inclusive era até socialmente mais aberto, tinha sido até num contexto pouco até mais napoleônico, contra a revolução. E também do ponto de vista estético, ele achava que era menos ... já uma idéia até abstracionista, vamos dizer assim, menos de assunto e a composição dele era mais livre; não ficava tão presa aos detalhes de assunto.

FP - Como o Mário era visto por outros críticos e historiadores da época?

DL - Era muito respeitado. Tinha alguns amigos e companheiros ... Diga-se de passagem, o Antonio Bento, que foi crítico de arte do Diário Carioca, era muito amigo

e contemporâneo dele. Estudaram juntos na Faculdade de Direito, eram muitos amigos; inclusive, como dizer? Nessa época Mário ficou sem um lugar para escrever, ele então ofereceu espontaneamente o lugar dele no Diário Carioca.

FP - Em que ano foi isso? Porque eu não lembro dele ter escrito no Diário Carioca.

DL - Um ou dois artigos só. Inclusive, quer ver? Olhe, deve ter sido na época do Portinari, do painel Tiradentes. Ele escreveu um violento artigo contra o painel Tiradentes.

FP - Como foi a repercussão?

DL - Polêmica. Acho que na época já era o Jornal do Brasil. O Jornal do Brasil recusou-se a publicar. Imagine você arrebentar com um tabú. Então o Antonio Bento conseguiu oferecer que ele publicasse esse artigo e mais um ou dois. Se não me engano, no Diário Carioca que é para ter ... Naturalmente, vamos dizer assim, ficou tudo dividido. Havia os que achavam iconoclasta e havia os outros que aplaudiam dizendo: "Finalmente", confirmando o que eles pensavam e não tinham coragem de dizer. No mais ele tinha alguns amigos, toda essa geração nova de críticos, inclusive o Frederico de Moraes, o Mário Barata. Não havia nenhuma hostilidade, eram todos muito amigos. O Mário tinha o ponto de vista dele, trabalhava, se fazia respeitar. Nos congressos da Associação de Críticos de Arte ele tinha sempre grande repercussão. Sempre convidado para apresentar um trabalho,

que em geral, repercutia muito. Os companheiros sabiam disto. Assim, não sei se não queria se deixar influenciar, mas acredito que, não sei, isso é opinião minha, particular, que tivesse o Frederico de Moraes, acho eu, sofresse uma influência assim, que ele mirasse nesse espelho. Assim me parece, não sou uma pessoa muito apta para dizer, para fazer uma afirmação desta, mas me parecia isso.

FP - Por parte de quem?

DL - Não, eles admiravam, se respeitavam e sofriam assim, vamos supor, indiretamente, todo aquele ambiente produzido pelo Mário.

FP - E os artistas?

DL - Ah sim. Os artistas evidente que sim. Ele sempre teve o papel de estimulador. Por exemplo, um artista muito importante que inclusive depois vou mostrar a você, cartões que ele diz discretamente, que foi muito estimulado pelo Mário, o Ianelli. O Mário sempre que via o valor de um artista, procurava estimular o máximo. O Ivan Serpa, que já morreu, foi muito estimulado pelo Mário. Está viva e é testemunha disto é a Lygia Pape. O Mário batalhou por alguns amigos para conseguir bolsas de estudo. O primeiro assim a dar um atestado de recomendação à entidades estrangeiras onde ele tinha certa influência. Ele estimulava muito.

FP - E como era o relacionamento pessoal dele?

DL - Pessoal? Ele era o pai de todo mundo. Aliás, é mui

to engraçado, o caráter dele que aliás atrapalhou um pouco. Atrapalhou nesse sentido de hoje você não ter visto o pensamento dele 100% escrito. Ele dizia que ele não era o Sócrates. Mas a gente dizia: "Mas Mário, você não escrevia assim esse pensamento, não fica assim ...". E ele: "Eu não sou o Sócrates". Aliás, é até uma coisa curiosa, eu fiz assim uma crítica nesse sentido: "Tudo seu é muito espaço, muito disperso e isso custa assim a ter o seu pensamento por escrito". A Prof. Otília acha que o Mário é assim mesmo, que o que vale no Mário é a dispersão. Se ele fosse levado assim à crítica formal, assim e tal, regular, professor, entrar às 8 sair às 6, ele não teria produzido isso, não teria essa riqueza, tudo isso fruto de uma época. Uma época em que não havia estudo organizado no Brasil. Tudo dele era assim, "self-made". E um homem brilhante, com uma capacidade de apreensão brilhante. É pena e lamentável que hoje que se vive catando as coisas, mas ele não se preocupava muito com isto. Ele sempre foi estimulador do jovem. Ele tinha um prazer imenso em estimular.

FP - Ele recebia muito as pessoas em casa, não?

DL - Havia um fim de semana típico. O sábado começava às 8 horas da noite, ficavam num bate papo que ia até às 2 da madrugada. Começava conversando sobre pintura, sobre estética, sobre pintura de um modo geral ou qualquer outra atividade artística ou sobre política. Enfim, conversa que varava a noite. A casa dele era constantemente visitada, ele era procurado diariamente; quando não ia visitar alguém. Às vezes ia ao atelier de alguém, às vezes era convidado e diziam: "Dá um pulo aqui

para ver o meu trabalho" coisa e tal. Ele ia com muito prazer, ia visitar, conversavam, discutia com o artista, trocavam idéias. Era sempre um estimulador. Sempre que se é possível, até enviar um artista ao estrangeiro. Se tinha essa oportunidade de recomendá-lo, ele fazia isso com muito prazer.

FP - Era um bom amigo.

DL - Sem dúvida alguma, era um coração aberto.

FP - Fale um pouco mais da sua relação com ele.

DL - Isso começou em 46, começou na política. Tanto que a gente era anti-Getulista assim... Houve a ditadura as sim, e tinha um amigo que veio, que até era anarquista, e um dia ele me disse: "Você vai ser um ..." (imcompreen sível). Isso em 45? No fim da ditadura; já surgia, foi quando surgiu a proposta da Vanguarda Socialista. Aí, já surgiu uns jornais desses que hoje tem o cunho político. E aí ele já me disse: "Olha, surgiu um jornal aí e você tem que ler que é a Vanguarda Socialista". Então, com o tempo eu fui na banca, comprei o jornal. Um dia eu vi no jornal que iam fazer um jantar e solicitavam ou aceitavam ofertas de presentes, vamos dizer assim, de coisas para leilão e angariar fundos. Para o jornal. Eu trabalhava com uma editora que tinha o livro A Esperança, que tinha alguns clássicos marxistas, tinha romances sociais sulamericanos. Tinha o livro daquele venezuelano que foi presidente da Venezuela Social Democrata. Eu achei que aquelas coisas deviam servir e ofereci. Não participei desse primeiro jantar. De

pois fui comprando sempre, normalmente aos sábados. O Mário fazia uma espécie de dissertação sobre um capítulo qualquer de alguma coisa sobre o socialismo. Ele foi o fundador. Já era praticamente ele o cérebro. Ele tinha ido à Europa, aos Estados Unidos e tinha passado esse tempo todo na Europa, e então conhecia, estava a par das coisas e era a luta contra o stalinismo, vamos dizer assim. Mostrar que a Rússia não era socialismo, não tinha nada de socialismo. Muito bem, então eu comecei a frequentar e a ouvir essas palestras. O Mário era sempre muito dispersivo, quer dizer, relapso nessa questão de horário. Muitas vezes se marcava reunião para as 2:30 h. Se não tomasse cuidado ele ia chegar às 4:00 da tarde. Ele sempre foi assim. Horário com Mário, muito difícil, havia ... Que de um modo geral ele não tinha essa preocupação assim de precisão. De modo que ele chegaria lá, não muito ... Eu não sei porque os companheiros me acharam assim com cara ..., não sei, de bom jeito. Eu então fui encarregado de ir na casa dele, arrancá-lo de casa para que chegasse não às 2:00 h, mas pelo menos às 2:30 h ou 3:00 h. Que não chegasse às 4:00 h. Aí ficou esta, esse relacionamento com ele. E ficamos íntimos assim. Eu procurava ajudá-lo nessas coisas que ele precisava, conversava muito com ele. Muitas vezes ia na casa dele de manhã, ficava lá, batíamos papo e também esse socrático, vamos dizer assim, usufruir um pouco do conhecimento dele, à base do bate-papo, discutir, discutir na realidade ... mas falar: "Estou fazendo isso assim e assado. Descobri uma nova fonte, assim e assado, coisa e tal". E a gente aprendia. Com isso eu fiquei animado, vamos dizer assim, secretário perpétuo. Tanto assim que eu, como te disse, todos os tra-

balhos dele eu ...às vezes ele tinha em casa, mas às vezes também descuidava e eu guardava, recortava e tinha um, guardava comigo. Guardei no arquivo. E posteriormente, depois com a agitação da vida dele, voltou à atividade política, essa coisa toda. Eu então, mais uma razão para eu guardar essas coisas que podiam, na vida agitada dele, não guardaria. Nunca; e não iam saber mais. É preciso guardar isso para saber, ficar uma maneira do pensamento. Mas uma constante do pensamento do Mário era o pensamento revolucionário em todos os sentidos. Você vê que ele sempre, nos trabalhos estéticos dele, sempre foram revolucionários assim no sentido da descoberta de novos sentidos, de novas faces, de novos ângulos. Então você veja, nunca foi, nunca se acomodou. Ele tinha um projeto, isto é; sim,, quando foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele tinha planos de fazer um museu realmente dinâmico e que infelizmente não foi possível. Mas ele também, à partir do momento que ele viu que era impossível fazer o que ele planejava, o que ele achava que deveria ser, não quis ser um burocrata. Separou-se do Cicillo e disse: "Você fica com o seu emprego, com seu lugar que eu não sou ... não quero ser empregado. Não venho aqui só para ... Ou eu venho aqui para fazer coisas ou então não precisa de mim. Põem aí um burocrata qualquer". Uma atitude que chocou muito, que foi ... Fizeram uma homenagem à ele. Foi muito badalado. Naturalmente, os rebentos deles, não acharam isso bonito, mas ele não deu importância.

FP - Nesse momento você trabalhava com ele aqui em São Paulo?

DL - Não, eu já morava aqui. Sua situação era muito pre

cária porque o que ele ganhava era muito pouco e mal da va para viver razoavelmente bem. Também tinham outros problemas difíceis, poque ele morar aqui, sózinho, a fa mília não queria acompanhá-lo. E se transferiu para São Paulo porque não tinha remuneração à altura para montar uma casa. Não ter com quem conviver, para ficar sozinho aqui, era uma situação muito angustiante, vamos dizer assim, muito sufocante. Mas de qualquer maneira isto, não foi este o motivo. O motivo foi que ele achou que não tinha condições. Ele até ...

FP - Problemas mesmo com o museu.

DL - Exatamente. E ele era então muito cáustico Ele exi gia por exemplo, um local adequado para fazer um depósi to para os quadros. E ele então dizia: "Aqui se guarda quadros até na latrina. Não é possível vocês botarem quadros na latrina". As condições eram precárias e ele lutava por isto, quer dizer, o proprietário do museu que era na verdade, era um proprietário, queria apenas um fantoche para ele. E isso o Mário não aceitou.

FP - E quando o Cicillo Matarazzo doou o acervo para a universidade?

DL - Ah sim. Foi uma atitude polêmica, evidentemente. Quando o Mário saiu, uma parte das pessoas que compunham a direção, quer dizer, o conselho, os notáveis, va mos dizer assim, ficaram do lado do Mário. O Oscar Pedroso d'Horta, que era então conselheiro do Cicillo, ad vogado coisa e tal, o primeiro a mostrar. Se não me engano, a Tarsila Amaral e outras pessoas ficaram de solidi dade ao Mário. O Mário então achou que devia ...Ah

sim, posteriormente ao acontecido, notou-se que nos estatutos do museu, não davam direito ao Cicillo fazer o que queria; teria que se submeter ao conselho. E o Cicillo então, por sua vez, não querendo se submeter ao conselho ou achando uma diminuição para ele, e como as coisas eram feitas assim de uma maneira precária, não havia nada organizado, a preocupação do Mário era separar o gosto pessoal, ou a doação pessoal do Cicillo da idéia do museu. Porque juridicamente, não se sabia direito o que era propriedade do Cicillo, o que era do museu. Quer dizer, alguns prêmios da Bienal que deveriam ser propriedade do museu, nem todos eram, quer dizer, não existia uma coisa ... oficial. Oficialmente eram. Doou da Bienal então é do museu e tal. Mas escrito na relação do acervo do museu ... Daí o Cicillo então, valendo-se disto, passou a mão, é o termo, passou a mão na maior parte do acervo e então criou, doou para a universidade. "Toma que o filho é teu". E a universidade teve que, ficou com aquele elefante branco, quer dizer, não sabiam o que fazer com aquilo até aue ... Só ultima mente com a Aracy e tal, procurou dar um caráter assim mais ou menos ativo, mas até hoje por exemplo, o museu, vamos dizer, a universidade, não teve dinheiro para construir o prédio do museu. Parece que agora vai sair, não sei. Mas é uma luta que vem de anos. E por que o acervo ficou assim? Porque foi umpresente do Cicillo. "Já que eu não posso fazer, então toma para a universidade".

FP - Mas isso ocorreu depois que o Mário deixou o museu, não?

DL - Ah sim. Depois que ele deixou. É, aí o Mário tinha

retornado ao Rio. Ficou o Museu de Arte, quer dizer, o Museu de Arte Moderna. Ficou um museu sem acervo, porque o título, vamos dizer assim, de Museu de Arte Moderna continuou, quer dizer, um grupo ... O Mário lutou para a instalação de um outro Museu de Arte Moderna, com os cartões do Horta, se não me engano, o Luís Coelho, que eram pessoas que tinham assim, que tinham ligações com a arte e que tinham ficado com o título do Museu de Arte Moderna. E houve todo um esforço de reorganizar o Museu de Arte Moderna que é este que está aí. Existe o Museu de Arte Moderna e o acervo que o Cicillo doou, que era parte do antigo Museu de Arte Moderna, fundou o Museu de Arte Contemporânea.

FP - Depois então o Mário volta para o Rio.

DL - Voltou para o Rio. Há sempre muito esse caráter dele, desse aspecto revolucionário que Mário sempre marcou tudo dele. Você vê que ele sempre estava adiante. E esse fato do social emocionante ser, da arte não ser uma coisa em si, uma coisa abstrata, uma abstração, vamos dizer assim, mas fazendo parte. Quando você perguntou se essa preocupação com o social, a transformação da sociedade com a arte, isso era uma idéia intrínseca, daí a tese dele Arte, necessidade vital; é o título da obra, daquele trabalho dele. Você vê que ele foi para o Chile e também lá não tinha nada. Qual foi a grande idéia dele? Conseguir transformar o museu, já que havia uma ligação no socialismo com o Allende, que apresentava um fato novo no social, sabe? Daí então o museu, quer dizer, uma nova forma de museu que era o Museo de la Solidaridad; um museu em que não se comprariam quadros. O país não tinha, era um país sub-desenvolvido, vivendo

em grande crise, não tinha dinheiro para comprar quadros. Então, com o relacionamento dele, ele procurou influir ou conseguir que artistas importantes doassem a obra para o Museo de la Solidaridad. Era um museu em que você não comprava quadros.

FP - Foi feito um grande acervo, não?

DL - Pois é, ouvi dizer que está voltando essa idéia. Que está tudo bem organizado, não sei. Olha, tem um aspecto interessante, acho que isso, sabe? O problema é que todos nós temos uma parte do acervo e não podiam ter organizado tudo de uma vez. Mas você podia ver, já que está interessado, se quiser explorar esse lado artístico revolucionário para o seu trabalho, para ver se, não sei o que você vai fazer, mas o que sobrou lá. Há umas cartas do Mário, acho que já na volta, depois do e xílio, quando voltou ao Brasil, eu me lembro de ter visto umas cartas, alguns comentários sobre pessoas na Europa que estavam sendo cutucadas para conseguir quadros para doar para o museu. E naturalmente que isso era uma idéia revolucionária e nem todo mundo quis se meter nisto. E alguns, apesar de que o Mário insistia, escrevia cartas, etc. e tal. "Fulano, você é meu amigo, queria ver se você, com sua influência com o Dr. X, você deve conseguir. Fale com Fulano em meu nome e coisa e tal". Haviam alguns artistas que pousavam-se de esquerdista tinham assim ... É muito engraçado que em algumas cartas ele esculhambava com os caras. "Este é um filho da puta, um cagão. Ele não vai sair brigando com Fulano, ele promete mas não vai fazer nada". E é uma trabalheira desgraçada, não sei se, porque se está tentando organizar um quadro, deve ter muito tempo. O ideal, sabe?

É que um dia a gente consiga dinheiro e reuna-se tudo isto para alguém então botar isto, essa correspondência assim; é muito embaraçada, muito cáustica. E são algumas figuras importantes, verão que posam arte, de benfeitores, grandes sujeitos que na hora h ... Não deram apoio. Trataram logo de brigar. "Eu? Arranjar um quadro para um país subversivo? Deus me livre".

FP - Mas foi um grande trabalho do Mário.

DL - Ah, foi um grande trabalho. Ah sim, uma das primeiras exposições, o museu não teve dinheiro para realizar, não teve tempo para realizar muita coisa. Primeiro que também era muito difícil organizar num país com uma transição daquela, falta de dinheiro, uma dificuldade de dinheiro danada. Mas uma das exposições que ele pôde organizar foi, nessa ocasião até eu estava no Chile e eu vi, uma exposição de cartazes de protesto.

FP - Ele reuniu tudo isso?

DL - Reuniu uma série, uma quantidade imensa de cartazes de protesto americanos. Muitos bonitos, teve grande repercussão, quer dizer, uma idéia de uma exposição qualquer do artista Fulano de tal. Logo partiu para uma idéia de ...

FP - Ele fazia coisas inesperadas.

DL - Inesperadas, na vida inteira. Não sei se essa admiração pessoal por ele e essa influência cultural que eu me beneficiei... Como sempre, essa falta de recursos

que apesar disso nunca deixou de fazer, nunca o privou de fazer o ato que ele achava que iria fazer. Então essa afinidade, ouvir sobre política dele; eram muito mal editados, muito confusos. E também o fato de não ter assim quem ajudasse, ele tendo que fazer tudo. Ficavam umas coisas muito difíceis de serem feitas, chegavam muito encima do laço, muito .. e eram ... saíam de maneira muito elaborada que nem sempre tinham uma pessoa que ... Agora, essa parte material é que atrapalhava sempre.

FP - Você o ajudou também nos livros sobre política?

DL - Não. Isso eu já morava em São Paulo. Eu assim, procurava ajudá-lo em algumas coisas. Mas esse fato dessa ajuda material ...

FP - Foi algo seu mesmo.

DL - Sim, sempre foi uma coisa minha. Ele também não tinha oportunidade de ... Eu acompanhava as coisas, procurava ajudar aqui em São Paulo, em repercussão, se saía alguma coisa etc. e tal Procurava fazer com que saísse alguma notícia ou se ele vinha aqui, procurava ajudar no sentido de promover os encontros, essas coisas todas. Mas essa parte de, material, de ajudar em alguma coisa, eu já não tinha. Ajudei a vender, mesmo depois com ele exilado. Os livros eram mal vendidos, assim mal distribuídos, uma confusão danada. E eu consegui nos lugares que tinha esses livros, nos quais eu comprava num preço bastante bons e mandei para ele dezenas de livros para ele doar no Chile e depois em Portugal.

FP - Quantos livros de política o Mário publicou?

DL - A opção brasileira.

FP - A opção imperialista, A crise do imperialismo e Rosa de Luxemburgo ...

DL - Rosa de Luxemburgo. Quer dizer, trabalhos assim, só esses três. Teve outros dispersos, artigos.

FP - Quais foram os outros?

DL - Ele escreveu muitos artigos sobre a ditadura, contra o Golpe de 64, escreveu constantemente para o Jornal do Brasil.

FP - E a atuação política? Ele começou com o Partido Comunista, não?

DL - Sim, que era o partido da revolução, quer dizer, chegou a ser cotado para fazer a escola de ... chamam aí a escola de quadros, escola política em Moscou. Acho que em trinta e poucos, me parece, trinta e três me parece, ele estava na Alemanha.

FP - Ele iria direto para Moscou mas ele ...

DL - Ele estava na Europa.

FP - Mas não foi na ida que ele ficou doente e permaneceu então na Alemanha?

DL - Não. E depois também já houve, paralelamente a is-

so houve também o rompimento. Já daí não foi mais. Ele não ia para Moscou quando houve o rompimento do Trotsky. Daí ele chegou a ser membro do Bureau da Quarta Internacional. Depois durante a guerra, ele teria agido na questão central que o preocupava muito, o movimento social do mundo inteiro que era se a Rússia era socialismo ou não, quer dizer, se a revolução não tinha sido traída; porque afirmaram que ... por todos que havia uma tendência meio conciliatória, digamos assim, ainda não tinha, quer dizer, rompido. Com Stálin sim, mas achava que era uma ... ainda tinha algum resquício de revolução. Por que um grupo negava, negava que, quer dizer, que a Revolução Russa, quer dizer, que o regime russo, fosse ou tivesse alguma coisa a ver com o socialismo. Era na verdade, um imperialismo; era mais do que um país que a revolução tinha sido renegada e que ... um país comunista não seria mais do que um instrumento da Rússia, dos interesses da Rússia. Naquela época os trotskistas ainda não ... não pensasse tão categoricamente. Ele e uma parte de um grupo com o tempo ... o Partido Trotskista, faziam parte da Guarda Nacional, cuja sede era, na época, nos Estados Unidos, durante a guerra. Mas isso não o impedia de continuar marxista e sempre estudando, re-elaborando as teses, ou repensando se certas teses, se certos pensamentos para ele continuavam atuais ou, se diante de certos casos que não tinham dado certo, se deveria repensar aqueles problemas ou encarar o ..., certas composições marxistas de um outro ângulo, coisa que o fascinou sempre porque ele sempre pensou nesse lado. Ele continuou sempre assim. Porque ele continuou sempre, embora não trotskista, ou "free-lancer", mas com um pensamento sempre revolucionário. Aqui no Brasil pou

co se pode fazer. Até uma característica curiosa que a Vanguarda Socialista, que foi um jornal feito para divulgar essa nova idéia de que a Rússia não era socialismo, principalmente, sempre numa época em que se remava contra a maré, porque foi a fase, o auge da Rússia, logo depois da guerra. Se dizia que ... fazia política, a duração mais bem pensante de que mostrar, procurar criar uma nova teoria, mostrar, embora a base, a frase feita à luz, vamos dizer assim, na falta de um termo do marxismo, até as idéias estavam erradas porque o stalinismo não era, era mais uma ditadura que não era do proletariado, afastar porque era até bem pensante, dava até status. E você vê que toda ... houve uma luta e cada vez ficava mais sozinho, o grupo ia diminuindo; até que não tendo mais razão de continuar e também havia uma pessoa que era o benfeitor, vamos dizer assim, era ... achando que era inútil continuar naquela luta inglória e a pessoa continuar financiando. Cada vez ficava mais pesado, não tinha nem sentido. Então, num gesto político, resolvemos doar o jornal ao Partido Socialista Brasileiro e nós então resolvemos fazer um número final: "Filiemos todos ao Partido Socialista". E era uma burocracia.

FP - E o partido deixou o jornal morrer, não foi?

DL - Sim. Criou um número e foi logo ... houve uma fase e foi logo exaltação à personalidade das pessoas, dos dirigentes do partido, ao Dr. Mangabeira. E num passado de liberalismo muito fajuto. E para lhe dizer mais, um partido de eleição que não passava de um apêndice, que oscilava entre um apêndice da UDN e alguns eram assim na linha auxiliar do Dr.

FP - Já nos últimos anos, o Mário tinha um interesse maior pelo PT. Fale um pouco sobre isso.

DL - Ah sim, evidente. O PT foi o grande achado dele porque a grande frustração esses anos todos depois da guerra, não é? Você pensar no socialismo e no Brasil não tinha como fazer, não tinha como tocar. Primeiro por causa da ditadura que sempre força, não é? Uma união você não pode discutir as diferenças. Então, certos assuntos ficam momentaneamente esquecidos. A luta assim é uma luta pelo proletariado, era sufocada. Daí é justamente o que o levou ao exílio. Na medida que era possível com as forças assistentes, estudantes, ele estimulava, sempre procurava, ele era muito procurado por jovens estudantes da UNE. Ele conversava muito, discutia e isso levou a ditadura a criar inclusive uma maneira burocrática de aprisioná-lo. Naquela ocasião surgia, havia, fazia-se divulgação de atos de tortura, sequestros no estrangeiro, denunciados no estrangeiro. Aí a ditadura instaurou um inquérito contra a difamação do Brasil no estrangeiro. E sem nenhuma prova incluíram-no no processo.

FP - O Mário e mais outras pessoas, Não?

DL - É. Difamação do Brasil no exterior. Ele naturalmente se defendeu mas sempre da melhor maneira. Naquela ocasião, já sob processo, ele teve um convite para ir à Europa e ele oficiou ao juiz, ao Tribunal Militar, que ia julgá-lo, que ele tinha um convite para ir à Europa por prazo determinado e que voltaria. E ele voltou. Aí, depois, burocraticamente o promotor tentou botá-lo na

cadeia preventivamente. Deu um parecer pedindo a prisão preventiva dele. Quer dizer, foi uma sacanagem que fizeram com ele. Se ele não fugiu, teve a oportunidade de ir embora e ficar por lá, ele voltou de pé para manter a sua palavra, teve uma atitude assim fiel aos seus princípios e não fugiu. Então por que? Não havia nenhuma razão para uma prisão preventiva. Ele aí não ia ser mártir, em termos, não é? Tratou logo de se refugiar na Embaixada do Chile, que naquela ocasião, tinha acontecido exatamente a ascensão do Allende. Tinha simpatia, etc. e tal e aí fugiu. Depois se refugiou no Chile. Mas voltando à esse depoimento do caráter pessoal, do caráter dele, de não temer as coisas, quer dizer, em função de uma revolução que poderia ... aconteceu no Chile a mesma coisa. Justamente por causa do Museo de la Solidaridad ele viajou, por exemplo, para a Europa para recolher os quadros que já tinham sido depositados nas embaixadas do Chile e alguns que ainda estavam em projeto. Pessoas que haviam prometido doar mas que ainda não tinham formalizado e que possivelmente com a ... que pessoalmente poderia conseguir desses artistas a doação. E já a situação naquela época não era boa para o regime. Já havia uma grande resistência, uma grande provocação contra o Allende. Muito estímulo por debaixo do pano contra o Allende. Eram estudantes, meninos de classe média; naquela ocasião a igreja estimulava muito as ações contra o Allende. Tinha havido uma greve contra o abastecimento ... o Mário, já uma pessoa idosa; assim, as pessoas mostraram sua solidariedade contra a coisa. Saíram de madrugada para o supermercado central ajudavam a descarregar cestos de coisas, daquela redondeza; o abastecimento de Santiago e uma pessoa idosa, ajudar a carregar e descarregar os cestos.

FP - Isso está naquele livro do Carlos Senna, Retratos do exílio.

DL - Pois é, aquele rapaz que é sobrinho dele. É, o Carlos Eduardo. Mas você vê, a mesma coisa que tinha acontecido aqui, aconteceu lá. Ele viajou, sabia que a situação não era boa, voltou na véspera ou antevéspera do golpe. E sabendo que a situação não era assim muito tranquila, e naturalmente não lhe faltaram conselhos que ficasse por lá. Ele disse: "Não, meu papel é lá, meu lugar é lá". Essas amizades lhe valeram inclusive até, quer dizer, a maneira de escapulir. Que logo depois o Neruda morreu e se eu não me engano, assim de memória acho que, eu sei assim, não posso dar detalhes assim, é que na ocasião havia, não sei porque, estava no Chile, em Santiago, uma amigo que era um diretor do Museu de Arte Moderna do México.

FP - Foi o que o ajudou a refugiar-se na Embaixada do México?

DL - Refugiar-se na Embaixada do México. Então ficou combinado ... Ah sim, o Mário refugiou-se logo depois na casa de um amigo, um brasileiro que morava perto, um economista, que tinha uma casa muito boa e próxima à casa do Mário naquela ocasião. Logo depois refugiou-se na casa desse rapaz, que tinha uma certa imunidade diplomática, não era assim, no caso não era uma pessoa assim muito vista, não era militante ou participante de qualquer atividade. Era economista e tinha assim uma missão da ONU na CEPAL e se refugiou na casa desse amigo e, depois ficou combinado que no enterro do Neruda, que

ia passar, se não me engano, por perto da Embaixada do México, ele já estava combinado que deixariam ...

FP - Conseguiram tirar a atenção do guarda e ele conseguiu correr para ...

DL - Você vê esse caráter dele? Já não era criança, a situação dele pessoal era, era bastante doente assim, já não era criança, essas atividades todas e já não tinha mais tranquilidade, assim cansava muito; a saúde dele estava já um pouco cambaleante, mesmo assim não se deu por vencido e voltou e lutou o quanto pôde e, mesmo no exílio para evitar que os quadros fossem para o Chile e a idéia de tentar montar em Paris com outros exilados esse Museu da Solidariedade.

FP - Mas antes de ir para Paris ele não vai para o México?

DL - É preciso que se diga que a aventura do México é um pouco, é um pouco platônica, vamos dizer assim, ou falsa. Que o México naturalmente acolhia de braços abertos, vamos dizer assim, alguns refugiados, mas parece-me também que é uma coisa que você não pode afirmar categoricamente, era insinuado aos exilados que se tivessem possibilidade de viajar para adiante ...

FP - Que o fizessem.

DL - Não seria uma má idéia. Ninguém os obrigaria a ficar no México.

FP - E assim Mário vai para Paris.

DL - Ele foi para Paris, enfim, onde ele tinha amigos, não é? E também nessa ocasião, já tinha essa possibilidade um pouco mais de apoio material porque a Vera já estava em Paris; enfim, podia dar um pouco mais de assistência ao pai, não dava para ficar tão... mas mesmo assim, ele não queria ficar na dependência, mas apoio moral. A casa era modesta, me parece, mas procurou não dar trabalho e não quisesse que os filhos e netos fossem, que embora ninguém o recriminasse por isto, sobretudo o pessoal dele, ele mesmo, às duras penas, com sacrifício, procurou não dar trabalho. Tinha o apoio material, da Vera, enfim. Evitar dar trabalho mais do que o necessário, não ficar muito dependente.

FP - Ele passou quatro anos em Paris e depois ...

DL - Quando veio a anistia ele veio para o Brasil e aqui participou intensamente da campanha da anistia, embora com a saúde já bastante abalada, debilitada.

FP - Mas assim mesmo ele batalhava muito, não? Porque nesse momento que ele voltou ele lutava ...

DL - Pela anistia.

FP - Foi também quando ele escreve muitos artigos sobre o PT?

DL - Não. O PT veio depois, depois da anistia, depois das greves do ABC. Ah sim, essa idéia da ligação dele com o PT foi ... A grande frustração é que esses anos todos, a não ser essa fase precária de luta contra o

golpe, essa coisa toda, não tinha assim essa repercussão popular, vamos dizer assim. Era uma luta contra, bem, não tinha idéia de revolução social. A partir da idéia do ... Depois de 75 surgiu a idéia do Lula, que também foi uma idéia um pouco empírica de criar o PT, foi a grande centelha. Ele achou que era um momento importantíssimo e que ele logo deveria agarrar com unhas e dentes aquela ocasião, ajudar a incrementar a idéia do Partido dos Trabalhadores, uma idéia de novo, que era o grande sonho dele e que era uma luta revolucionária, uma luta assim, em termos mais gerais, enfim, uma luta da criação de um partido que tem a força dos partidos burgueses ou tradicionais. E que os trabalhadores pudessem ir além das suas greves, dar uma arrancada política ou da transformação social. As greves ficam assim com um espírito de corporativismo. Já um pouco mais tarde, a saúde dele já não permitia muitas atividades. Logo depois sobreveio aquele câncer, aquela coisa toda, já debilitou muito ele. A saúde já era abalada, veio a coisa do câncer depois.

FP - Ele sofreu com a doença?

DL - Tremendamente. Ele procurava não ... minimizar, então procurava não se preocupar demais com isso. Vivia muito queixoso da saúde, gemia muito e tal E assim foi.

FP - Bem, mas voltando agora ao Mário crítico, faça um perfil do Mário como crítico de arte.

DL - Era a própria revolução. Sempre. Nunca acomodado e sempre pensando adiante, sempre estimulando os jovens,

dando apoio às vanguardas, não preocupado com o lado oficial, e que essa, justamente esse caráter lhe deu uma projeção merecida no mundo inteiro. Tanto que, tivesse havido a oportunidade, ele não teve, quer dizer, oportunidade financeira, ele não deixaria de ir a nenhum congresso da Associação Internacional de Arte, enfim, mesmo sem ir, já tinha o lugar de vice-presidente assegurado, não é? Outro fato que marca a vida dele é esse ... não é uma coisa piegas mas isso é a ... Muitas vezes, discutiu-se, conversa entre amigos e tal, sobre a capacidade intelectualmente dele de expertise sobre o Brasil de, vamos dizer, de morar na França, não sei, assim penso, eu acho que não há razão para isso; poderia ele, como sempre, evidentemente que ele teria um país com um lugarzinho de professor na Sorbonne, não sei aonde, Sorbonne 3, sei lá. Evidentemente que ele era bastante reconhecido, com amigos, mas eu não acho, isso. Dizia: "Meu lugar é aqui, o que eu pider fazer, farei aqui".

FP - Ele sempre lutou muito pelo Brasil, não foi?

DL - Pelo Brasil. Não é piegas convencional, mas que no dia seguinte de que também com o pessoal dele, revolucionário, tivesse um fruto na terra em que ele nasceu, não ser um estrangeiro, não ser um alienígena ou coisa assim.

FP - Isso me fez lembrar aquele manifesto dos artistas e intelectuais internacionais endereçado ao Presidente do Brasil onde afirmavam ele ser um grande defensor do Brasil.

DL - É, isso era. Ele sempre pensou nisso, não lhe faltaram oportunidades. Outra coisa muito assim pessoal mas curiosa, ele sempre foi muito fiel à família, ele tinha um grande amor pela Mary. Sempre reconheceu que a Mary o ajudou muito. Não lhe faltaram oportunidades de pessoas que queriam que ele vivesse, que ele ... mantinha essas amizades sim, mas nada além disso, nada muito importante.

FP - Ele foi um grande companheiro.

DL - Muito e ela por sua vez também. Porque também ter dado esse tipo de vida, essa não preocupação ...e o ...

FP - Ela sempre esteve ao lado dele, não?

DL - Sim. E ela sempre o sustentou. Sustentou financeiramente a casa. E por sorte ela ganhava muito bem. Tinha um emprego de taquígrafa na Câmara Municipal de grande remuneração que lhe permitia ter um padrão de vida mais ou menos bom e que permitia ajudar o marido, não fazendo pressão para que ele se ... ficasse se preocupando com o dia a dia. E ela o sustentou até o fim. Ele bastante doente, muito trabalho e também apesar da situação financeira não ser grande, não era miséria, mas em todo o caso, dava. Os gastos eram imensos. Ela não se incomodava em fazer os serviços domésticos que não eram muito do jeito dela, mas ela fazia sem se queixar. Ela sempre o acompanhou. Sofreu um pouco em 34. Ela foi solidária em todos os momentos. Em 34, quer dizer, esteve presa e teve a casa vasculhada pela polícia, revista da pela polícia enfim ... Nos Estados Unidos, foram pa-

ra os Estados Unidos, a mesma coisa. Ela tinha muito bom emprego, evidentemente uma capacidade intelectual bastante grande para acompanhar o marido. Era da formação dela também e de toda sua família. Tinha uma grande capacidade intelectual. A irmã era uma grande cantora e ela, desde menina, sempre viveu com intelectuais, aquele luxo na casa dela, da família que estava sempre, quer dizer, a vanguarda intelectual da época, artística. Murilo Mendes, etc. Então ela conviveu, quer dizer, formou-se nesse ambiente e isto proporcionou uma cultura que depois lhe foi útil. Ela era taquígrafa, em português, francês e inglês. Às vezes, ajudava a ganhar bônus, surgiram serviços extras onde ganhava bastante bem num congresso ou ... Uma grande companheira.

FP - Mas Mário e você também sempre estiveram juntos?

DL - Eu procurei ajudá-lo na minha mocidade e usufruí dessa amizade no sentido que devo assim uma boa parte do pouco que eu sei, da minha curiosidade intelectual, à convivência com ele. Sou o primeiro a dizer em alto e bom som desse meu convívio com ele, o que ele fazia. Tudo me chamou a atenção, a minha curiosidade, explicações e curiosidade intelectual.

ENTREVISTA COM LYGIA PAPE

08.03.91

FP - Bem gostaria que você falasse do seu primeiro encontro com o Mário Pedrosa.

LP - Bom, o primeiro encontro eu não me lembro. Mas as coisas aconteceram. Nessa época a gente era muito ligado ao Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna e o Mário também tinha uma ligação já mais antiga com o Ivan, com o Almir Mavignier e o Abraham Palatnik. Então, através do Ivan, eu acho que foi assim, eu não tenho certeza. Eu tenho impressão que eu conheci o Mário através da casa do Ivan, compreendeu? Ou no Museu de Arte Moderna mesmo.

FP - Isso em que ano?

LP - Ah, isso também já não me lembro muito bem não. Eu sei, devia ser 54 ou 55, 56, por aí, porque a época em que eu comecei a transar no Museu de Arte Moderna, e aí a gente começou a se conhecer. Conhecia já o Ivan e aí a gente ia para a casa do Ivan, que nessa época era a casa do Ivan que a gente ia. E o Mário ia também, entendeu? Porque Mário era muito ligado à ele, inclusive por causa do trabalho no Engenho de Dentro.

FP - Então deve ter sido em 55.

LP - É, por aí assim, mais ou menos. É que depois o Almir viajou e o Mário continuou frequentando a casa do Ivan. O Ivan também ia muito na casa dele, no Museu de Arte Moderna; então foi o momento que o museu aparece bem depois. O museu só aparece em 59. Mas a gente já conhece um pouco antes Ivan e esse pessoal todo entendeu? Que tinha o Grupo Frente e o Mário era muito ligado ao Ivan. E então por aí uma questão de relações, assim, de repente são conhecimentos assim que a gente se apaixona pelo crítico e pela pessoa também. O Mário era assim uma pessoa muito interessante, muito inteligente e gostava muito de aventuras também, não era aquela pessoa formal, muito pelo contrário, entende? Isso é uma coisa muito fascinante na personalidade dele. Depois a gente ficou amigo o tempo todo, entendeu? Porque depois disso surge o movimento concreto com o pessoal de São Paulo também. A gente frequenta a casa do Mário, o pessoal de São Paulo também vem para o Rio. Depois disso é o movimento neoconcreto. Nós continuamos a mesma romaria para a casa dele entendeu? Ou íamos todos para a casa da Lygia Clark, íamos todos para a casa do Hélio Oiticica ou vinham todos para a minha casa. E isso era por aí, era uma coisa que todos os dias a gente se via, todos os dias se falava de arte e todo mundo era muito amigo. Então era uma espécie de colônoa assim fantástica.

FP - As conversas giravam sempre em torno de arte?

LP - É. Normalmente se falava de arte ou então de política, não é? Mas como esse grupo era mais ligado à área

de arte, mas de qualquer maneira ... E era assim uma coisa natural, era um viver naturalmente falando de ... Não é que era uma coisa forçada, dizer: "Vamos falar de arte". Não, eu chego lá, vou contar do que estou fazendo, vem o outro e conta o que está fazendo. Aí o Mário viajou ou tem uns livros fantásticos que ele recebeu, aí a gente vai comentar sobre os livros, entendeu? Era um diálogo assim, muito forte e muito criador. Agora, tinham os que frequentavam diariamente e tinham os outros que vinham assim de vez em quando. Então eu fazia parte do grupo que praticamente vivia lá dentro na casa dele. Eles davam muitas festas. O Mário era um festeiro enorme. Depois quando começavam os ensaios da Mangueira, íamos para a escola de samba na Mangueira. O Hélio começou a frequentar, a gente vai aos ensaios, o Mário também ia. Então ele era uma pessoa muito interessada em todas as coisas. Nós saíamos por aí para passear. Comer pão canoa num botequim lá em São Cristóvão que o Jackson descobriu, que era uma maravilha. Lá ia Mário Pedro sa, Mary Pedrosa, eu, o Oco, amigo dele, o Jackson; então, a gente ia descobrindo a cidade, era uma coisa assim. O Mário depois... a Mary comprou uma casa, fez uma casa na Praia da Rasa, lá em Cabo Frio, que as pessoas iam também. Assim era, uma rede assim trançada de coisas, entende? Muito gostosa.

FP - Você acha que houve uma influência do Mário em ...

LP - Não. Eu não diria isso no sentido de dizer: "Agora vamos fazer isso". Não é isso, compreendeu? Mas o Mário era uma pessoa que lia muito, que tinha uma cultura muito grande, uma grande sensibilidade, que conhecia prati

camente a todos os artistas europeus, americanos. Se não os conhecia pessoalmente, mas sabia que eram e conhecia tudo. Então era um diálogo assim onde as coisas iam acontecendo. Entendeu?

FP - É justamente isso que eu quis dizer aqui. Ele passava essas informações para vocês, não?

LP - É. Mas passava no sentido assim de uma troca natural. E também tinha uma coisa que na realidade todos esses que frequentavam a casa do Mário, esses mais chegados ao Mário, eram todos de uma linha construtiva. Já havia uma seleção natural pela vontade do trabalho que você fazia; isso não impedia que o Guignard fosse muito bem recebido pelo Mário, o Flávio Shiró também, que é abstrato. São pessoas da amizade do Mário como Tomie Othake, entendeu? Como uma série ... a Yolanda Mohalyi. Então essas pessoas todas frequentavam o Mário. Agora, havia um grupo mais presente que era todo de uma linha construtiva. E com esses a gente tinha um diálogo muito intenso, nós e ele. Que era uma linha que ele também se interessava muito. Ele conhecia por exemplo, o Max Bill ao mesmo tempo ele conhecia muito Giorgi Morandi, ou Calder. Então eram pessoas assim, mas de qualquer maneira, o grupo que ficou mais ligado ao Mário, por razões de afinidade estética, foi o grupo construtivo, que foi inicialmente o grupo maior que era o Grupo Frente. Depois o movimento concreto, que eram os paulistas e o Rio. Depois da separação que ficou o grupo do Rio. Mas havia uma identidade construtiva nestes artistas, todos mais ligados a Mário. E, claro, ali havia uma troca de informações muito grande. Ele era uma pessoa naquela é-

poca, por exemplo, ninguém percebia ou não gostava, inclusive era uma reação muito violenta. Você primeiro ser figurativo; segundo, você não ser abstrato, e você, trabalhar só com formas geométricas, era uma guerra. E a única pessoa que realmente curtia e entendia isso era o Mário Pedrosa. Então não era assim uma coisa que ele: "Bom, agora vamos fazer arte concreta, construtiva, geométrica". Não é isso, entendeu? Mas havia uma identidade, era a pessoa com quem se podia conversar tão bem.

FP - E isso ele defendeu muito.

LP - Claro. Ele defendia porque era uma coisa que ele gostava. Ele não estava interessado em criar uma escola, ou gerir uma escola, não é nada disso. Mas era um homem que tinha... a tese dele, aquela da afetividade da forma, é sobre a Gestalt e isso na época ninguém sabia o que era Gestalt aqui no Brasil. Então essas coisas criaram um laço muito forte de identidade entre as pessoas que também gostavam de arte construtiva e o Mário, compreendeu? Foi um encontro assim maravilhoso. Eu acho que nunca mais vai acontecer uma coisa como aconteceu aqui no Brasil nessa época. Era uma coisa assim, uma situação privilegiada.

FP - Qual foi a opinião do Mário no surgimento do neo-concreto? Ele na época não estava no Brasil.

LP - É. Ele estava no Japão com uma bolsa. Ele já estava lá há muito tempo estudando a arte.

FP - Caligrafia japonesa e a relação com a arte abstrata do Ocidente.

LP - Caligrafia japonesa, que era uma coisa que ele tinha admiração enorme. Ele passou um tempo enorme lá porque o Mário era uma pessoa muito profunda. Ele não era uma pessoa que improvisava coisas, ele ia à fundo, descobria, percebia as coisas e tinha idéias próprias. Ele era um driador dentro da crítica. E quando ele veio, claro, que ele custou muito, ele se dedicou muito e ele acompanhava as invenções. Me lembro bem quando eu fui mostrar o meu Livro da criação. Veio ele, a Lygia e mais um ou dois do grupo; e eu mostrei e ele ficou encantado com o livro. Então ele era uma pessoa assim que se deslumbrava com as coisas e percebia muito rapidamente. Ele não era um homem com preconceitos. Então você fazia uma descoberta, fazia uma invenção qualquer de linguagem e ele estava aberto para perceber. Essas coisas era uma raridade. Ele era o único crítico que realmente respeitava e que respeita essas invenções e alcançava elas. Percebia isso.

FP - Ele estava sempre aberto para tudo, não?

LP - Claro. Ele era um homem excepcional nesse sentido.

FP - Se ele era aberto à todas opiniões ou trabalhos, por que ele combater assim o abstracionismo dito informal?

LP - Não, o tachismo. Ele realmente achava que era uma coisa sem estrutura. Ele achava que era uma coisa quase em processo decadente, principalmente o tachismo. Ele achava que isso era uma coisa em crise, e ele era um crítico apaixonado. Ele não era um crítico aberto à tudo? ele era um crítico aberto às coisas que ele achava

que realmente eram relevantes. E era um apaixonado, ele defendia isso como ele podia até destruir uma outra coisa que ele achasse que não tinha sentido. Essa paixão do Mário era uma coisa também que era muito emocionante porque o crítico em geral é muito frio, assim, calculista, ou que fazia uma certa, fazia uma certa intermediação só. O Mário não, o Mário era um homem que vivia intensamente a idéia que ele acreditava.

FP - Inclusive ele afirma que o crítico deve ser apaixonado.

LP - Claro. Mas é claro, porque senão, senão ele fica aquele "água morna". De água morna a gente estava cheio aqui, não? Aqueles caras que arranjavam um empreguinho num jornal, que manipulavam poderzinho. Essa coisa mesquinha, medíocre que existiu muito aqui. Essa geração mais jovem de críticos é até bem mais interessante.

FP - Como é que você vê hoje o Mário como crítico? Fale um pouco mais sobre isso.

LP - Eu acho que eu já disse. Eu acho que ele era um homem extremamente inteligente, extremamente bem informado, informado das coisas que estavam acontecendo, novíssimas no mundo inteiro. E era um homem que participava das Bienais. Ele fazia parte da Associação Internacional de Críticos de Arte. Então era um homem reconhecido no mundo inteiro pelas qualidades dele, pelo mérito dele. E era um homem que tinha uma percepção muito aguda das coisas. Isto eu acho, era um homem inclusive que escrevia muito bem sobre arte.

FP - Ele escrevia com muita facilidade, não?

LP - É. Uma letra microscópica. A letra dele era uma coisa que só mesmo a Mary para decifrar e bater na máquina porque ele escrevia à mão.

FP - Todos os artigos ele escrevia à mão?

LP - Primeiro ele escrevia à mão. Jamais pegou numa máquina de escrever. Aliás, ele tinha uma certa incapacidade por máquinas. Me lembro que ele contava que ele foi aprender a guiar carro e a única coisa que sabia muitíssimo bem era a marcha à ré. Era a única coisa, a única marcha que ele fazia bem, era a marcha à ré.

FP - Engraçado que eu sempre imaginei o Mário na frente de uma máquina de escrever.

LP - De jeito nenhum, escrevia à mão com uma letra microscópica. Parecia um caminho de formiga a letra dele. Acho que só mesmo Mary Pedrosa era capaz de decifrar aqueles garranchinhos do Mário.

FP - Ela foi muito amiga dele, não?

LP - Muito. Ela era a companheira dele a vida inteira, em todas as situações. Era uma mulher assim, admirável. muito excêntrica em certas coisas. Por exemplo, ela gostava de pessoas que jogavam buraco com ela. Ele tinha sim uma idiossincrasias assim, mas ela era uma mulher muito interessante também. Então era um lugar assim excepcional no Rio de Janeiro. Para você ir e ficar. Havia

uma magia muito forte porque era um lugar assim onde vo
cê falava as coisas e era entendido. E havia retorno,
havia respostas, tudo que você estivesse imaginando. Ho
je por exemplo, até me lembrei de um livro que Mário me
emprestou na época do Fucanelli, Milagre das catedrais,
que era um negócio dos alquimistas. Depois um outro li
vro que a gente leu apaixonadamente e discutia-se muito
O despertar dos mágicos, na época. Então essa coisa da
magia também, então o Mário estava aberto assim à uma
série de coisas que aconteciam. E basicamente era um
homem que por exemplo, o Mário era uma das pessoas que
primeiro falou de Volpi no Brasil. Essa perspicácia de
perceber aquela limpeza da pintura do Volpi, aquela qua
lidade como pintor, não é? O Mário foi uma das primei
ras pessoas a falar disso.

FP - Tanto que inclusive ele escreveu bastante sobre o
Volpi.

LP - Claro, era uma das paixões dele. Outra grande pai
xão era o Morandi, o italiano. Ele tinha uma série de
admirações. O Calder, que era amigo pessoal dele.

FP - Morandi também foi muito amigo dele, não?

LP - Foi; muito amigo dele. Ele ia visitar em Bologna .
Então Mário tinha uma série de amigos internacionais as
sim que também sabiam como ele era, profundo, perspicaz,
inteligente, sensível. Era um homem assim internacional
mesmo. O único crítico internacional que a gente tinha.
Eu acho que nenhum até hoje conseguiu assim ter a resso
nância que o Mário teve. E há uma coisa muito importan
te no Mário é que quando ele voltou, na última vez que

ele voltou da Europa, depois do exílio dele do Chile, aquela coisa toda que ele estava em Paris, que ele escreve um artigo muito importante chamado Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, e que ele volta, ele volta preocupado com acultura do índio. Aí eu também estava muito interessada na cultura do índio, então nós trabalhamos juntos. Logo que ele chegou em 78, nós começamos a trabalhar. Infelizmente o museu pegou fogo quase no final da preparação desta grande exposição que ia ocupar o Museu de Arte Moderna inteiro.

FP - Ele ia inclusive, trazer peças do exterior, não?

LP - Também. Ele tinha conseguido.

FP - Peças que não tem no Brasil.

LP - Não tem aqui por exemplo, o manto tupinambá. Não existe nenhum no Brasil. Existe algum espólio e o do Mu seu do Homem já tinha, por carta, cedido um empréstimo aqui para a exposição.

FP - Mas não houve jeito de realizar essa exposição em outro lugar?

LP - Não, porque essa exposição ... Porque foi um trauma, em 78 foi aquele trauma. A exposição praticamente pronta, com tudo levantado, faltava verba. Porque a exposição era muito cara. Porque havia seguro, havia montagem daquilo tudo, havia uma idéia muito grande de montar um ambiente de alguma tribo talvez do Xingú. Então estava numa fase de levantamento de fundos. Depois dis-

so Mário ficou muito chocado e criou-se uma certa dificuldade, porque o museu era o único lugar que realmente possível para você fazer aquela exposição aqui no Rio. Ainda não havia o Paço Imperial, o Museu de Belas Artes era aquela coisa, entende? Que estava lá fechada assim com aquelas coisa lá. Então não havia um espaço. Aí o Mário se envolveu no S.O.S. MAM, que foi aquele grande movimento assim. E aí o Mário ficou muito envolvido tam bém com a salvação do museu. Ele até fez um projeto muito bonito, o Museu das Origens. Que ele foi propor para a Niomar e que a Niomar, acho que não gostou. Que era um museu onde ele propunha apresentar não mais a cultu ra contemporânea, mas apresentar a cultura do índio, do negro, das imagens do inconsciente, da cultura chamada popular ou espontânea e a contemporânea. Porque ele dis se que o Brasil era tudo isso. Não era só aquela coisa, que há toda uma interligação nisso tudo. E era esse o grande sonho dele então fazer um novo museu. Mas ele não foi bem recebido, não foi atendido. Alguns críticos acusaram o Mário de estar criando um folclore. Imagine se o Mário ia entrar numa desta de folclore; um homem daquele, com aquela inteligência, com aquela cultura, se ia cair numa esparrela destas de folclórica. Aí em 79, quase 80, ele começou a trabalhar em outras coisas ...

FP - Em que ele realmente trabalhou nesses últimos anos?

LP - Só teve mais um ano de vida. Isso foi em 79. E começou a ler muito mais. Isso o Márcio pode te contar bem porque o Márcio praticamente ... Estava fazendo lei tura do Espinosa; a gente ia lá conversar, via as coisas, mas aquele trauma do museu ... tentou-se ainda con

tinuar o projeto, tudo, mas com mais dificuldade por-
que já não havia um lugar para apresentar ele, que era
a base para você levantar o financiamento. Em São Paulo
também já havia um grande apoio para a exposição. Mas
aí começou haver uma grande dificuldade e também ele co-
meçou a ficar doente. Não sei se foi aquele choque tam-
bém que prejudicou, deu um "click" no Mário. Ele teve
um choque tão profundo com aquele incêndio, entendeu?
que ele adoeceu. E aí, aos poucos, a doença foi tomando
ele e, infelizmente, em 81 ele morreu. Mas a gente ain-
da continuou trabalhando, tudo mais, o ritmo foi dimi-
nuido, inclusive por causa ... Eu acho que este incên-
dio do museu foi uma coisa que afetou o Mário profunda-
mente. Era um lugar assim que ele tinha uma paixão, um
amor muito grande e foi um trauma terrível aquele. A
perda de toda aquela exposição do Torres García, uma sé-
rie de outras peças; aquilo realmente deixou o Mário
profundamente triste. Eu acho que talvez, dizem que
quando você tem um choque muito profundo, você adoece.
Eu acho que este incêndio do museu que precipitou as-
sim... Apesar de que o Mário já tinha talvez ... No Chi-
le já tinha sentido alguns sintomas, mas eu acho que is-
so precipitou.

FP - Ele sofreu muito com a doença?

LP - No final ele sofreu muito. Mas ele tinha uma coi-
sa, uma elegância. Eu nunca vi o Mário se lamentar. Quan-
do ele sentia muita dor, porque ele morreu de câncer,
e era câncer na próstata; então dava uma dor atrás, na
coluna, nas costas, nas pernas. Quando a dor estava mui-
to forte, ele só fazia assim: "ui, ui, ui". Assim, nes-

se tom. A Mary também era de uma elegância. Eu nunca vi um casal assim; esperar a morte, que era uma coisa inevitável. O Mário não sabia, ninguém falou com ele que ele estava com câncer, mas ele já devia perceber. Mas a elegância, a maneira tão fina assim como eles tratavam aquela doença, não havia lamentações. Não havia choro, não havia desespero, no sentido daquela assim exteriorização banal, vulgar, nada disso. Foi uma coisa assim excepcional.

FP - Mas ele não tinha então consciência da doença?

LP - No começo não. Acho que depois num certo momento que ele teve de ir lá no Hospital de Oncologia, aí deve ter dado um "click" nele. Mas a gente continuou sem falar com ele abertamente assim. Inclusive eu até conversei isso com a Mary e disse: "Mary, não fale. É uma coisa muito violenta". Eu acho que com o Mário, pelo menos, ela nunca disse. A coisa foi acontecendo, ele percebeu que estaria mas não tinha certeza. Mas a gente ia lá, fazia massagem, tentar ajudar. Foi uma coisa assim que a gente não deixou ele sózinho de jeito nenhum.

FP - Ele tinha muitos amigos, não?

LP - Tinha

FP - Parece que ele estava escrevendo a sua autobiografia e reescrevendo a história do Brasil.

LP - É. Esse trabalho é o Discurso Pré-constituente. É um trabalho lindíssimo. Ele começou, fez alguns capítu-

los. Uma coisa assim, uma espécie de início. Ele começou alguns capítulos. O único que nunca chegou a falar nada foi sobre a cultura do negro. Porque ele dizia que a história do Brasil, essa história oficial, é uma ficção. Então ele ia fazer uma outra história do Brasil que era lindíssima. Esses textos eu não tenho aqui comigo, quem tem é o Lara. O Darle, ele é que está com isso lá, porque inclusive algumas coisas estão escritas à mão, que só o Darle também é capaz de decifrar. Ele até ia traduzir para mim para eu guardar uma cópia até como leitura assim para mim, porque não sei se isto vai ser publicado algum dia.

FP - E a autobiografia?

LP - Ele escreveu algumas páginas. Começou e só sobre a sua infância; não foi além disso.

FP - Foi somente a infância?

LP - Início da infância. Onde nasceu, os pais, quem eram os pais, os irmãos. Ele tem uma irmã que não sei se ainda mora aqui na rua de baixo, na Rua Peri. Era talvez interessante você ... não sei se ela ainda está viva, mas eu acho que sim. Ele tem uma irmã freira também, não sei se ainda está viva.

FP - São dez irmãos, não?

LP - É. Os outros, talvez o ... Tinha um mais velho do que esse que morreu depois dele. Inclusive mais velho do que Mário, mas eu acho que esse já morreu. Tem outro, pai da Regina que era professora do Fundão, ensinava ar

quitetura, não me lembro o nome agora porque conheci muito pouco, mas o Quito deve saber deles todos.

FP - Gostaria agora que você voltasse na época do Concretismo. Fale mais do envolvimento do Mário com o Grupo Frente.

LP - Bom, o Mário já conhecia o Max Bill na Europa. E essa coisa, por exemplo dele muito ligada ao Almir Mavignier, ao Ivan Serpa, ao Palatnik, é porque eles também estavam interessados num trabalho de linha mais geométrica, construtiva. Então isso criou um vínculo e então Mário prestigiava, dava força, escrevia sobre os trabalhos, as exposições. Ele era uma pessoa que estimulava muito e percebia as obras, fazia avaliações, analisava também. Então era uma pessoa que era um discurso paralelo, mas era uma pessoa com quem você podia se identificar, entendeu? E claro, ele só se ligava principalmente a esse grupo, apesar de que ele gostava, como eu já falei, de artistas de outras tendências, mais abstratos. Mas o grupo que realmente ele frequentou, e convivía, era o grupo construtivo, o de linha geométrica. Isso era uma coisa que você se identificava ou não, quem se identificava foi aos poucos se aproximando. E era muito amigo do pessoal de São Paulo. Também os irmãos Campos, Décio Pignatari. Mesmo quando os grupos se separaram, evidente que ele tinha contato com eles todos. Ele recebia muito bem eles todos. Era o único que conhecia Max Bill. Na primeira Bienal, quando Max Bill tirou o prêmio de escultura, ele estava lá. O Mário estava lá, e não estava fazendo ... Quando ele percebe por exemplo a pintura de Volpi, aquela geometrização, aquela síntese formal, é porque o Mário tinha essa acuidade e inte-

resse nesse tipo de trabalho. Era uma paixão dele isso também. Então essa coisa ligou profundamente; inicialmente o Ivan teve muito apoio dele, depois o Ivan se afastou um pouco, que o Ivan não fez parte do grupo neo-concreto por razões ... Havia um certo desentendimento entre ele e a Lygia Clark; e a Lygia era mais expressionista, mais exteriorizada, então mais ou menos dona da situação.

FP - E ele não quis participar?

LP - Não. Não quis porque ficou assim trabalhando independente.

FP - Nestas questões o Mário não intervia?

LP - Não. Isso não, é questão dos artistas, relações...

FP - Realmente não era ele quem formava, não havia uma ...

LP - Não. De jeito nenhum, de maneira nenhuma. Ele estava lá na dele, percebia tudo, conversava com todo mundo, lia muito, estudava muito, sabia do que estava acontecendo, mas não era pessoa que formava, de jeito nenhum; não era possível isso. Agora, ele prestigiava, ele tinha interesse em acompanhar o trabalho, viajar. Quando o Ivan começou a fazer aquela cultura de automóvel, com aquela tinta de ripolan, a gente ia para lá para o Méier, para ver aquelas pinturas do Ivan. Ele gostava do trabalho, elogiava, porque era uma coisa que ele se envolvia também. Mas ele nunca criou grupos ou adminis-

trou nada disto; pelo contrário, ele ficava muito na dele. Agora, era uma pessoa com quem você podia conversar. O Gullar por exemplo, praticamente se fprmou sobre o apoio do Mário, debaixo da asa do Mário. Era a pessoa que dizia para ele ler isso, ler aquilo, indicava os livros, conversavam muito. Então, era uma espécie assim de aula, aulas assim na medida que você estava conversando com o Mário, você ia aprendendo sempre. E o Gul-lar se formou muito sobre o apoio do Mário.

FP - O Mário não só ficava em casa como ia nos ateliers e ...

LP - É claro. O Mário era um fogueteiro terrível. Ele inclusive tinha uma admiração profunda pela Dra. Nise da Silveira, e às vezes a gente ia em caravana para ... ele já ia antes com o Almir, com o Ivan e com o Palat-nik, que eram muito amigos. Eles já iam em caravana pa-ra lá e continuamos a ir. Depois que o Mário voltou, tornamos a ir muitas vezes lá porque o Mário tinha uma ad-miração, escreveu um livro sobre aqueles internos do En-genho de Dentro. O Rafael, que ele admirava, o Fernando. Nós até fomos, no momento em que o Fernando foi transfe-rido, já no final, agora em 79, eu e o Mário fomos lá para Juliano Moreira procurar o Fernando que estava de-saparecido, e localizamos ele lá. E tinha o Carlso tam-bém. Então ele escreveu, ele tem um livros que saiu na Funarte com a Dra. Nise. Então ele era uma pessoa as-sim; gostava de ir à Mangueira, então ele tinha tudo. Não ficava em casa trancado não, de jeito nenhum. Já com 80 anos, a gente vivia saindo por aí com ele. Às vezes, ia eu de carro, levava eles dois para a Praia da

Rasa. Já no final, na última volta dele para o Brasil , quantas vezes a gente foi para a Praia da Rasa? Havia por exemplo, o atelier do Amílcar e o Jackson na Rua Alice que eu ia muito. A gente ia muito à Ciferal, onde o Franz Weissmann tinha atelier; a fábrica era do irmão dele. Então tinha um grande atelier para ele lá atrás. Ele vivia também em casa e via as obras, via os trabalhos e conversava. Haviam festas também. Eu me lembro de uma festa que eu dei na minha casa, eu morava lá encima perto do Hélio e veio o Volpi também de São Paulo. E Mário também, todo mundo dançando. Lá pelas quatro da manhã, todo mundo exausto, e o Volpi ainda rodopiando no salão, e era um dos mais velhos do grupo. Então havia assim, a gente fazia grandes programas por aí.

FP - Dizem também que o Mário era muito bricalhão.

LP - Muito. Era uma pessoa muito doce, apesar de ser uma coisa... Ele podia ser implacável na crítica, entendeu? Isso ele era, isso ele podia ser. Inclusive alguns artistas odiavam ele por causa disso. Mas ele era uma pessoa doce. No final da vida então, ele ficou uma pessoa muito doce. Aquela coisa áspera que ele tinha antes, até isto sumiu e ficou uma pessoa profundamente sábia e doce. Foi a melhor fase do Mário, acho que foi... Por que aí ele começou a ficar mais filósofo, mais sábio, já não discutia, sabe? Não criava mais polêmicas.

FP - Isso quando?

LP - Já no final, assim quando ele voltou na última vez em 78. Mas ele era um guerreiro. Quando ele queria de-

fender as idéias dele. É claro.

FP - Você acha que esses exílios mexeram muito com ele, com a personalidade dele?

LP - Ah, sempre mexe, não é? Você ser obrigado a passar anos fora do Brasil; você ter que fugir de repente. Eu me lembro, me parece, isso, eu não acompanhei porque eu não conhecia essa fase do Mário. Eu entro já mais num período posterior. Quando ele levou um tiro em São Paulo, na Praça da Sé, essas coisas; então, agora era uma pessoa que tinha uma coisa muito importante é que ele era criativo tanto em arte como em política; essa junção porque ele fazia uma ... tinha uma visão da política profundamente criativa, profundamente inventiva, e a paixão dele pelo PT. Ele é o sócio número 1 do PT. Porque ele achava que o único partido que tinha surgido das bases. Não era um partido de elite que foi procurar as bases. Ele tinha surgido de baixo para cima e aí eu me lembro que ele fez a primeira carta para o Lula, que ele não conhecia. Eu tenho até algumas cópias dessas cartas. Ele fez a carta, mandou para o Lula. Lula ficou muito emocionado, aí foi visitá-lo, aí começaram a ficar amigos. No primeiro comício aqui no Rio que foi feito lá no Shopping Madureira, estava o Mário.. E eu até filmei, pois eu estava preparando um filme sobre ele. Aí eu filmei. Filmei os dois lá. Mário fazendo aquele discurso veemente. Hélio Pelegrino também era outra pessoa assim. apaixonante e apaixonada que era amissíssimo do Mário. Vivía lá, também era uma pessoa como Mário, que gostava tanto de política como de arte e era uma pessoa fascinante também, o Hélio Pelegrino. Então

tinha personalidades como o Jânio de Freitas também, que agora escreve na Folha de São Paulo; também era um grande frequentador do Mário. Então falo dos grandes amigos do Mário, aqueles eternos amigos do Mário; tinha uma série de amigos que estavam lá diariamente. Mas isso tudo era uma coisa assim, que você não pode dizer assim: "Ah, isso aconteceu no ano tal"; as coisas iam acontecendo naturalmente. Quando ele ia para a casa da Lygia Clark, ela ligava para dizer que tinha feito um trabalho muito importante, queria que ele falasse, não sei o que, que ele escrevesse alguma coisa; que a Lygia gostava muito de pedir ao Mário que escrevesse sobre ela. Lá ia a gente para lá ou ele ia sózinho. Então ele era uma pessoa que vivia ... Depois a Mary deu um barraco para Lygia na Praia da Rasa quando a casa ficou pronta. A Lygia ia muito para lá com a Mary e o Mário. Então havia assim uma ligação de profunda amizade, além da admiração intelectual. Isso foi se formando assim e acabou virando uma grande família. Era uma coisa realmente interessante.

FP - E lá na Praia da Rasa, haviam muito desses encontros?

LP - Não. Lá, quando íamos, que ficávamos lá hospedados. Então às vezes, Carvão também ia, o Jackson também ia, eu ia às vezes. Ia mais no final, já quando Mário veio da segunda vez. Mas era assim um lugar delicioso, era uma praia deserta nessa época. Só tinha aquela casa da Mary. Foi ela quem inventou o estilo, construída toda com material de demolições. Era uma casa super original, aquela casa de dois andares, num lugar que não tinha nem casa nenhuma. Que é Búzios daquela época; naquela praia lá só tinha perto dali um antigo quilombo. Então

havia uns negros assim, remanescentes do quilombo que ficaram isolados; altíssimos, com uma pele negra brilhante. Era uma coisa linda, eram lindos esses moradores de lá, remanescentes desse quilombo. Só tinha esse pessoal e mais nada. E a Mary com aquela casa fantástica.

FP - Gostaria que você falasse do relacionamento dos dois.

LP - Ah, era uma coisa muito bonita. Engraçado que a Mary parecia assim ser a fortaleza. Era a pessoa que resolvia todas as coisas práticas da família. Tudo que era a objetividade, a racionalidade, era a Mary que resolvia e fazia. E o Mário era o outro lado. O lado da sensibilidade, do sonho, do imaginário, aquela coisa toda. Mas quando Mário morreu a Mary ficou assim tão carente. Aí a gente percebeu o como o Mário era forte. Como Mário completava ela. E tem uma história muito interessante que ela conta, que é quando ela conheceu o Mário. O Mário Peixoto tinha chamado ela para fazer um dos personagens do filme Limite. Mas aí ela conheceu o Mário, foi aquela paixão tão súbita que ela abandonou a filmagem e foi embora. Não quis fazer o filme. E era uma grande companheira do Mário. Ele tinha uma cabeça parecida com ela. Essa parte assim, como se conheceram, isso não sei muito bem não. Eu conheci já os dois casados, já juntos.

FP - Eles nunca se separaram, não?

LP - Eu acho que não. Às vezes, podia um estar num lugar e o outro noutro por questões políticas, principal

mente; sempre por questões políticas. Mas fora disso...

FP - Creio que uma vez eles foram presos na mesma cela, não?

LP - Não. Acho que não. Que eu saiba não. Tenho a impressão que as mulheres ficavam de um lado e os homens de outro. Esses detalhes assim eu não sei. Agora, Dra. Nise foi presa mais ou menos na mesma época que ele, numa das prisões no tempo do Estado Novo, do Getúlio. Eu sei que no tempo do Graciliano Ramos, aquele pessoal todo, Mary eu acho que foi presa também nessa época, mas eu não sei, porque esta parte aí eu conheço pouco. Eu tenho mais ligação mesmo com a parte ligada à arte. Era uma simbiose muito grande. E ele curtia aquela coisa de la tomar as decisões, fazer as coisas. A casa da Praia da Rasa quem construiu foi toda ela. Ela ia para lá, tomava as providências, comprava material, fazia isso, fazia aquilo. Mas ao mesmo tempo era uma coisa que se completava, tanto que quando ele morreu, foi um impacto muito grande. A partir dali ela já perdeu todo o inte-
resse, assim, foi se distanciando.

FP - Ela morreu logo depois, não?

LP - É. Ela não ficou muito tempo não. Ela foi morar com a Vera em Paris e ela mesmo disse: "Eu não quero mais viver". Quando ela foi morar com a Vera aí, e pouco depois ela morreu. Agora, ela também fazia um traba-lho, como ela era tradutora e trabalhou na Câmara e ela era estenógrafa, tradutora de línguas e essa coisa toda, e ela estava fazendo um trabalho, um trabalho long

go que ela escreveu durante muitos anos; Ela pesquisava aquilo incessantemente; Uma pesquisa assim muito longa, de muitos anos.

FP - Mas chegou a terminar.

LP - Ela terminou mas não publicou. Depois ela fez outra tradução das cartas de James Joyce, da mulher para ele e vice-versa. E essa foi publicada.

FP - E de que ela morreu?

LP - Não sei. Não sei porque ela começou ... ela estava com reumatismo e ela tomava muita cortisona. Eu tenho a impressão que aquilo foi afetando a saúde dela, não é? Porque ... e ela era muito cabeçuda, e então o que ela determinava era lei. Ela tinha umas coisas assim: "Não vou fazer isso" ou "Vou fazer isso". A cabeça dela era muito decidida e ela tomava ... Daí achou que ela estava ficando inchada, mas não sei não, em Paris não sei exatamente. Velhice mesmo, não?

FP - E ela participava também nos ...

LP - Na parte de arte? Claro. Ela ficava um pouco discreta. Ficava lá jogando o buraco dela, fazendo paciência, mas era uma pessoa que acompanhava. Agora, tinha suas idéias próprias. Ela não dizia amém à tudo que Mário falava. Mas não era uma pessoa que estivesse interessada em participar ativamente nas atividades do Mário. Era uma pessoa que o acompanhava para todo lado, sabia de tudo mas tinha suas idéias. Tinha uns artistas

que ela simaptizava mais, outros menos. No grupo do Mário, tinham alguns que eram amigos dela, outros não eram. Então era uma coisa assim que ela tinha o espaço dela, território próprio.

FP - Mas recebia todos.

LP - Ah, sim. Claro. É porque esse fato da porta aberta, não sei nem como é que o Mário conseguia trabalhar, porque o dia inteiro, sempre tinha alguém batendo lá. E de noite então, era fatal. Sempre tinha uma quantidade muito grande de pessoas. Diariamente assim. Às vezes, depois de uma certa hora, ele quando estava mais velho, ele começava a cochilar, dava uns ronquinhos. Assim, aos poucos, o pessoal começava a ir embora. Mas antes, quando haviam aquelas reuniões, quando haviam reuniões políticas, ele ia lá para dentro, para a biblioteca dele e ficava em altas discussões. O outro grupo de arte ficava por fora. Mas nunca estava sózinho lá. Tinham alguns que eram permanentes, iam todos os dias.

FP - Parece que quando o grupo de arte chegava, o de política, que já estava ali, ia embora.

LP - É. Ou ia embora ou ia lá, quando era coisa mais secreta, eles iam conversar lá na biblioteca trancados. Agora isso não impedia que a gente conhecesse quase todos os políticos, entende? Às vezes, eles ficavam um pouco conosco, mas havia uma certa separação, alguns eram muitos ... faziam uma certa diferença mesmo. Iam lá só para discutir política e depois iam embora.

FP - E o Mário nisso? Ele optava pelo pessoal da arte

ou era pela política?

LP - Não, porque era uma coisa marcada. Por exemplo, ele sempre marcava encontro com o pessoal da política. Nesse dia ele chegava, ia dar uma atenção lá, conversava, conversava, conversava, podia até nem aparecer naquele dia. Se fosse uma coisa muito importante, que tivesse de discutir demais, então ele aparecia, mas a gente continuava lá. Era a casa da mãe Joana. Então ninguém se sentia constrangido em ter que ir embora. Ninguém ia embora, ficava-se lá batendo papo na sala e se alguém gostasse de jogar buraco, ia jogar buraco com a Mary.

FP - Fale um pouco da sua visão do Mário político e do Mário crítico.

LP - Aquilo que eu te falei. Eu acho que ele era criativo, ele era inventivo nas duas áreas. Ele tinha sempre uma visão assim muito dinâmica das duas situações. E ele trabalhava as duas coisas, vivia as duas coisas da mesma maneira, intensa e criativa.

FP - Mas você acha que havia uma distinção, o Mário crítico, o Mário político?

LP - Não. Era uma coisa que, evidentemente quando ele estava tratando de política, ele falava de assuntos políticos, é óbvio. Mas o que havia é que nas duas situações, a paixão era tão intensa, numa e noutra. Não havia uma coisa que ele desse mais atenção e à outra menos, de jeito nenhum. Era uma coisa tão intensa, tanto

uma como outra.

FP - Então, na sua opinião ele misturava as duas coisas. Estavam interligadas.

LP - Ah sim. Ele misturava. Claro. A gente conversava muito sobre política. Agora, o pessoal de política que não entendia quase nada de arte. Então para os artistas era muito mais fácil. Eu por exemplo, me lembro que quando, eu é que levei Mário para a Embaixada do Chile, tinha que fazer um "transe" para a polícia não descobrir. Como ele chegar a sair, porque ele estava escondido na casa de não sei quem. Eu tinha que pegar ele lá e levar para outro lugar. Essas coisas todas que eu participei também.

FP - Como foi isso?

LP -. Ah, foi uma operação porque tinha que ser levado para um lugar, o mais próximo. Que tinha que levantar um lugar, qual era a embaixada que ia aceitá-lo. A do Chile finalmente, chegou-se a um acordo que ele poderia ... então tinha que ir para um lugar onde ele estava escondido, que fosse até conseguir levar ele para a Embaixada do Chile. E aí fomos levar. E ele ficou primeiro na casa da Niomar. Porque Niomar morava dois andares abaixo da Embaixada do Chile, que era no mesmo prédio. Então a gente levou ele, ele ficou na casa da Niomar até que passou para a embaixada. Aí na embaixada a gente ia visitar o Mário todo dia. E era uma coisa fantástica. Não, a embaixada não era no prédio da Niomar. Mas depois nós levamos ele porque aí o Embaixador morava dois

prédios acima. Chegamos a um acordo e aí eu tirei Mário da casa da Niomar. Eu tinha um Volkswagenzinho, tirei ele de lá e levei lá para a Embaixada do Chile que era na Barão do Flamengo. Acho que ainda é lá. Aí desceu, tive que tomar todo um esquemão assim para ninguém descobrir.

FP - E o policiamento?

LP - É, mas a gente conseguiu driblar porque essas coisas também a gente sabe fazer. Eu também já estava envolvida com coisas subversivas. Então eu já tinha uma certa escola, não? Aí ele ficou lá. E esse Túlio que você viu há pouco no jornal, que foi morto no Chile, foram dois brasileiros da época do Allende, do Pinochet, que foram mortos, assassinados; esse menino Túlio, este engenheiro, estava lá no outro quartinho. Lá ele ficou no quartinho de empregada, lá encima. Tinha que ser um lugar bem discreto e o outro, esse Túlio, ficou no outro quartinho. A gente ia visitar o Mário, ele ficava meio escondido e aos poucos ia aparecendo para a gente. Também era um asilado, tinha pedido asilo. E aí o Mário passou ... porque a Mary não ia levar comida para ele lá, então um bar, lá embaixo, passou a fornecer comida ao Mário. Então passou dois meses, eu sei lá, três meses, comendo bife com batata frita. Todos os dias a mesma coisa. Mas era impressionante que todo santo dia chegava bife com batata frita para ele comer. E ele não reclamava, viu? Essa coisa do Mário que é fantástica. Ele se acomodava às situações, essas coisas assim menores não afetavam ele. Ele estava preocupado era com as situações políticas e artísticas e não sei o que. Eu

filmei ele lá na Embaixada do Chile também.

FP - E aí então ele consegue o salvo conduto?

LP - Aí conseguiu. Aí foi para o Chile. Aí ele tinha ido à Paris. De Paris ele ligou de novo para o Chile e disse: "Como é que está a situação aí no Chile, está bem?". "Pode vir Mário, pode vir". Três dias depois o Allende cai. Aí foi aquela corrida para tirar o Mário de lá, esconder, até conseguir levá-lo para o México. Peru primeiro e depois México. Foi uma correria aquilo. Isso aí eu não acompanhei, quem acompanhou, você pode entrevistar, foi a Tetê Moraes.

FP - Isso está naquele livro do ...

LP - Do Senna, não? Eu tenho até esse livrinho aí.

FP - Ele diz como o Mário foi para a embaixada, como despistaram o guarda e consegui entrar.

LP - É, exatamente. Deu uma corridinha, porque ele já era gordão e pesado a esta altura. Porque o Mário era muito grande. Quando estava mais jovem ele era mais magro. Eu já conheci ele médio mas no final da vida dele ele estava bem pesado. Eu me lembro que nós fomos para a Praia da Rasa um dia, e ele tinha sido nadador e tudo, então a Praia da Rasa era aquela coisa super ... e aí o Mário mergulhou, mas como ele estava gordo, quando você mergulha, depois você faz isto, não é? E ele não conseguia voltar. E se eu não estou ali do lado, ele tinha morrido afogado. Porque de repente, a parte da cabeu

ça ficou para baixo e ele ficou ao contrário. Quase que ele morre afogado. Aí eu virei ele de novo e isso foi uma coisa assim que ele se sentiu muito humilhado, tadinho. Porque ele percebeu que ele já não dominava o corpo, mas foi uma coisa assim num instante, que se ele estivesse sózinho ali, ele tinha morrido. Porque realmente aí depois, eu fui embora e fiquei preocupada. Comecei a avisar a todas as pessoas que quando Mário fosse para a praia, ficar perto dele porque ele tinha mania de mergulhar, e como estava pesado e gordo, ele não conseguiu voltar. Então essas coisas de você ir perdendo o domínio do corpo, isso tudo deixava ele muito humilhado, mas ele também não comentava nada. Não dizia uma palavra.

FP - Como você disse, ele quando estava doente foi a mesma coisa.

LP - Ele nunca se queixou. Uma coisa assim. Eu nunca vi um casal... a gente ia lá, estava tudo ... a gente conversando e de repente ele parava de falar e fazia assim: "ui, ui, ui, ui". Assim, nesse tem, compreendeu? Porque ele estava com uma dor atroz. Aí tomava a medicação, não sei o que, e aí continuava. Não havia assim nenhuma reclamação, nenhum choro, nenhuma lamentação, era uma coisa assim, uma elegância assim impressionante. Isto foi uma coisa assim que me marcou muito.

FP - Como foi para vocês amigos depois da morte dele?

LP - Ah, foi um sentimento de perda muito grande. Porque ele era uma pessoa assim ... inclusive, uma coisa

que eu percebi que depois da morte do Mário, houve uma tentativa, uma necessidade de negar o Mário. Era uma forma meio infantil de se afirmar. Outros críticos, não sei o que, e ficou um pouco um clima de, assim meio ... Tanto que não se vê hoje praticamente, não se fala no Mário. Eu acho que está mais do que na hora de começar ...

FP - Neste meu trabalho, ainda não entendi isto muito bem porque ...

LP - Criou-se no Brasil ... aqui tem mesmo essa coisa de se criar este silêncio, especialmente as pessoas ... Você sabe que o Mário, apesar de ser um homem genial, ser um grande crítico, ele nunca foi chamado para participar do Museu de Arte Moderna? Nunca, apesar inclusive dele ser amigo da Niomar. Ele teve uma atuação em algumas Bienais de São Paulo. Eu me lembro também, foi convidado, houve uma idéia de convidá-lo para diretor da Escola Industrial, Escola Superior de Desenho Industrial. Mas na época do Carlos Lacerda, e ele vetou. Então, a atividade política do Mário prejudicava enormemente o caminhar dele. Mesmo o filme que eu queria fazer sobre o Mário, que eu queria pedir financiamento, pedi financiamento na Funarte, pedi financiamento na Embrafilme duas ou três vezes. Mas eu acho que o fato de eu querer apresentar o PT, porque haviam coisas do PT muito, havia uma ênfase muito grande de filmagem sobre o PT. Nunca me deram financiamento. Então eu mostrava o material. Na primeira o pessoal ... Achei que eu estava tendo uma paranóia, mas depois eu percebi claramente que nessa época o PT não era bem vindo e era uma maneira que eles tinham de negar o Mário, porque na medida

em que você não deixa fazer o filme, você não vai poder falar do PT, então tinha o PC do B, o Partidão, não sei o que. O Mário tinha sido expulso do Partidão, o Mário era trotskista, então Mário era odiado por essas pessoas. Então não havia nenhum interesse em falar do Mário depois da morte dele; porque enquanto ele estava vivo, ele se mexia. Mal ou bem todo mundo falava. Mas depois disso, acho que o silêncio foi muito em função da atividade política do Mário. Tanto que eu não consegui acabar esse filme. Agora que o PT já é outra coisa, já teve até um candidato à Presidência da República, essa coisa toda, hoje eu acredito que eu tenha condições de concluir o filme, mas foi uma coisa muito ... E também o aspecto assim intelectual do Mário, de repente houve assim uma tentativa assim, de negar a postura, o pensamento dele. Houve assim uma espécie de: "Não, Mário está equivocado, o Mário não é nada disso", não sei o que. E houve assim ... Porque aqui no Brasil é muito comum isso, assim uma espécie de esquecimento.

FP - Mas você atribui isso à ligação dele na política?

LP - Um lado. Por exemplo, o fato ... por uma lado, por outro também houve um abafamento da atividade dele intelectual como crítico também, entendeu? Houve assim nitidamente, eu senti isso claramente.

FP - Mas você acha que esse abafamento na parte como crítico é devido à parte política?

LP - Não. Na área da crítica foi uma coisa assim mais mesquinha, entendeu? Da própria personalidade dele, do próprio brilho dele. E ao mesmo tempo uma necessidade

de insinuar que Mário estaria com idéias defasadas. Mas não é verdade porque você pega hoje, como você vê, vem um crítico ou representante da Bienal da Documenta de Kassel ao Brasil. O Mário em 75, quando ele faz aquele artigo Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, ele fala da crise da arte da Europa, da crise da arte nos Estados Unidos e diz que agora é a hora do terceiro mundo começar a tomar o seu lugar. E esta vinda do curador para ver obras brasileiras para colocar na Documenta de Kassel, como ele também está indo para a Ásia e também para a África, para descobrir artistas; isso Mário previu em 75. A única coisa que esse artigo tem, alguma coisa que envelhece, entre aspas, é quando ele cita determina dos lugares, por exemplo, onde o socialismo entrou em crise. Então ele cita certas pessoas, fala da China. Então isso não estaria assim "up-to-date", atualizado. Mas a percepção que ele teve dessa subida do terceiro mundo em termos de arte, isso ele colocou nesse artigo que ele escreveu em Paris. Tanto que Aracy Amaral cita, ela foi à um congresso no Chile, no México há pouco tempo, parece que no ano passado. Ela escreve um artigo na Galeria onde a Dore Ashton, que é uma grande crítica americana, dizendo que ela falou isto; que agora o terceiro mundo ia tomar ... Mas isto sai do Mário, antes. Acho que a Dore Ashton deve ter lido o artigo do Mário que você vê naquele livrinho quando fala da Dore Ashton, lembra? Que é muito amiga do Mário, foi muito amiga. E este livrinho do Senna, tem até uma carta em inglês, até da Dore Ashton. Então a Dore Ashton deve ter lido do Mário e a Aracy não lembra desse artigo do Mário e cita Dore Ashton quando a origem é Mário Pedrosa. Isso é uma coisa super interessante. O Mário percebeu isso, era

uma espécie de premonição aguda, de pura inteligência, é percepção. Não é que ele recebeu uma luz divina, não é nada disso, mas era uma acuidade que ele tinha, que e le coloca isto em 75, quando está em Paris no desterro, no exílio. Esse artigo eu acho maravilhoso. Extremamente bonito. Tem esses pequenos detalhes mas que não inva lida o artigo. Faz algumas citações superadas, por circunstâncias políticas mas a idéia central do artigo con tinua, diz as verdades da terra. É muito bonito, é até uma coisa assim emocionante. Então Mário Pedrosa era pa ra mim, era inteiro, está entendendo? Porque como tam- bém eu tinha o meu pai, que tinha sido uma pessoa que também foi preso, estava envolvido com essas coisas con sideradas subversivas, essa coisa toda, então essa mi- nha identidade com ele era muito mais plena. Porque a Lygia por exemplo, ela tinha uma ligação profundamente intensa por Mário no ponto de vista da arte. Política, a Lygia não tinha o menor ... não se interessava. Mas eu já me interessava, então para mim o Mário era uma to talidade mais poderosa ainda. Porque eu não dividia as duas partes, eu reconhecia ele inteiro. Era uma pessoa que eu podia conversar dos dois lados e era fascinante do mesmo jeito. E para mim ele foi uma espécie de segun do pai. Realmente foi uma pessoa extremamente importante para mim. E eu senti demais a morte dele; é uma coisa assim que foi terrível. E é uma coisa que, eu já fiz algumas reuniões, inclusive convidei amigos dele que a gente queria fazer um grande livro sobre ele, mas houve assim ... eu senti uma grande resistência. Eram tais as dificuldades, que eu achei maravilhoso você estar fazen do esse trabalho. Inclusive essa exposição que o Jean Boghici fez, a outra, não é? Que realmente tem que fa-

zer uma releitura do Mário porque o Mário está muito atual.

FP - Realmente.

LP - Ele tem uma coisa; é que ele fazia as duas leituras ao mesmo tempo. Tanto da arte como da política como uma coisa inteira também. Ele não separava. Não era uma coisa assim do bem e domal, entende? Não era isso, e foi o único crítico que fez isso, que teve essa atuação plena, foi ele. E era um homem que amava profundamente o Brasil, era um brasileiro.

FP - Inclusive aquela carta enviada ao Médici afirma isso, um brasileiro.

LP - Realmente. Tem também aquela professora, como é o nome dela? Otília. Ela tinha a idéia de editar tudo sobre o Mário. Mas ela encontrou uma série de dificuldades. Ela tinha um financiamento da Finep ou Funarte para editar, mas não sei porque.

FP - O problema é que parece que o Mário assinou alguns documentos para a editora, os livros que a Aracy organizou, e que parece que torna propriedade da editora. Direitos autorais. E esses textos parecem que impedem que sejam publicados no todo.

LP - É. A Vera teria que desmanchar isso. Por exemplo, há uma tese do Mário também sobre a Missão Francesa. Esse, quando eu estava dirigindo o Museu D. João VI, na Universidade Federal, isso há um tempo atrás, tinha tudo a ver porque era o museu da Academia. Era um museu

do material vindo com a chamada Missão Francesa, que o Mário demole essa noção de Missão Francesa. Não foi bem assim. E é uma tese original que eu batalhei intensamente para conseguir publicar na universidade. E você sabe que não houve condição? Aquela coisa. Aquela burocracia. É hoje, é amanhã, passou-se o tempo e eu sai do museu e agora eu vou ver se consigo publicar por lá também. Porque agora parece que mudou a direção da gráfica. Vou tentar porque é o lugar mais certo para você publicar esse trabalho dele, porque é um trabalho inédito, ninguém conhece.

FP - É muito bonito.

LP - É muito interessante. É interessantíssimo. Tem o mesmo nível do Discurso pré-constituente do Mário. Porque o Mário tinha uma visão e ele queria reescrever a história do Brasil. Infelizmente não deu tempo. Ele tem também aquela A opção brasileira, que Mário escreveu...

FP - Tem também A opção imperialista, A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo, ...

LP - Inclusive o livro da Rosa de Luxemburgo que ele me deu, eu emprestei e perdi. Tinha a dedicatória e tudo.

FP - Eu nunca encontrei esse livro para comprar.

LP - Muito interessante. Um livro que esgotou, você talvez consiga no sebo. Porque foi uma edição pequena e foi esgotada e eu perdi o meu. Agora, foi engraçado na época que o Mário escreveu A opção imperialista. A Mary

trancava ele: "Agora você vai escrever". Foi um tal de trancar, porque era muita solicitação na casa dele. Não sei como ele conseguiu estudar e trabalhar. Aí ela isolava ele assim para ele se conter. Aí a gente ficava lá na sala. Era muita solicitação e ele ... todo mundo lá o tempo todo, então ele tinha ... ele escrevendo à mão, quer dizer, então era uma coisa lenta, devagar.

FP - E a Mary, trabalhava com ele?

LP - A Mary? Tudo a Mary batia. Uma grande datilógrafa também. Ela tirava isso de letra. Ela trabalhou na Câmara como estenógrafa e datilógrafa. Taquígrafa. E ela trabalhava muito em congressos também. Então, a partir daí, todo o texto do Mário, quem batia era ela. O Mário escrevia muito bem, ele tinha um estilo muito próprio. Eu gostava dos textos feitos por ele.

FP - Ele escrevia muito aberto, muito simples e profundo.

LP - E claro. Uma coisa muito clara e sempre em poucas palavras ele dizia exatamente um pensamento assim, bem agudo e bem profundo.

FP - Um texto dele traz mil coisas.

LP - E a relação dele com o Hélio também, porque o Hélio começou a fazer um tipo de trabalho assim que havia um estranhamento enorme. Nunca se percebeu as coisas como o Mário. Nenhum outro crítico na época percebeu nada sobre a obra do Hélio. Agora, ele era festeiro, gostava

de festas, era uma pessoa super alegre, gostava de passear. A gente ia pelos subúrbios visitar as pessoas todas. Isso tudo a gente fazia intensamente. Era muito gostoso.

FP - E a Mary também participava?

LP - Claro. Também.

FP - Há mais alguma coisa que você gostaria de ...

LP - Não, assim que eu me lembre não. Esta exposição do índio, por exemplo, é uma exposição assim, era importantíssima porque ia resgatar a cultura do índio, ia trazer ... mas infelizmente isso aí é uma coisa que as pessoas não acham, tratam o índio assim como se fosse.. Agora não. Melhorou um pouquinho, mas uma coisa meio folclórica. Mas o Mário queria resgatar culturalmente o índio. Muito importante. A gente passou quase um ano dentro do Museu Nacional. Um calor infernal naquele depósito; a gente vendo peça por peça, anotando aquilo tudo, entendeu? Um calor. Mas Mário não dava um pio. Porque era paixão pelo trabalho. A gente ia para lá diariamente trabalhar. Ficava-se lá até quatro horas da tarde. Aí, saíamos, íamos almoçar.

FP - Isso era marcante também, a paixão dele por ...

LP - Claro. Ele ia profundo. Aí ele começa logo ... Ele queria fazer um grande trabalho teórico sobre o líber. O líber era aquela casca da árvore que o índio tira e faz uma série de pinturas. Ele tinha uma paixão enorme.

Ele queria escrever um trabalho sobre isso. E ele achava que não ia ter tempo, entende?

FP - Mas para a exposição ele não chegou a escrever?

LP - Muito pouca coisa. Ele estava preparando, mas como a gente estava na fase ainda de levantamento de obras, ele escreveu muito pouca coisa. Mas havia uma direção do que ele queria mostrar. Começava com a entrada do homem na América do Sul. Era muito bonito, era uma visualidade assim inteira. Já no Museu de Arte Moderna, era perfeito para apresentar todo. Estava todo, e eu estava trabalhando com ele e estava tratando da parte física da exposição, da visualidade da exposição.

FP - E você mais tarde não quis continuar esse trabalho?

LP - Sem a figura do Mário já ficou mais difícil. Hoje eu não poderia fazer o projeto do Mário que seria incorreto, até meio falta de ética. Eu poderia hoje, eventualmente, fazer uma exposição dessas como uma homenagem à ele. Não poderia ser a exposição do Mário porque o nome da exposição era lindíssima. Alegria de viver, alegria de criar. Era uma coisa assim muito bonita. E foi uma coisa que ele descobriu o índio assim, quando ele voltou; na última volta dele. Eu me lembro quando ele foi, uma vez ele se referiu ao índio dizendo que era uma espécie de ... Como é que ele se referiu ao índio? Como se fosse um pré-histórico, assim, uma coisa assim que existiu. Mas quando ele voltou, não, ele percebeu a pujança e a importância da cultura do índio. Porque se

fala muito na cultura do negro, não é? Da cultura do português, mas não se fala nunca na cultura do índio. O índio tem uma penetração muito maior. A farinha que se come, a rede que você dorme e mil outras coisas. É uma importância muito mais profunda do que a gente imagina.

ENTREVISTA COM MARIA CARMELITA PEDROSA CAMPOS

14.05.91

FP - Gostaria que a senhora continuasse a falar sobre o Mário.

MC - Aí é que está. O gravador está me inibindo.

FP - Bem, eu vou então perguntando de acordo com a cronologia que eu fiz e a senhora, conforme for lembrando ... Em 1902 seu pai, o Sr. Pedro da Cunha Pedrosa passa a se dedicar à advocacia e depois à política. A família vai toda para João Pessoa.

MC - Porque meu pai era um homem político, promotor. Quando o Mário nasceu, ele era agricultor, ele tinha deixado ... Quando houve a República ele foi posto em disponibilidade. Ele era juiz lá na Paraíba. Então ele foi para o engenho. Comprou o Jussaral e Mário nasceu no Jussaral. Mário nasceu em 1900. Em 1902 ele transferiu-se, deixou o engenho, ele não quis mais saber de ser agricultor. Foi seguir a carreira dele de advocacia e aí foi para a Paraíba, João Pessoa. Naquela época não era João Pessoa, era Paraíba. Lá o Mário já estava com

dois anos. Então ficamos em João Pessoa até mais ou menos 1916. Mário nesse interim foi para a Europa estudar, em 1912, porque estava muito vadio. A razão foi esta. Porque papai tinha sido eleito senador mas como ia terminar o mandato de um senador aqui no Rio, ele vinha substituir. Ele então não quis trazer a família. A família ficou em João Pessoa e ele veio só. E Mário ficou lá, mas aí ele pensou que Mário já estava dando trabalho para estudar, a fazer a escola. E ficar a mamãe com aqueles meninos todos lá. Nisso apareceu uma oportunidade de um amigo dele que ia para a Europa levando dois meninos que iam para um colégio lá.

FP - Na Suíça?

MC - Na Suíça não. Eles iam para a Bélgica. Mas quando chegaram na Bélgica, a matrícula no colégio já estava terminada. Então, Dr. José Vieira, que foi quem o levou, levou ele para a Suíça e deixou ele nesse colégio na Suíça. E assim ele passou até 14, 15 ... Não me lembro bem.

FP - 1916.

MC - 1916. Foi isso, 1916. Porque nós nos mudamos depois que ele chegou. Nós viemos em junho.

FP - E Mário foi o único filho a estudar na Europa?

MC - Foi o único. Por isso; ele estava muito vadio.

FP - Eu tenho aqui que, como o Dr. Pedrosa foi eleito

senador, a família veio para o Rio de Janeiro.

MC - Em 16. Por aí papai foi reeleito. Ele acabou os três anos que faltavam e foi reeleito. Aí não tinha mais motivo para não vir toda a família. E aí viemos todos. Mário também tinha chegado da Europa. Viemos todos para cá.

FP - E por que Mário vai fazer exames preparatórios em Itajubá?

MC - Ah, isso aí eu também não sei. Porque não fez aqui acho que eram matérias; que ele tinha mais facilidade lá. Eu não sei porque foi. Isso aí não me veio nunca... Eu sei que, que ele foi para Itajubá, ou então ele pensou que havia uma escola, um instituto em Itajubá. Ele foi para fazer os exames para a faculdade.

FP - Mas a faculdade ele fez em Campos?

MC - Não. Em Campos não. Aqui no Rio, na Rua do Catete. Fez no Rio, no Rio. Ali, sabe onde era? A Faculdade de Direito era no Catete.

FP - E como era o Mário nessa época de faculdade?

MC - Faculdade? Depois que ele entrou para a faculdade, ele começou a ... tinha lá um professor que ele dizia muito o nome em casa. Esse Professor Castro.

FP - Castro Rebello?

MC - Castro Rebello. E tinha outro mas eu não sei o no-

me do outro, eu não sei. Ficou largando suas idéias para ele. Mas continuou indo assim, sem dar muita demonstração de que as idéias dele estavam sendo diferentes das nossas.

FP - Como era a relação dele com a família quando começou a ter esses contatos na faculdade?

MC - Foi quando ele escreveu um artigo numa revista. Eu não sei em que revista foi. Eu era muito amiga dele, mas nesse tempo ... mas papai não ligava muito para o que ele estava fazendo ou o que não estava. E ele então escreveu um artigo que colocou a família toda ... assombrou a família, e os padrinhos dele ficaram ... Então a madrinha dele disse: "Meu Deus, como é que um filho de Pedrosa, afilhado de Venâncio, pôde ter idéias destas?"

FP - Como foi a reação do Dr. Pedrosa?

MC - Bom, papai foi contra, mas nunca ... deu todo apoio, nunca deixou de dar o apoio. Ele tinha apoio absoluto em casa. Todo mundo era contra as idéias dele mas ninguém ... Papai chamava a atenção. Eles conversavam e ele: "Ah papai". E não sei o que. Coisas assim. Amenizando porque o choque foi muito grande. Mas sempre o clima em casa era o melhor possível. Nunca houve nenhuma briga. Ninguém podia ir contra. Embora ele sentisse muito, sofresse muito com isso, mas ele foi sempre muito apoiada. Muito mesmo. Com as fugas que ele fez, que teve que sair do Rio, teve o apoio de papai. Eu tenho um irmão, o Manuel, que foi preso, mas por causa do Mário. Prenderam ele pensando que era o Mário. Confundi

ram. Ele foi para ... Ele teve uma vez nos Estados Unidos. Eu não lembrava quem era o chefe da polícia, esqueço.

FP - Felinto Müller?

MC - Não. Com Felinto Müller ele esteve preso também, mas não foi nessa ocasião, foi antes. Logo nas primeiras buscas com a polícia, ele foi preso. Ele não foi preso, tinha fugido e meu irmão ... e deixou muitos papéis na casa do meu irmão Manuel e ele então . queimou. Meu irmão queimou tudo. Aí a polícia foi lá e levou o meu irmão. "Ah, não, então você vai explicar isso lá na polícia". Aí então, tinha muita gente, foi muita gente presa. Até um médico de fama, Dr. Pedro da Cunha, foi preso também, esbravejava lá. E meu irmão puxou o terço, o rosário e foi rezar. Enquanto os outros estavam esbravejando, ele estava esperando a vez dele de sair e ir embora. Ele dizia que não era o Mário. Mário tinha saído. Aí depois prenderam a Mary.

FP - Nessa época eles já estavam juntos?

MC - É, já estavam.

FP - Como é que o Mário e a Mary se conheceram?

MC - Acho que foi em ... Não sei não. Depois que eu me casei, fui embora, fui para São Paulo. Aí passei de 25, eu fui para São Paulo, morei em São Paulo.

FP - Em 24 ele foi para São Paulo, não?

MC - Ele já estava em São Paulo. Agora não sei se Mary já estava. Isso eu não sei. Porque eu casei e fui para Campinas. De modo que eu não sei, mas ele morava em São Paulo. Ele trabalhava na imprensa.

FP - No Diário da Noite?

MC - Era o jornal do Assis.

FP - Bem, eu tenho aqui que em 1926 ele entrou para o Partido Comunista e foi para a Paraíba. Foi morar lá.

MC - Paraíba não. Ele passou temporadas, porque de vez em quando eles iam. Passou uma temporada maior, mas não foi morar não.

FP - A informação que eu tenho é de que ele vai em 1926 e retorna ao Rio em 1927.

MC - Não. Acho que ele não passou esse tempo todo não.

FP - Ele volta em seguida então?

MC - É. Não sei se ... Porque eu me lembro que ele foi para o sertão. Ele esteve no sertão, na cidade de Monteiro. Clóvis estava lá. Passou lá uma temporada com Clóvis. Então deve ter sido isso. É, em Monteiro. E na capital ele passou também, na casa de minha irmã Beatriz. Ele ficou na casa de minha irmã Beatriz. Ele morou, mas não foi morar definitivo. De dizer que vai morar ... ele estava passando um ...

FP - Mas ele não fora nomeado agente fiscal da Paraíba?

MC - Sim. Ah, é verdade. Ele foi, mas ele passou pouco tempo. Passou muito pouco tempo. Esse é o tempo que eu morava em São Paulo. De modo que aí eu não estava bem a ... Esqueci. Agora, de fato, deve ter sido nessa época que ele foi para o sertão. Deve ter sido isso, ou então ficou na capital.

FP - Depois em 27 ele vai para São Paulo e aí assume a direção do Socorro Vermelho. A senhora lembra do envolvimento dele nessa época.

MC - Não. Não porque eu morava em Campinas. Eu não morava em São Paulo. Depois é que eu vim para São Paulo em 1930, 31. E eles moravam em São Paulo também. Aí é que eu tive contato com ele, que até acontece que eu ...

FP - Mas antes disso o partido o tinha mandado para a Rússia, mas ele acabou ficando na Alemanha.

MC - É. Ficou na Alemanha. A data não me lembro mais não.

FP - Ele retorna ao Brasil em 1929 e em 1931 vai para São Paulo.

MC - É, em 1931. Em 1930, na Revolução de 30, ele estava aqui no Rio. Essa eu estive bem com ele porque meu marido tinha entrado na política lá, e estava muito ... Então eu vim visitar papai que estava doente e fiquei aqui com meus filhos e meu marido ficou lá. E Mário estava aqui em 1930.

FP - Nesse ano ele foi preso, não?

MC - É. Não, em 1930 ele não foi preso.

FP - Não foi preso por distribuir panfletos na Praça Mauá?

MC - Não me lembro desse episódio não. Porque em 1930 ele estava aqui no Rio. Mas eu não me lembro dele ter sido preso em 30 não.

FP - Outra informação que eu tenho é que ele estava doente, tinha uma infiltração no pulmão.

MC - É no pulmão. Ele esteve em Campos do Jordão. É aí passou lá uma temporada grande. Já estava com a Mary, em 1931. Na revolução de 32 eu sofri um bocado por causa dele. Porque ele foi preso, Mary foi presa. Mary eu não conhecia. Ele estava ruim e a roupa dele vinha ser lavada em casa. Meu marido ia buscar, não podia visitá-lo. Em São Paulo. Quando terminou a revolução, um amigo dele, o Lívio Xavier, veio até em casa me dizer ... Meu marido foi lá encontrar. Quando acabou a revolução é que soltaram ele. Ele passou a revolução de 32 preso. A gente tinha notícias dele, meu marido ia lá, tinha relações com o delegado geral. Então tinha notícias dele. Sabia como ele estava, mas não via, estava incomunicável.

FP - E quanto tempo ele ficou preso?

MC - Durante a revolução de 32 toda. Foram três meses, não é? A revolução foi de julho a setembro.

FP - E depois quando ele é solto, permanece em São Pau-

lo?

MC - É, ficou. Continuou em São Paulo. Esteve em São Paulo e depois veio para o Rio.

FP - Nessa época ele trabalhava somente na política?

MC - Só na política. Depois quando houve aquele levante, dos integralistas... Ali também o Lívio é que me dava notícias. Quando o Lívio chegava em casa eu já dizia: "Meu Deus do Céu, já vem notícias!". Alguma coisa tinha acontecido com o Mário. Foi baleado.

FP - Como foi isso?

MC - Atacaram lá, não sei como foi. Atacaram lá, foram provocar o comício. Não sei se chamava comício, não sei.

FP - Uma passeata.

MC - Passeata. Sei que foi no Largo da Sé. Atiraram e pegou nele. Ele foi transportado para a Beneficência Portuguesa. Na Beneficência Portuguesa ele ficou incomunicável com polícia na porta. Incomunicável, quem chegava lá era preso, quer dizer, era levado para a delegacia. Tenho um primo que foi até lá levar roupa, que eu mandava e lá foi preso.

FP - E onde foi o tiro?

MC - Foi aqui. (Aponta para a nádega esquerda).

FP - E quanto tempo ele ficou no hospital?

MC - Ficou bastante tempo.

FP - E quando saiu foi preso?

MC - Não, quando saiu não. Depois ele fugiu também. Não sei em que ano. As datas eu não sei.

FP - Foi em 1937, quando ele vai para Paris, onde se envolve na Quarta Internacional.

MC - É. Depois ele foi para os Estados Unidos e quando ele voltou dos Estados Unidos, Felinto Müller era delegado. Ele ficou preso. Chegou aqui e foi preso. E quando a Agência Americana, em Nova Iorque, convidou-o para trabalhar lá, aí papai foi no delegado, ao Felinto Müller e disse: "Bom, já que vocês não aceitam meu filho aqui no Rio, ele chega aqui, vai logo preso, então deixem ele ir embora. Não tem nada, não fez nada, ele estava lá fora, chegou, vocês prenderam. Então deixem ele ir embora". Até que o Felinto disse: "Mas eu não sabia que era meu colega". Mário disse: "Meu colega é quando as idéias são as mesmas. Quando as idéias são as mesmas ele é colega, senão é no chicote".

FP - E como era a reação do Dr. Pedrosa nesses momentos?

MC - Ficava sofrendo, coitado. Sofria muito. Dessa vez de 30, que Mário foi preso na passeata, foi a primeira vez que ele ficou sabendo que ele tinha sido preso. Ele ficou triste, ficou muito triste. Ele e mamãe ficaram muito tristes. Eles fizeram uma carta para Mário explicando muita coisa. Ninguém sabe dessa carta. Mas uma

carta que papai escreveu e mandou para ele fechada, para ser entregue para ele fechada, ninguém sabe o conteúdo. Mas que foi uma carta desabafando.

FP - Isso em que ano?

MC - Isso foi nesse ano em que ele foi ... na revolução de 30, 32.

FP - E nessa época, como era o Mário com a família?

MC - Ele continuava a mesma coisa lá em casa. Não havia briga, não havia nada. Havia muita brincadeira, a gente era muito alegre. O que se fazia era ficar no meio pronto para fazer, para ir nas reuniões nossas, ninguém se esquivava. Mas todo mundo sabia das idéias dele. Ele tinha lá suas idéias e nós tínhamos as nossas. Eu me lembro que em São Paulo ele me disse: "Sabe que eu vou me candidatar a deputado?". E eu disse: "Ah, meu Deus do Céu, preciso começar a trabalhar contra". Aí ele disse: "Você não vota em mim não?". Eu disse: "Eu? Você é louco. Voto em você coisa nenhuma. Aqui ninguém vota em você". Aposto como você vai perguntar: "Você vota em tio Mário?, tio Mário é contra papai do céu". Quando chegou na minha terceira filha, que era muito apegada com ele, toda quarta-feira ele almoçava comigo, ela sentava-se ao seu lado, era o tempo todo com ele. Tinha até um retrato, acho que se perdeu esse retrato, era ele com ela, os dois juntos. "Você não vota em papai do céu?". Ele: "Você não vota em tio Mário?". Ela; "Voto". Ela falava: "Tio Mário, voto". Eles tinham uma camaradagem muito grande, nunca ninguém ...

FP - Então ele era uma pessoa que estava sempre em contato com a família.

MC - Ah, sim, sempre em contato com a família. Quando papai morreu, ele foi muito dedicado à nós. Mamãe não estava mais.

FP - Em que ano seu pai morreu?

MC - Mamãe morreu em 40. Ele estava nos Estados Unidos e ela tinha escrito para ele antes. Mandou um santinho, dizendo: "Meu filho, guarda contigo, eu sei que não te vejo mais". Acho que foi uma coisa assim. "Guarda contigo essa lembrança ...". E ele ficou desesperado quando soube da morte da mamãe. E foi aí que ele veio, foi nessa época que ele veio ao Brasil e foi preso. Mas quando papai morreu tinha aquele choro grande. "Não, não faça isso não. Reze, rezem, vocês não tem fé? Rezem, rezem para ele". E concordava. Quando ele fez 80 anos, minha irmã, que é religiosa, mandou perguntar a ele se aceitaria como presente dela uma missa. Uma missa celebrada lá no Carmelo com cantos gregorianos. Aí ele disse: "Naturalmente que eu recebo, eu quero com muito gosto". Mas não podia ser no dia do aniversário dele porque era um dia de semana. Então foi no dia 1º de maio. O aniversário dele foi celebrado no 1º de maio. A família foi toda para lá e foi uma festa. Ele conversou com ela, as outras irmãs todas vieram vê-lo, enfim. Mário era muito apegado à gente. Qualquer um de nós. Os meninos gostavam muito dele, as meninas ou garotos.

FP - E a morte dele?

MC - Quase que eu assisto a morte dele. Porque eu ia quase todo dia na casa dele. Ia levar um cuscus, uma coisa assim para ele. Quando ele estava em casa, quando ele estava na casa de saúde, eu ia sempre também. E no dia, eu tinha estado na véspera, de tarde e no dia seguinte de manhã ele morreu.

FP - Dizem que ele sofreu muito mas nunca reclamou.

MC - Não. Não reclamava nunca.

FP - E ele tinha consciência da doença?

MC - Acho que tinha. Sofreu muito. Como ele brincava muito, brincava muito em casa, sempre tinham uns amigos que vinham, papai era o maior fã. E brincavam de teatro, faziam teatro. Representavam, brincavam de mocinho e bandido, montavam nas escadas.

FP - Ele era uma pessoa muito brincalhona, não?

MC - Muito, demais, era impossível, impossível. Tinha dias que a gente, na mesa, era um horror. Ele mexia com um, mexia com outro. E em situações assim mais ... Ele tinha umas explosões de riso, que era um horror que todo mundo ria atrás. Por qualquer coisa assim, eram risos, eram gargalhadas. Uma ocasião, eu me lembro que eles quiseram fundar um centro. Ele, meu marido e outros... O Xavier mesmo. Xavier não conheceu muito, mas Mário e outros paraibanos quiseram montar um centro paraibano. Centro paraibano.

FP - Aqui no Rio?

MC - Então foram fazer os convites, foram feitos aqui no Rio. Fizeram uma festa, foram dar uma conferência. Dr. Castro Pinto é que ia fazer essa conferência. Ele tinha sido Presidente do Estado, Governador naquele tempo. Era Governador, Governador do Estado, depois tinha sido Senador. Uma pessoa brilhante, brilhante, de uma inteligência, mas de uma modéstia terrível. Para ser orador da festa e fez uma coisa muito bonita. Os convites foram feitos lá em casa. Então Mário: "Tem que mandar um para o Palácio do Catete". Dr. Epitácio Pessoa era o Presidente. Então, o Chefe da Casa Civil, acho que era o Chefe da Casa Civil, que o General Tássio Fragoso. E Mário colocou Tássio, Coronel Tássio Fragoso e ele devolveu. Devolveu, não aceitou. Porque ao invés de General puseram Coronel. E Mário continuou com essa história, dava risadas, era muito alegre. Bonito, as moças todas encantadas com ele. Gostava muito de música. Nós íamos ao teatro, aos concertos. Agora, desajeitado como ninguém. As mãos dele, ele dizia: "As minhas mãos são uma coisa". Sempre desastrado. Ia pegar uma coisa, caía. Ele disse que quando estava na Suíça, tinha aula de ... tinha trabalho, então ele foi fazer um banco. Foi designado para ele fazer um banco. Ele passou o tempo todo fazendo esse vbanco e o banco nunca ficou pronto. Mas era muito desastrado. Pegava nas coisas, quebrava. A gente já sabia: "Mário meteu a mão aqui". Não sabia fazer nada, assim, as coisas de casa. Era só ler. Lia e dormia. Mamãe chamava ele de Maria Mansa. Quando a gente se sentava na mesa, era a hora que ele saía lá de cima para tomar banho para almoçar. Mas era todo dia. Chegava atrasado na mesa todo dia. Então ela dizia: "Vai chamar Maria Mansa". Porque ele fazia as coisa assim,

ninguém estava percebendo e ele estava fazendo. E sempre comandando. Estudava piano. Então quando a gente queria ... às vezes, ele não estudava piano, mamãe fica va quieta. Quando no domingo ele se preparava para sair, na hora mamãe dizia: "Não. Não estudou piano. Não estudou piano, então não sai".

FP - Ele estudou piano muito tempo?

MC - Não. Pouco tempo. Isso foi antes dele ir para a Europa. É, bem pequeno. Se você quiser, eu vou ver se acho nos papéis o retrato dele, vou ver se tem um retra to dele. Se eu tenho um retrato dele porque eu tenho muito retrato. Até na casa dele deve ter muito retrato. Mary me disse; uma vez ela me chamou e me entregou uma porção de retratos mas não tinha assim muitos com ele. Eram mais retratos meus e de outras pessoas oferecendo a ele.

FP - E isso está com a senhora?

MC - Não. Não sei se estão. Quer dizer, esses retratos da Mary não. Eu tenho retratos meu com ele, porque os de Mary ela não deu. Deu uns retratos que estavam com ele. Porque ela nem sabia quem eram, nem nada. Eu vou ver o retrato da casa. Eu tenho um grande. Acho que tenho um pequeno também, não sei.

ENTREVISTA COM MÁRIO PEDROSA

Realizada no IDART - Casa da Marquesa de Santos, São Paulo e concedida à Rhada Abramo, Maria Eugênia Franco e Hermelindo Fiaminghi.

14.07.77

ENTREVISTA COM MÁRIO PEDROSA

14.07.77

Rhada - Hoje, dia 14 de dezembro de 1977. Estamos na Casa da Marquesa de Santos, aonde funciona o IDART, aonde funciona o Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. Hoje nós recebemos a visita de Mário Pedrosa. Estão aqui presentes, Mário Pedrosa, Maria Eugênia Franco, Rhada Abramo e o excelente voluntário da área de arquitetura do Centro de Pesquisas, Isaias Alves de Almeida que fotografa neste momento. Nós não vamos fazer nada cansativo com você, viu Mário? Nós vamos procurar que você dê um depoimento. Eu gostaria de saber, você chegando aqui de volta, depois de sete anos longe do Brasil, o que que você encontrou de diferente e quais são os seus planos. O que que você pretende fazer? Então, se alguma coisa mudou na sua vida em relação ao Brasil, estando fora do Brasil.

Mário Pedrosa - Mudou muita coisa. Que a minha vida mudou, mudou, porque eu estava no exílio, voltei agora. O Brasil está meio acabado. Ele mudou, teve uma mudança e norme.

Rhada - O que me parece é o seguinte, Mário; você saiu

aqui do Brasil e não falava na ocasião nem em índio, nem em ocas, enfim, em todos estes elementos formadores da cultura indígena e você voltou aqui com planos fantásticos de fazer uma exposição. Eu queria que você me dissesse o que que aconteceu, qual foi a causa, o que moveu você a valorizar, a pesquisar estes elementos culturais indígenas.

Mário Pedrosa - Foi apenas por eu não estar satisfeito, como eu não estou, com a situação que eu deixei no Brasil. Por outro lado, eu sinto necessidade de botar os pés de novo na terra. Não fisicamente, mas psicologicamente, culturalmente, moralmente. Uma das maneiras que leva à isto é volver um pouco às fontes da nacionalidade. Em Paris me deu uma nostalgia da nação brasileira.

Rhada - Então, o que moveu você, a fonte que proporcionou esta sua volta às raízes culturais indígenas foi a nostalgia. O fato de você estar fora daqui.

Mário Pedrosa - A nostalgia, que eu chamo da nação brasileira. Porque o que se faz hoje aqui é muito progresso que não tem nada que ver com o Brasil.

Rhada - E o que que é progresso para você?

Mário Pedrosa - É isso que estão fazendo.

Rhada - Mas me dá um exemplo do que estão fazendo e que você chama de progresso.

Mário Pedrosa - Estatísticas formidáveis, empresas formidáveis, arranha-céus formidáveis.

Rhada - Você acha que o desenvolvimento tem um sentido de progresso que você não aceita?

Mário Pedrosa - Está certo. O desenvolvimentismo, eu sou contra o desenvolvimentista, sou contra os progressos e os desenvolvimentismo que andam por aí. Eu sou um "reaça". Sou um homem que não quero nenhum progresso quantitativo, eu quero reconhecer-me num velho país escarrachado. Eu sou a favor desta volta à nação que o estado brasileiro atual nega, recusa, neutraliza, que não tem nada que ver com o Brasil.

Rhada - Mário, você vai fazer uma exposição ou está pretendendo fazer. A gente não pode dizer que você vai fazer; você está tentando organizar um grupo de pessoas em torno de uma idéia que você tem. É a respeito de uma grande exposição sobre a cultura indígena no Brasil. É isto que eu gostaria que você falasse. Como é que você vai fazer? Quem você vai chamar? Qual é o objetivo mais imediato que você pretende atingir com esta exposição?

Mário Pedrosa - Uma coisa importante é o seguinte: é que eu vejo entre as coisas que estão desaparecendo, está o índio, a cultura indígena. A Amazônia está desaparecendo e será condenada a desaparecer enquanto esta política este progressivismo incrível, de progresso não orgânico predominar, de procurar incentivar uma riqueza fictícia, uma riqueza que não fica para o povo, não é distribuída ao povo. O povo não tem nada que ver com isto. Esta característica desse progressivismo eu não topo. O Brasil é uma país incompleto porque a Amazônia são 2/3 do território brasileiro. Então, não tem saída.

Enquanto não mudar de rumo, de desenvolvimentismo, de política econôminco, social, cultural, a tendência é transformar a Amazônia numa região deserta, numa região fora do ecumeno brasileiro; não há saída. E os índios continuam a morrer paulatinamente, sistematicamente, até desaparecer. Uma nação de quatro milhões de homens, que hoje está reduzida a cento e poucos mil.

Rhada - É, estes dados são do Orlando Villas-Boas. O Orlando Villas-Boas disse que por ocasião do descobrimento do Brasil, em 1500, o Brasil contava com quatro milhões de índios e que na Inglaterra, na mesma ocasião, tinha seis milhões de habitantes e que hoje temos cento e sessenta mil índios, que estão reduzidos àquela área da Funai.

Mário Pedrosa - Estão arrendados. Isto eu acho uma coisa incompreensível. Num país tão vasto, tão cheio de recursos como o Brasil, não há imaginação criadora nem étnica para evitar este contexto. Eu acho que uma das causas disto é o desenvolvimento do capitalismo. Isso eu estranho em todo o Brasil, porque este desenvolvimentismo quantitativo como se passa é destrutivo para o povo brasileiro. Por outro lado, a cultura aqui é cosmopolita. Isto não tem escolha. O Brasil é um país que cada vez menos é significativo; tem menos características de povos do que outros países, porque aqui há um mimetismo tremendamente superficial em que as coisas que são progressistas nos países principais, são imediatamente aceitas aqui, são imediatamente adotadas com grande vontade de superar os países velhos da Europa.

Maria Eugênia - Mário, conforme o que você falou, você

não teve tempo ainda de ter contato com o que os artistas brasileiros estão fazendo, mas pelo que você tomou conhecimento na Europa, o que você teria vontade de dizer sobre a situação atual da arte contemporânea brasileira? A situação dos artistas plásticos brasileiros hoje.

Mário Pedrosa - Depois de passar quase dez anos fora do Brasil, eu não posso saber qual é a situação dos artistas plásticos brasileiros.

Maria Eugênia - Justamente, você ainda não tem elementos de informação, não deu tempo. Mas alguma coisa você ficou sabendo por reflexos na Europa, ou não chegaram reflexos na Europa?

Mário Pedrosa - Chegaram poucos; e dos que chegaram, eu não tenho nada que dizer a respeito.

Rhada - Mário, eu ouvi falar que você não é crítico mais. Quando alguém diz: "Apresento o crítico Mário Pedros", você diz: "Não sou mais crítico". Por que? Isto tem alguma coisa a ver com esta posição nativista que você está assumindo neste momento?

Mário Pedrosa - Eu não sou mais crítico de arte por ter assumido uma responsabilidade intensa quando existia um movimento de arte moderna criativo. Hoje não existe mais. Quer dizer, eu não sou mais crítico porque não há mais razão de ser.

Rhada - Mas Mário, para quem acionou como você na década de 50, fins de 40, começo de 50, primeiro aquilo que

houve de importante nas Bienais de São Paulo, aquilo que houve de importante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que houve também de importante como o movimento concreto, você foi o ideólogo do movimento concretista brasileiro. Então, eu me pergunto, como é que você chega a esta posição hoje, um homem que influenciou como você influenciou na arte brasileira, como é que hoje você acha que não tem mais condições para assumir este papel de crítico? E eu vou contradizer você Mário. Você quis que você não é mais crítico porque não há um movimento de renovação, criativo. Agora, me diz uma coisa, o que você pretende fazer no Museu de Arte Moderna do Rio com esta grande exposição indígena? Que sem dúvida, é uma forma de tomar consciência com os elementos culturais indígenas. Será que você não está desenvolvendo o papel que sempre você desenvolveu? E também não está desenvolvendo o seu papel crítico também aí?

Mário Pedrosa - Você está fazendo uma confusão. Um intelectual, no Brasil ou em qualquer lugar, é sempre um homem crítico. Não há intelectual que não seja crítico.

Rhoda - Não sei, viu Mário? Nos anos que nós vivemos, que nos custou viver, muitos destes intelectuais não foram críticos.

Mário Pedrosa - ... de um intelectual razoavelmente, plantado com os pés no chão e sentindo energia bastante para exercer a sua crítica em todos os domínios. 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 comentário,

sobre comentário. Porque todos estes 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, um decorrência dos poderes que existem e que determinam os valores na sociedade. Hoje a arte é contestável e isto é um elemento interessante. A arte é contestável em toda parte. Não estou contestando a arte e nem os artistas. Os artistas que continuam a fazer arte são artistas que fazem arte, tem o seu papel. Mas para o que eu critico 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, talvez, 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, ...

Fiaminghi - Você acha que a crítica de arte não lhe permite mais ser atuante como você era? Embora como intelectual a sua função é crítica. Dentro deste aspecto você acha que os movimentos renovadores que hoje você acha que eles são diluidores? O concretismo foi um movimento renovador?

Mário Pedrosa - Foi. Foi um elemento necessário de esclarecimentos, de esclarecimentos críticos, de esclarecimentos estéticos, de esclarecimentos sociológicos. Continuar a montar sobre ele para fazer uma série de exposições, não me interessa mais.

Rhada - Outra coisa que eu percebo nesta sua explanação, é que você atribuía ao crítico uma função que você hoje não atribui mais.

Mário Pedrosa - Exato. Eu atribuía uma certa função. Uma colaboração indispensável inclusive com o artista.

Rhada - O crítico é um artista também, porque ele recria.

Mário Pedrosa - Não sei se ele recria, mas ele é. De alguma maneira ele colabora com a criatividade geral, ele colabora com os artistas.

Fiaminghi - Na verdade, o que eu sinto vai de encontro e lhe dou razão. Eu acho que a crítica desenvolvida na época em que você desenvolveu, ela era uma crítica também orientadora. Culturalmente também orientadora. Hoje ela é apenas de constatação. Ela é uma crítica também diluidora do que já está diluído. Eu vejo os críticos hoje muito comprometidos com as galerias, com os fins comerciais dos marchands e menos culturalmente. Você concorda com isto?

Mário Pedrosa - Eu não posso acusar os críticos de colaborar com os marchands, com as galerias. Eu não estou aqui para acusar os meus colegas. Eu estou dizendo que hoje os assuntos são deles, se existe não é orientadora, realmente não é criativa também.

Fiaminghi - Orientadora desta criatividade.

Mário Pedrosa - E a gente aprendia também, você sabe? A

gente aprendia com os artistas e os artistas aprendiam com os críticos, porque havia uma série de proposições novas que todos iam estudar e desenvolver. Desde a arte moderna foi sempre assim. Desde o cubismo, todos os movimentos eram movimentos intensamente renovadores e o crítico também aprendia e tinha que aprender, tinha que estudar e tinha colaboração.

Fiaminghi - Críticos e artistas evoluíam juntos.

Rhada - Mário, eu vejo essa dicotomia em relação à crítica, não há dúvidas. Eu acho que esta condição orientadora junto aos artistas mesmos e também criadora num certo sentido, ela já desempenhou este papel e agora ela não tem mais esta função. Mas eu também vejo de outro lado, que a crítica, ela assume hoje um papel de divulgação que é importante para o artista, que é importante para o registro cultural, porque não há país que não tenha a sua memória. Eu acho que hoje nós estamos muito preocupados com a memória da cultura brasileira e você é um deles. Então, eu acredito que a crítica hoje, que ela deva estar nesta linha de procedimento, que seria de registrar e divulgar, mesmo porque a retaguarda cultural que existe entre a elite cultural, aonde estão os artistas e a grande massa que consome ou, isto é, não consomem esta posição, é muito grande.

Mário Pedrosa - Há um fato positivo que o Fiaminghi assinalou, que você assinalou e que eu concordo. É que havia um desenvolvimento de arte moderna desde o início do século que impunha o empenho dos artistas e dos críticos em aprender o que era este movimento novo e comunicar-lhes. Ir com os artistas, para exposr e dizer o

que é. As Bienais estavam aí, todas, para explicarem estes motivos. Hoje elas estão todas em crise, porque não há movimento realmente novo. Todos os movimentos realmente novos foram em função já de estarem divulgando, de estarem insistindo, de estarem registrando isto. A memória que você fala, esta memória vem se acabando, não porque se faça esforços esclarecedores para reavivar esta memória mas é que, no conjunto da situação do Brasil, no conjunto da política cultural, social, econômica, ecológica, tudo o que se faz, nega a nação. Nega esta nação, e é por isso que a minha nostalgia da nação brasileira cresceu no exílio, e é verdade. E é por isso que, eu pensando neste problema, olhando não só a situação do Brasil como também da América, como de outros países; eu estive no Peru e senti também este empenho em salvar a cultura indígena, fundamento de ..., deste desprestígio, deste esquecimento, que por isto ou por aquilo, as instituições dirigentes do país concorrem para fazê-lo desaparecer. Eu então no Peru, tive este sentimento. Havia uma solidariedade profunda entre Peru e o Brasil, que ainda não estavam integrados; é uma país virado para fora e não estavam integrados na sua região intrínseca que é a América do Sul. Isto eu acho uma coisa muito importante. Eu sou um velho missionário, fora de foco. Eu senti que podia fazer alguma coisa se eu tentasse despertar a sensibilidade do povo para as suas origens do Brasil. Para esta cultura que também é um ensino do que pode ser uma sociedade que olhe para todos os aspectos humanos, para todos os aspectos culturais e todos os aspectos tradicionais de um país como o Brasil, por exemplo. O que que é o Brasil hoje? Três nações com destinos diferentes.

Fimaminghi - Eu estou entendendo o seguinte pela sua fala: que nós estamos em muitos casos, preocupados com o rumo da memória que nos ocorreu e esquecemos da verdadeira memória que é a sua origem; memória a partir daí. Quer dizer, nós estamos possivelmente preocupados com a memória que ocorre e não com a memória que seria. É isso?

Mário Pedrosa - Um pouco.

Rhada - Mário, você não acha que ...

Mário Pedrosa - Eu queria falar das três regiões do país. O Brasil é hoje o nordeste ... já não tem saída, a Amazônia que está destinada a desaparecer e o sul do país que é o Brasil que se apresenta hoje, que tenta reconhecer memórias, mas que não está pensando profundamente de que o Brasil é um todo e é necessário que se una nesta luta para que a Amazônia não desapareça e que o nordeste venha a ser uma sociedade humana e que esta grande parte do sul retome energia bastante para estender estas energias e dar ao país uma unidade profunda. Então é uma gigantesca proposição, mas eu sempre faço proposições que são gigantescas ou não, isto não importa. Isto é uma função intrínseca de todo intelectual.

Rhada - Esta exposição do índio brasileiro que você pretende realizar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como é que ela está sendo concebida? Como é que você imagina?

Mário Pedrosa - Eu concebo uma grande exposição em que todos os aspectos da velha cultura indígena, você sabe

que esta cultura indígena tem séculos e séculos de experiência, esta cultura indígena atinge aos outros países da América do Sul e eu quero apresentar todos os aspectos culturais, artísticos, morais até, enfim, que podem estar representados neste programa. A minha idéia é fazer uma grande exposição de arte e cultura indígena.

Fiaminghi- Esta sua idéia gigantesca é uma retomada das origens e não uma volta.

Mário Pedrosa - Eu quero mostrar como um povo que nasceu do nada, bárbaro somente, não tem nada para ensinar a nós todos? Tem. Tem porque viveram sempre num meio homogêneo. Isto, ecologicamente, é de uma profunda verdade. Na apresentação desta exposição, a floresta aonde eles viviam esteja presente, para não se querer mais destruir a floresta, porque se continua destruindo a floresta ainda hoje. 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 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 por que você fez isto?". Ele diz: "Se não fizer isto, não pega o pé".

Fiaminghi - Eu tive oportunidade de constatar isto, o que você está dizendo, no projeto que foi levado na penúltima Bienal, na exposição. Eu pude perceber ali que, se nós tivéssemos que falar em "designer", que é um termo importado, realmente nós só vamos falar dos índios. Porque eu constatei que eles tem um "designer" em função. Aquilo que nós sempre procuramos descobrir, porque no nosso meio, o nosso "designer", é uma palavra fácil, o "designer", porque para nós é um problema de status, para o índio ele é natureza, ele é verdadeiro. Percebi que a trama para peneirar a farinha, num certo ponto em que ela está, ela tem um desenho totalmente diferente da farinha que é peneirada ou mais duro ou mais grossa. O tamanho da gamela, o formato da gamela, a coisa que o índio encontra na natureza para fazer a sua gamela, e ele encontra exatamente aquele teor estético para a sua vivência. Porque ele encontra aquela forma; se ele precisa de uma gamela rasa, a cabaça tem um tipo, ele corta a cabaça de uma maneira diferente. Se ele precisa de uma gamela funda, é um outro tipo de cabaça, ele corta num outro lado, numa outra extremidade. Quer dizer, é uma coisa que nós realmente não nos demos conta ainda, e o Mário tem absoluta razão.

Rhada - Tem um estudo muito interessante das cestarias das culturas primárias, que são chamadas primárias, e que ele nota exatamente isto o que você disse. O desenho da trama e a amarração do fio, ele tem um fim utilitário. Então, a arte indígena é uma arte de função, é uma arte de enfoque e ela não tem esta conotação de arte que nós atribuímos. Ela é porque ela une esta função num tipo de amarração, no caso das cestarias, de trama, que é a trama específica ...

Fiaminghi - A palha escura é a palha clara, não está ali apenas para fazer um desenho, e faz. Ela está ali como estrutura de reforço daquele lado. Onde o cesto é mais largo; então uma palha mais resistente, uma palha mais queimada, uma palha mais cinza.

Mário Pedrosa - 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.

Fiaminghi - Ele não faz um banco para ter um banco como enfeite. Ele faz um banco que tem a altura certa quando ele não quer mais ficar de cócoras e aquele bano tem o reforço da palha exatamente no sentido longitudinal e ele aproveita, ele constrói aquele desenho, aquela trama; eu vejo a coisa de olho concreto. É um desⁿho concreto, é o mais concreto que eu já vi, não no termo concretista. É aquele mesmo, é aquela trama, é aquela estrutura, é aquela função.

Mário Pedrosa - A alegria de trabalhar, a alegria de criar, a alegria de viver e a alegria de criar é a mesma coisa. Todos os grandes povos primitivos, todos respondem a esta alegria.

Fiaminghi - Eu senti na casa, na maloca que ele constrói para ele. Eu acho que a arquitetura, as aulas de arquitetura deviam começar por ali e não por ...

Mário Pedrosa - Toda a arte plumária, o índio está dentro do seu estúdio. Pássaros ao ar livre, as árvores es tão ali, as cores estão ali.

Fiaminghi - A casa transmite uma alegria, porque eu vi fazer a casa na Bienal. Começando e fazendo. A casa transmite o fazer. Você que não é um deles e que está assistindo, você sente esta alegria do fazer nos olhos, porque é uma alegria, porque as lágrimas, quase sempre nós pensamos que as temos por tristeza e não por alegria. E é a melhor lágrima que eu já vi.

Rhada - Este seu raciocínio levaria então a ver a estética de uma outra forma.

Mário Pedrosa - Eu não sei qual a concepção do estético que você tem.

Rhada - Eu não tenho, não tenho nenhuma agora. Eu estou dizendo que a sua proposta de se trabalhar, de se criar, de criar com alegria, de viver com alegria e remontando estas suas idéias à produção indígena, então, o problema estético, a estética que você admitiria como u ma estética boa, ela advém deste tipo de enfoque. Então você muda também uma concepção estética vigente. Eu vou dar um exemplo. O que importa para nós colonizá-los, ter uma mentalidade colonial, no caso, seria ver o problema gestáltico. A forma, o espaço, enfim, mas forma e espaço segundo as teorias que nós recebemos de forma.

Fiaminghi - Eu vejo diferente, se eu não te interromper. Eu vejo o Mário, nesta proposição, como um deles. Como

o Mário o foi quando da efervescência de toda aquela criatividade da arte moderna, e ele era um deles. É nesse sentido que eu acho que o Mário reluta. Eu acho que o termo crítico não cabe muito para o Mário neste aspecto. Quer dizer, o Mário, se eu bem entendi, ele participa disso. Então, o movimento de arte hoje não proporciona ao Mário, não dá ao Mário esta alegria de convivência, esta alegria de fazer. O problema que ele expõe sobre a exposição do índio e que nós conversamos, ele se sente como um deles, como sentiu quando da arte concreta, quando de todo movimento. Quer dizer, o Mário não é um cara que vai, a priori, às coisas, ele vai com as coisas. Posso definir assim?

Mário Pedrosa - Pode definir assim. É claro que hoje eu sou um homem profundamente crítico com o que se faz no mundo. Eu acho que nós estamos vivendo uma época que pode ser de grande reconstrução. Bilhões de homens no mundo, que não tem mais por que viver e vivem na miséria total e não tem saída. Então é uma sociedade que não permite mais que os homens vivam. Há milhões de homens assim.

Fiaminghi - Até uma miséria intelectual.

Mário Pedrosa. É claro. O intelectual que não sente isso está traindo ... Daí a minha angústia. Primeiro eu vejo no meu país se eu posso saber alguns elementos que podem concorrer para que isso tome outro rumo. Por isso mesmo que eu digo que a civilização moderníssima que nós estamos vivendo, é refratária à arte, é refratária ... de arte que nós conhecemos, foi pré-renascimen-

to, pré-renascimento em que havia as corporações e aí saíam os termos artísticos anônimos, que tinham esta alegria de fazer. Hoje em dia, profissões institucionalizadas, uns repetem os outros, porque há um anacronismo ... Uma arqueologia que está espalhada no ar, os artistas, os intelectuais, conhecem todas as formas que já se fizeram no mundo e hoje se limitam a descobrir aqui e acolá. Até no fundo de um quadro, de um veneziano, algo para fazer uma pintura, quando alguns artistas modernos fizeram do fundo das obras de Ticiano alguns ... eles tiravam daquele conhecimento arqueológico.

rhada - Então esta retomada à cultura indígena aqui no Brasil, você acha que vai redundar o que, Mário?

Mário Pedrosa - A minha idéia é a seguinte: eu despertar uma reação de sensibilidade nos jovens de hoje. Para que reflitam, sintam o contato com formas velhas, mas que ainda tem vida e que podem nos ensinar muita coisa. Não estou dizendo que se vá fazer cultura indígena, mas acho que isto é um problema importantíssimo para que se tenha uma outra atitude em face, por exemplo, da tragédia amazônica. Houve uma época da cultura moderna, da arte moderna, em que eu sustentava a opinião de pouco a pouco nós criaríamos uma situação mundial e que os países iam chegando à plataforma mundial e que se criava uma arte, uma cultura internacional, universal. Mas hoje isto está excluído. Está excluído porque o que há de universal e internacional hoje é a destruição de grande parte da humanidade. Eu sustentei muito profundamente a cultura moderna, a cultura da arte moderna. Se generalizav tudo e existe uma profunda separação do Terceiro Mundo, o hemisfério sul do hemisfério norte e que não é

a saída. Eu acho que não se pode mais separar a arte destes problemas fundamentais. Onde se deduz que a arte é uma atividade secundária, decorativa de meios ricos, de elite. Eu não me contento com isto.

Rhada - E a exposição do Rio, você vai fazer como e com quem?

Mário Pedrosa - Com os museus antigos que tenham obras, com os museus que estão por aí. Com coleções de obras que ainda existem, tentando buscar na Europa algumas obras fundamentais da arte indígena do século XVI que foram daqui. Do manto Tupinambá que está no Museu de Londres e nunca mais voltaram aqui. Para que o povo brasileiro conheça esta origem fundamental, esta obra fundamental das suas origens.

Fiaminghi - É, as desnecessidades das Bienais.

Rhada - Você acha Mário, que uma tomada de consciência como esta, proposta por uma exposição do nível que você vai organizar, ela colabora para o início de uma quebra de uma mentalidade colonial?

Mário Pedrosa - Eu posso esperar isto porque eu sou profundamente otimista, visionário, como eu sempre fui; posso esperar que isto sirva para alguma coisa. Mas eu prefiro meter nisto do que volta a discutir sobre a arte moderna.

Maria Eugênia - Você se entrega nos momentos históricos que você vive. Você viveu o movimento concreto com os artistas concretos. Você foi o teórico do movimento.

Realmente, voltar atrás seria repetir certas coisas. Cabe agora aos revisionistas, as revisões críticas, as novas análises do movimento, mas não aos que já fizeram. Eu estou encontrando este comportamento em todos os que fizeram o concretismo e eu acho válido. Plenamente válido.

Rhada - Agora Mário, a exposição indígena. Ela vai propor publicações?

Mário Pedrosa - Esperamos fazer um grande catálogo e depois fazer um livro sobre cultura e arte indígena. Muito bem montado, com grandes planos.

Fiaminghi - Eu sei que a tua posição é isenta desta maldade, pelo o que eu entendi, pelo que você disse, esta coisa ampla, não importa que ela seja quase que impossível, mas ela é visionária e ela entra de frente, ela é para a gente ver e pensar. Você não acha que o que está se fazendo hoje como proposta de arte, arte ecológica, arte ambiental. arte conceitual, ela é uma arremedo de tudo isto? É tapar o sol com a peneira?

Mário Pedrosa - Estou acabando de dizer que sim.

Fiaminghi - É isto o que eu queria saber de você. Porque você vê a coisa muito na base, muito no alicerce. Eu vejo nestas coisas todas uma superficialidade.

Rhada - Mário, a sua proposta é uma reflexão sobre a cultura nordestina, sobre a cultura amazonense e sobre a cultura "sois disant" brasileira, que é esta desenvolvimentista. Você acredita que com esta exposição vo-

cê chame a atenção dos jovens para estes três Brasis e não coexistem e talvez com isto ...

Mário Pedrosa - Sobretudo a amazônica, e o resto, que são 2/3 do território brasileiro. Com relação à América do Sul, eu acho que o Brasil tem que se integrar à América do Sul.

Maria Eugênia - Inclusive é importante esta posição da cultura indígena porque as raízes culturais indígenas brasileiras são profundamente diversas das raízes culturais indígenas de outros povos sul-americanos. Diversas no sentido de que elas vem de um certo pauperismo do país. As outras, por exemplo a cultura asteca, eram muito ricas, tinham grandes fontes de minérios, que os nossos indígenas não usavam. Nós sabemos disto.

Mário Pedrosa - A cultura é a mesma; tem a característica dos povos ocidentalizados. Nos Estados Unidos não é permitido nunca a fusão, nunca.

Rhada - A Maria Eugênia tocou num aspecto muito importante. A diferença da cultura indígena brasileira das outras latino-americanas. Agora há algumas correntes de antropólogos hoje que acham que esta cultura indígena brasileira foi sufocada, foi minimizada, que ela não teria esta conotação que nos foi legada, de uma cultura menor em relação aos outros indígenas da América Latina. Tanto é que se a gente for comparar toda a condição de utensílios de várias regiões culturais indígenas brasileiras, como outras latino-americanas, ou até de outros povos, africanos, australianos, etc., a gente vai encontrar uma semelhança muito grande. Então, o que nos foi

legado é esta idéia de que a nossa cultura indígena era paupérrima e também faz parte desta imposição colonial de extermínio e dentro também de uma concepção desenvolvimentista ocidental, que também nos foi legado. Nós adquirimos este comportamento desenvolvimentista, progressista, etc., foi a partir deste momento.

Mário Pedrosa - O que distingue a cultura brasileira indígena não é ser paupérrima. Ela não teve o desenvolvimento cultural ao nível da mexicana ou mesmo da peruana. Mas a cultura indígena, ela continua, mas ela tem as suas leis próprias, o seu desenvolvimento próprio, o seu nível tecnológico mais baixo, mas importante.

Rhoda - Tem outro dado ainda que é muito importante também que é as outras culturas indígenas latino-americanas, justamente porque elas não foram esmagadas ao nível da cultura indígena brasileira. De uma certa forma elas tem uma produção que num certo nível elas sofreram um desgaste, e quando o bom antropólogo americano, italiano ou alemão quer procurar um documento original, ele vai encontrar exatamente na região amazônica, porque aqueles elementos ainda não sofreram este desgaste, a diluição da cultura ocidental. Exatamente por isto. Eu acho que é importante o que você está colocando sobre a cultura amazônica justamente por isto. Se lá fora, já estão vindo aqui, como vem de uns 25 anos para cá, com as missões, você deve conhecer, o número de missões que tem lá é enorme. Se eles estão levando estes documentos para fora, então, o que vai acontecer é o mesmo que vai acontecer com estes mantos, que você está querendo trazer da Europa para cá e que provavelmente não consiga. Então é uma maneira da gente poder enxergar ou pres

tar atenção, pelo menos para esta documentação.

Fiaminghi - Eu acho que há mais um aspecto, se eu não estou enganado. Ontem eu tive a oportunidade de ver um filme, uma projeção de slides sobre pássaros nossos, do Pantanal. Foi numa casa particular, um homem interessado que faz isto. Me ocorreu na hora em que eu estava vendo isto, ligando com o que eu vi dos índios que fizeram esta exposição na Bienal, que o nosso índio aprendeu muito com a nossa natureza. Então, vendo um ninho, um tipo de pássaro, porque todos eles só fazem o ninho naquela árvore. Porque aquela árvore, em determinada época do ano, ela dá um frutinho cujo pólen aquele pássaro se alimenta dele. Então se concentra todos os ninhos numa só árvore, a ponto de quebrar até o galho de tão pesado. Ao mesmo tempo, ele mostrou cabanas de índios xavantes com as choças, quatro, cinco choças, que também eles mudam de região de acordo com o tipo de peixe que eles possam pegar, com o tipo de fruta que eles possam ter. Então, ouvindo você agora, eu liguei um outro aspecto e aí é que eu precisaria de umas informações. Me parece que o índio sula-americano, dos países sul-americanos de origem espanhola, herdaram muito de conhecimento. Aprenderam a trabalhar com estanho ou trabalhar com ferro, que os nossos não trabalharam, o ouro, a arquitetura com pedra. Me parece que aquelas coisas incas, me lembra muito aquelas casas espanholas. Então, eu acho que a nossa cultura indígena, apesar de tudo, ela é ainda a mais pura e a que mais pode contribuir ...

Rhada - O que você acabou de dizer agora, estas aldeias que mudam de lugar por causa do alimento, em estágio de pré-nômade ou semi-nômade. Então, esta riqueza que ain-

da se encontra na região amazônica ...

Fiaminghi - O nosso índio aprendeu na sua região em que vive, com as suas coisas, com a sua necessidade. E o índio do resto da América do Sul, de origem espanhola, ele herdou muita coisa disto, muita coisa de cultura importada.

Mário Pedrosa - Você sabe, esta região amazônica é uma região muito grande, muito homogênea. Ela representa uma espécie de paleolítico superior. Claro que nas diferenciações ... Por exemplo, existe uma pintura de cortes de árvores que eu dirigi e trouxe para cá, dos aborígenes australianos.

Fiaminghi - Você falou deste aspecto paleolítico e eu estava lembrando disto, exatamente. Na casa de palmito ... estava exatamente lembrando disto.

Mário Pedrosa - Aqui nós temos algumas coisas parecidas. Paleolítico superior, paleolítico europeu. Então é uma região cuja homogeneidade se tem não pelas obras que estão presentes, mas pelas estações arqueológicas que estão lá ... Porque ela é uma zona, uma cultura espantosamente homogênea e rica, em todas as cavernas desta região.

Rhada - Então hoje, aqui, nós tivemos uma conversa descontraída com o Mário Pedrosa, com a Maria Eugênia Franco, que é diretora do IDART, com o Hermelindo Fiaminghi que é um artista concreto, não é concretista, é concreto e que trabalha aqui conosco no Centro de Pesquisa. Tivemos também a colaboração do Gilberto Andrade no

som, numa espécie de homenagem do IDART, na pessoa de Maria Eugênia Franco ...

Maria Eugênia - E de Rhada Abramo do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Pesquisa.

Rhada - Esta homenagem que o IDAR faz a você, é por tudo aquilo que você já fez para a cultura brasileira e também por tudo aquilo que você está ainda tentando fazer. Pessoalmente eu estou muito satisfeita de ouvir você dizendo estas coisas, porque eu não tive o infortúnio que você teve de, pela nostalgia de encontrar estes filamentos fundamentais das raízes culturais brasileiras. Agora, nós que ficamos aqui neste tempo todo, alguns de nós, talvez a gente tenha sentido também um pouco desta nostalgia. Não assim tão caracterizada como você acabou de explicar para a gente, mas alguns de nós também se enveredou por este caminho, procurando, gritando, falando por aí em identidade cultural brasileira, em mentalidade colonial; enfim, nestes problemas todos. Isto tudo é muito importante, não para a gente agora, neste momento que a gente está vivendo, mas para aqueles que virão depois da gente. Eu tenho certeza que este depoimento que você deu para a gente, estas idéias que você formulou, este depoimento vai ser muito importante para a gente sentir os pés mais firmes, para poder continuar e inclusive lutar por estas pequenas coisas que a gente andou lutando aqui enquanto você estava sentindo a nostalgia lá fora. Hoje é dia 14 de dezembro de 1977 e são precisamente 18:15 h. Estamos na Casa da Marquesa de Santos e eu vou deixar a última palavrinha para você Mário.

Mário Pedrosa - Muito obrigado.

Entrevistas concedidas a Ronaldo Werneck durante a inauguração da exposição Mário Pedrosa - Arte, revolução, reflexão no Centro Cultural Banco do Brasil.

Curadoria da exposição: Franklin Pedroso

assistido por Pedro Vasquez

05.11.91

ENTREVISTA COM FREDERICO DE MORAIS

05.11.91

RW - Muito bem, a abertura da mostra de dez anos sem Mário Pedrosa no Centro Cultural e nada melhor do que abrir como um crítico do quilate do Frederico de Moraes. Frederico, o que você teria a dizer assim ...

FM - Bom, eu estou começando a ver a exposição, mas claro, eu tenho a certeza que ela vai me emocionar muito, porque eu tive a felicidade de conviver com Mário em várias oportunidades; quando ele era presidente da AICA no Brasil eu era secretário e aprendi realmente muita coisa com Mário. Ele foi fundamental para minha formação, e eu já o via quando morava em Belo Horizonte e aprendi com ele, entre outras coisas, que o crítico não deve se demitir nunca de sua função, exercer plenamente a sua atividade crítica, com dignidade, com seriedade, com cultura; em todos os momentos ele deve estar atento, para saber localizar a obra não apenas no contexto, digamos, do seu autor, do artista, mas também no contexto do país, sobretudo no contexto mais amplo na história da arte. Quer dizer, o Mário também ensinou que a arte é um exercício de liberdade e que a plenitude desse exercício depende naturalmente de um processo democrático, depende de um processo de abertura política, e que

portanto, exercitar a crítica é também exercitar a democracia. Então, eu acho que essa exposição é emocionante, mais do que merecida e é uma felicidade poder estar aqui agora.

RW - Frederico, veja bem. O Mário foi um mestre. Você acha que é função do crítico ser um mestre?

FM - Não. Olha, quer dizer, a pessoa se torna mestre pelo seu trabalho, pelo exemplo. Quer dizer, ninguém nasce mestre, ninguém pretende ser mestre. Aliás, o Mário Pedrosa costumava dizer, brincando às vezes, que em relação às várias coisas utópicas que ele fazia, ele dizia: "Olha, mais uma derrota minha". Quer dizer, o Mário ...

RW - Derrota em que sentido?

FM - No sentido de que é mais uma utopia que ele propôs e que o governo não aceitou e que a sociedade achou que ele estava muito arrojado. Então o Mário se alimentava sobretudo desses projetos utópicos, arrojados. E nesse sentido ele era sempre derrotado na prática, mas vitorioso, digamos, num processo mais amplo. Então ele é um mestre, sem dúvida, mestre da crítica pela sua competência, pela sua erudição mas também mestre pela sua figura humana, pela generosidade de seu caráter, quer dizer, da maneira como nos recebia, como nos entusiasmava e ...

RW - Como pessoa.

FM - Exatamente. É isso aí.

RW - Frederico, esta exposição é todo um "leque" que pega a arte de 50 para cá; concreta, neoconcreta e ... mas eu não sei, mas acredito que há muito tempo eu não via uma exposição dessa no Rio de Janeiro que congregue a turma toda. O que você teria a dizer sobre isso? Mas talvez o MAM de vinte anos atrás.

FM - Bom, eu devo dizer o seguinte: que eu ainda não vi a exposição, mas eu imagino que como o Mário Pedrosa, ele era um espírito aberto e que ele soube captar diferentes correntes e diferentes tendências da arte brasileira ... porque passa uma idéia de que Mário era muito dogmático, ele era muito fechado numa determinada corrente. Isso não é verdade. Agora, o que eu imagino que deva ser mais fundamental em relação às obras que estão aí, é que eu acho o seguinte: quer dizer, que a história de uma obra de arte é não apenas a história de seu autor e do contexto em que viveu esse autor, mas é também a história das sucessivas leituras que são feitas dessa obra. Então, quer dizer, o que eu quero dizer é ...

RW - Como são esses quadros vistos hoje.

FM - Exatamente. Quer dizer, hoje, por exemplo, as obras de uma Lygia Clark, de um Hélio Oiticica, na verdade já estão impregnadas de um pensamento de Mário Pedrosa, já não é mais possível compreender e vivenciar essas obras sem a intermediação, sem o acréscimo da inteligência, da imaginação do Mário Pedrosa. Então, eu espero que a exposição demonstre exatamente isso.

RW - Você já tinha vindo ao Centro Cultural?

FM - Várias vezes. É que eu atualmente tenho umas horas mortas e ...

RW - E o que você acha desse espaço em termos de artes plásticas?

FM - Uma maravilha. Eu acho que ele deu vida à cidade e ele está exatamente reafirmando, digamos, um circuito no centro da cidade na medida, por exemplo, que ele leva todo um público também para a Casa França-Brasil. Sobretudo vitaliza essa parte da cidade, porque é exatamente quando a cidade é agradável. Por exemplo, num sábado, num fim de semana você percorrer esse conjunto todo de exposições e ver não apenas o edifício, que é muito bonito, mas ver o entorno do Banco do Brasil. O que eu acho é que poderia ter um pouco mais de atividade na área plástica. Isso eu recinto.

RW - Por exemplo?

FM - Bom, eu não vou dar exemplo. Mas eu acho que poderia ter mais coisas. Eu acho que a ênfase está no teatro, a ênfase está no cinema, e um espaço como este não pode prescindir das artes plásticas. Espero que o exemplo do Mário Pedrosa ...

RW - Abra mais espaço ainda. Ok Frederico, eu quero agradecer ...

FM - De nada. Estou à disposição.

ENTREVISTA COM ALUÍSIO CARVÃO

05.11.91

AC - Olha, eu estou aqui sobre o impacto assim, da maior emoção de ver uma coisa aparentemente, quer dizer, realmente do passado mas tão presente. Uma reunião de trabalhos muito necessário para os dias de hoje, para um resgate da nossa memória cultural, artística e essencialmente pela colocação do sinal, do signo, do significado expressivo que foi Mário Pedrosa na arte brasileira, nas artes plásticas principalmente. Bem sem incluir no momento as outras atividades dele; inclusive o nível de uma sensibilidade, de uma cultura nunca vista internacionalmente. É um evento de grande significado e que haja bastante informação e que chamem, quase que obriguem as pessoas a ter contato do que se fez o do que está vivo hoje em dia; e que não é passado, é presente e é futuro também.

RW - O tipo de arte que se praticava na década de 50, concretismo, etc... eu estou vendo dois quadros seus, de 53 e 59. Como é ver esses quadros, rever esses quadros, 40 anos depois? Quase 40 anos depois.

AC - Algumas vezes ... não é o caso; que eu tenho tido contato com esses dois últimos, mas muitas vezes me sur

preende e, eu não sei, às vezes no primeiro impacto, não sei, seria o autor que ...

RW - Seria o autor, se perdeu na memória.

AC - É, porque é um acúmulo de informações. Eu tenho como um ... em princípio não ... é, intrinsecamente eu não me aceito repetindo nada. Então, há sempre um aspecto estrutural dos elementos, do espaço, do movimento, do ritmo no meu trabalho, dada da minha parte, da minha área figurativa numa "vangoghiana" que eu mantenho, mas um dos aspectos, a imagem assim de primeiro impacto, tem mudado muito e, graças à Deus, porque eu tenho sempre meta ou comecei a me acalantar com a idéia de quando eu sinto a surpresa de um elemento que concete uma consciência ou de um inconsciente consciente, me coloca algo que me surpreende. E o meu exercício, meu ofício permanentemente é esse. A surpresa.

RW - Você estava falando ainda há pouco que esse quadro aqui era um automóvel. Me lembra um pouco Mondrian.

AC - Mas claro. Ele era, a estrutura, as referências primeiras que nós tínhamos, era o Mondrian e, posteriormente, Max Bill. E nós manuseávamos esse vocabulário, que para nós era fresco. Nós ainda estávamos numa época de manuseio desses elementos, desses sinais em que era necessário. A própria experiência cubista, ele é muito semelhante porque os elementos que eles convencionaram entre si, de especular o despojamento da cor mas a estrutura formal, além de anedota ou de literatura é muito comum porque eles estavam trabalhando com um mesmo dialeto. Quer dizer, nós que também absorvemos aqui,

principalmente depois da ruptura com o expressionismo que ainda tinha uma origem muito acadêmica e que dominava aqui, que sufocava qualquer outro tipo de manifestação imperativa, vamos dizer, dentro das artes plásticas, claro. E esse trabalho foi feito exatamente quando se pretendia, ainda concretismo, não neoconcretismo, que a coisa tinha que ser feita numa mesma área da indústria, como se o quadro fosse uma produção. Coisa que hoje eu tenho um certo horror. Mas que eu ... nesse ponto eu fui obediente e especulei também a pintura feita com tinta de pintar automóvel, que naquela época se chamava ripolan. Mas foi uma experiência, valeu; não nego, porque foi um momento, não é o momento igual ao hoje, a minha cabeça não é hoje. Meu espírito, num certo veio pode ser mas a minha alma, essa eu acho que é uma coisa assim sempre, se não é pedante dizer, em revolução. Alcançando sempre outros patamares de conhecimentos, de divagação, de sonho, de fantasia. Que nesse tempo, havia uma rigidez à esses assuntos, fantasia, sonhos ...

RW - Era um negócio concreto mesmo.

AC - Era. Era concreto. Mas depois, maneirado quando veio a cisão do neoconcretismo. Isso prevaleceu muito o sentido de manuseado; todo aquele vocabulário intrinsecamente geométrico ...

RW - O que que o neoconcretismo tirou do concreto? Quer dizer, essa cisão significou o que em termos de ...

AC - Porque a base fundamental, o princípio concretista era apenas a razão. Essa dualidade que se chama aqui hoje, nós aceitamos e colocamos, era razão e emoção. Por-

que a produção tinha que ser correta, perfeita, manuseada, se possível, feita equacionada por outra pessoa. Você teria a idéia e a outra pessoa merecia executar e isso ...

RW - Então não entrava emoção.

AC - Não, não. Qualquer coisa subjetiva ... uma ponta de um quadrado que se você, sendo uma escultura, se você dobrasse, seria um capricho, seria uma força mais da emoção pessoal e não de um pensamento coletivo, onde as coisas teriam uma razão lógica, permanente. Isso, nós por índole, aqui no Rio, começamos a rejeitar essa idéia; e eu fui o desobediente, ou infiel, no ponto de vista ... a minha cisão até foi interior, em grupo, porque eu traí os princípios que nesses trabalhos aqui tinham que ser colocados só as cores primárias, o verde, perdão, o azul, o amarelo e o vermelho, e eu comecei a lançar o violeta e tal. Então, era muito restrito, foi colocado como uma estrutura de pensamento, como base muito boa mas limitava ... e eu hoje não poderia estar repetindo o mesmo vocabulário e o caminho do neoconcretismo, aonde eu aderi já quando como se eu estivesse quase para viajar por ... por uma experiência que estava consonante com o meu espírito, com o meu pensamento.

RW - Aluísio, veja bem. De certa forma, o concretismo teria dado assim o despojamento, quer dizer, a contenção que te permitiu não ser derramado, eu não sei se é exatamente isso, se você entende o que eu quero dizer. Quer dizer, essas linhas geométricas que não existe emoção aí, depois através do neoconcretismo, de onde você partiu de lá para cá, tua trajetória que já entra emo-

ção, mas a experiência concreta permitiu você trabalhar a emoção, quer dizer, com o arcabouço concreto ...

AC - Naneoconcreta.

RW - Na neoconcreta, depois, exato mas tendo o arcabouço concreto.

AC - A emoção foi colocada de uma maneira em que eu podia sonhar, entende?

RW - Embora no concretismo não. O sonho não era permitido.

AC - Não era permitido. Era lógica, razão, perfeita, em sentido da produção. Um pensamento muito ... Porque a arte concreta, segundo seus princípios, não se detinha apenas nas artes plásticas. Era uma coisa que incluía a arquitetura, o teatro, as artes gráficas e tudo.

RW - A poesia, que o neoconcretismo rompeu ... o Reynal do Jardim, o Ferreira Gullar ... Ok Aluísio, quero te agradecer ...

ENTREVISTA COM FAYGA OSTROWER

05.11.91

FO - Eu acho que este centro cultural está cada vez mais rico, mais interessante, uma beleza, realmente está se firmando como o Centro Cultural do Rio de Janeiro. Uma beleza.

RW - Fayga, cada vez que você vem aqui é um sucesso estrondoso; a última palestra e agora os teus quadros. Como são os teus quadros no Centro Cultural? A primeira vez que eles estão expostos aqui?

FO - No Centro Cultural é a primeira vez.

RW - E como é esses quadros estarem expostos dentro do contexto de Mário Pedrosa e, de certa forma, uma retomada de quase 40 anos de arte brasileira? Tem a década de 50 para cá; como é juntar esse pessoal todo? Há muito tempo que não havia uma exposição desse período, desse porte.

FO - Não, desse impacto não havia não. A coisa muito curiosa é que na realidade foi uma época que a gente viveu intensamente, sem se dar conta ou sem preocupações

de como é que a gente vai se projetar no futuro. Eu acho que por isso esta exposição é tão bonita; porque ela foi feita com ... Eu acho que nas mais diversas abordagens, cada um queria fazer o melhor que podia. Eu acho que ... é, as minhas obras são de 59, 60. ainda não havia essa, a pressão de um mercado encima das pessoas. Então, na realidade a gente estava fazendo, tentando fazer arte e discutia a arte e ...

RW - Sem indústria.

FO - Sem indústria, sem comercialização. A arte pelos problemas artísticos; esse é o contexto do próprio Mário porque ele foi realmente, nesse sentido, um crítico de arte, um filósofo que tinha uma visão de vida, mesmo brigando enfim, às vezes eu estava discutindo muito com ele e nós tínhamos pontos de vista diferentes mas a gente estava discutindo idéias, não estávamos discutindo pessoas. Eu adorava o Mário como pessoa, uma maravilha de pessoa, mas nem sempre concordava com ele. Então, esse ambiente que depois ... eu acho que com a ditadura se perdeu muito a discussão de idéias, a coisa pela coisa mesmo, quer dizer, a arte pela aventura da descoberta, enfim, pelo aprofundamento do conhecimento, por toda essa parte. Daí que eu acho que essa exposição não ser apenas uma homenagem ao Mário mas também mostrar uma vitalidade, uma força que houve ... eu acho que seria difícil você fazer uma exposição 1991 com esse tipo de vitalidade, sabe? Claro que você encontrará bons artistas mas ...

RW - Não no mesmo naipe de artistas.

FO - Não.

RW - Veja bem Fayga, o que que você quer dizer com isso? A gente está entendendo mas ... como é que está as artes plásticas hoje?

FO - O que eu quero dizer é que hoje faz falta várias coisas. Faz falta figuras como o Mário.

RW - Aglutinadores que ...

FO - Eu acho que ... não só isso, o nível de discussão dele era altíssimo, ele realmente tinha uma visão de cultura, onde a cultura não era apenas um enfeitezinho da vida, onde era uma coisa vivida, necessária. As pessoas ...

RW - Transformadoras.

FO - Transformadoras da própria vida, da sociedade, quer dizer, havia realmente uma visão dinâmica de vida nele e claro, há pessoas inteligentes hoje. Mas não sei se haveria muitas pessoas do nível dele, com essa visão, com essa bagagem cultural que ele tinha. Porque ele realmente podia comparar épocas, obras e podia tirar certas conclusões de tudo isso. Então, ele pessoalmente faz uma falta muito grande. E eu acho também que nós estávamos vivendo numa época onde a gente teria que discutir as noções básicas do sentido da vida e da arte, sabe? Porque realmente a gente está não só num caos material ou político mas a gente está mesmo atravessando uma crise das mais profundas num sentido moral, no sentido de visão de vida, da ética, de tudo, de tudo que a

gente quer afinal de contas e isso se reflete nas artes, não é?

RW - Qual seria o papel das artes nessa ...

FO - Eua acho que o papel da arte continua sendo ainda o papel que não pode ser tirado dela, a não ser que não seja mais arte. Quer dizer, ela pode deixar de ter uma função hierárquica, pode deixar de ter uma função representativa, didática, tudo isso. Mas a função dela de conscientizar a pessoa, de torná-la mais rica através da sensibilidade, de ser um caminho de conhecimento, essa função ninguém pode tirar da arte, a não ser que ela deixe de ser arte. Porque o grande problema hoje em dia é o seguinte: hoje se procura a imagem da pessoa, sabe? A imagem que está tendo muito importante, mais do que a própria realização da pessoa. Acontece que porém, a imagem não cria, a imagem é uma coisa fictícia, que você faz uma imagem. Quem cria unicamente é a pessoa, a personalidade, a realização da pessoa.

RW - A imagem ... a imagem como? Seria o autor e não a obra?

FO - Não. A imagem ... você vê que hoje em dia até para fazer política é preciso fazer uma imagem. Não é a pessoa, não são as idéias, não é a representação de certas, de certos ideais, não, nada disso, é uma imagem que você cria, uma imagem publicitária, não é? Agora essa imagem publicitária está totalmente desprovida de sensibilidade, de autenticidade da pessoa, e sem sensibilidade e sem autenticidade não existe verdadeira criação; essa não existe. Então, ... porque a única coisa

que você não pode fingir é criar, você não pode decretar por ... a criação nem pode fingir a criação, não adianta. se você simula, você simula, a criação ou é autêntica ou não é nada. Então não é nada. Então hoje em dia, você tem uma coisa fictícia mas deixa, não chega a ser uma criação real, verdadeira, genuína, sabe? Você não simula nenhuma experiência de vida e não vais simular uma expressão dessa experiência de vida. E a imegem, a arte é unicamente isto, é a expressão de experiências de vida.

RW - Fayga, engraçado você falando isso. Me ocorreu agora uma frase do Mário Faustino, que o Mário Faustino estava ligado de certa forma ao concretismo ...

FO - Ele era um grande poeta.

RW - ... grande poeta, que eu gosto muito. E o Faustino tinha uma frase assim: "Rever para aprender, aprender para renovar". Veja bem, você acredita que os jovens artistas plásticos que, por acaso venham à esta exposição possam rever para aprender e aprender para renovar? Quer dizer, rever o que foi feito décadas atrás, qual era o impulso da arte brasileira na época e tentar renovar a partir daí.

FO - Olha, se eles foram artistas eles vão ser capazes de entender sim. Se não forem artistas, se não forem pessoas sensíveis, se forem pessoas movidas por outras motivações, não vão ver nada. Mas não vão ver nada nessa exposição ou em qualquer outra exposição também. Se você vai com um olhar sensível, realmente apto a receber, claro que você vai ver e vai rever, independente

da idade, sabe? Depende do que você quer. Você só recebe aquilo que você quer receber, não é? Se você não está nem disposto à isso ... então, paciência, não é?

RW - Fayga, por falar em receber, foi um prazer em recebê-la aqui no Centro Cultural.

FO - Eu também, muito obrigada.

ENTREVISTA COM ADRIANO DE AQUINO

05.11.91

RW - Como é que você vê o Mário Pedrosa hoje?

AA - Para mim, quer dizer, o mais importante crítico de história da arte brasileiro; primeiro. Segundo, a coisa que eu acho importantíssima é o seguinte: o Mário Pedrosa e suas idéias são na realidade fonte inspiradora para toda minha geração. Eu sou um artista que vem imediatamente após, ou seja, eu sou lançado imediatamente após a revolução. Começo a fazer minhas exposições, ainda que jovem, mas depois da ditadura. O Mário já havia se refugiado, vários intelectuais já estavam sendo perseguidos; então, o Mário para a gente era um exemplo intelectual, um exemplo de, enfim, de pensamento, um exemplo, no fundo mesmo de vontade de mudança, de revolução propriamente. No fundo ele é uma fonte de inspiração para minha geração que começa a trabalhar a partir de uma série de idéias lançadas por ele como estopim.

RW - Estopim é uma boa palavra.

AA - Estopim. Quer dizer, então o Mário ... o Palatnik vai falar muito melhor porque teve uma aproximação muito maior do que eu, quer dizer, o Mário que eu conhe-

go como um grande intelectual, me aproximo dele para beber nessa fonte. Quer dizer, ver essa exposição agora, montada com esses artistas, Volpi, Palatnik, Weismann, Carvão, quer dizer, artistas que eu já admirava muito naquela época; ver essa exposição montada como está, quer dizer, trazendo essas obras novamente à reflexão e vendo ainda que elas perduram, não é? É isso que eu acho uma coisa fantástica. Quer dizer, são obras que estão pulsando inteligência, contemporaneidade ...

RW - Você acha que o movimento da arte brasileira é o que está aqui? Quer dizer, década de 50, 60, por aí. Como é isso hoje? Eu estava falando com a Fayga ainda há pouco que o jovem artista plástico vindo aqui, estaria tendo uma retomada, quer dizer, é o negócio do rever isso para aprender e até para renovar.

AA - É. Para mim, na realidade, permanece sendo uma fonte, como eu falei, quer dizer, no fundo ela já foi para a minha geração; eu acho, o que tem aqui é desse tipo de ...

RW - Você conhecia essas obras?

AA - Conhecia. Boa parte, 90%, 95% das obras que estão aqui. Do Palatnik, já exposta, já vi em exposição retrospectiva dos trabalhos dele. Quer dizer, são artistas que eu tenho proximidade. Mas na realidade é o seguinte: aqui está a fatia mais inteligente da produção brasileira. Então, se vai permanecer? Claro que vai. Quer dizer, apesar do nosso esquecimento, não é? De desastres imemorais e tal, uma exposição traz a gente recordar o que? Que perdura. Isso aqui é a fonte ainda,

é a fonte mais importante, do meu ponto de vista, da ar
te brasileira. E essa fonte, é evidente que ela me in-
fluenciou quando jovem, vai influenciar ainda como ar-
tista maduro e certamente às novas gerações, se elas
não forem totalmente ignorantes.

ENTREVISTA COM ABRAHAM PALATNIK

05.11.91

AP - Pois é. Mas eu conheci o Mário Pedrosa em 48, não é? 48. Justamente quem me levou para o Mário Pedrosa foi o Mavignier; que eu não tinha conhecido o Mário. E o Mavignier me levou para o Engenho de Dentro e, na realidade, quando eu vi os trabalhos dos doentes lá do Engenho de Dentro, eu tive uma confusão mental impressionante. Porque eu era pintor figurativo, naquela época, eu pintava assim, com tinta à óleo e tal. Mas quando eu vi aquela coisa fantástica, como os doentes, aquele pessoal, se expressava tirando de dentro deles assim, com uma desenvoltura impressionante, e nunca aprenderam a pintar, nunca frequentaram uma escola; isso me atordoou de uma tal forma que eu: "Eu não posso". Eu, analisando o que que eles faziam, era para, vendo mesmo o subconsciente riquíssimo, uma coisa impressionante. Eu cheguei em casa tristíssimo porque eu, analisando à mim mesmo, eu vi que o meu subconsciente é muito pobre. Pobre, pálido, não era nada perto daquilo. Então, eu senti que eu não poderia fazer uma coisa tão fantástica assim como eles faziam. Eu fiquei absolutamente desorientado. Por coincidência, exatamente, naquele momento, eu conheci o Mário Pedrosa e eu expus à ele o meu dilema. "Não posso fazer aquilo. Se eu vou fazer aquilo, estou traindo à

mim mesmo. Eu não essa possibilidade de extrair de dentro de mim umas coisas tão ricas, tão fabulosas como aquelas". Então, ele começou a falar assim, a comentar a importância da forma, de todas as manifestações da forma, não é? E que seria muito importante para os artistas, não? Compreender; uma compreensão mais apurada do que que é forma, não é? Aí então eu comecei a me lembrar de tudo aquilo e daqui há pouco eu comecei a me cercar de instrumentos, de eletricidade, de coisas que realmente estavam dentro de mim, coisas que eu tinha contado desde infância, coisas ... eu fui praticamente impelido a largar pincel, largar tinta e procurar realmente o que que estava dentro de mim e não coisas que não estavam. Porque, para mim, o trabalho que eu vi lá em Engenho de Dentro era de uma riqueza, de um pessoal que nunca aprendeu e eu me considerava artista. Por que que eu me considerava artista? Ué, eu aprendi quatro anos num atelier livre, assisti aulas de história da arte, tinha até aulas de escultura, são coisas aí que eles não tinham e, no entanto, bom, nem se comparava com o que eu fazia ... Dentro de mim eu estava absolutamente pobre, eu estava com 19 anos, não tinha nada dentro. Jamais poderia tirar de mim alguma coisa similar àquilo. Eu vi que, "estou perdido, por aí não vai".

RW - Veja bem, você tinha todo um arcabouço e faltava detonar emoção e ...

AP - A emoção é justamente trabalhar com um material que você sente, que você tem uma afinidade com aquilo. Então, eu tinha ...

RW - Inclusive mudou o instrumental, mudou o material...

AP - Eu comecei a trabalhar com engrenagens, rodas de bicicleta, lâmpadas elétricas, articulações que eu comecei a soldar e fazer, motores elétricos; no começo, eram motores grandes, depois eu comecei diminuindo de tamanho para poder encaixar em alguma coisa, daí eu fui programando. Num dado momento, eu olhei um caleidoscópio e vi: "Mas que coisa engraçada, é muito bonito aquilo, é muito bonito e não significa nada. Não tem nenhum significado". Então, existe na natureza alguma coisa que o Mário estava a falar, a forma, todos os aspectos da forma são importantes.

RW - Não há necessidade de um significado?

AP - Não tinha valor nenhum no sentido ... A forma tinha um significado muito mais importante do que significado, traduzido em palavras, não é? Qualquer coisa ... por exemplo, você pega uma cadeira. Muito bem, ela está lá, mas se você pintar uma cadeira, essa cadeira não está no quadro, está aí na tua cabeça, porque você aciona cadeira com ... não é? Isso foi o princípio. Foi esta coisa que eu discuti com o Mário, inclusive foi uma idéia que eu falei com o Mário. "Mário, eu era um pintor figurativo; digamos então que eu faça uma cadeira, eu pinto uma cadeira. Então, essa cadeira não está lá, jamais. Cadeira tem volume, tem peso, serve para alguma coisa mas se eu pinto uma cadeira, ela é abstrata, ela não existe no quadro, ela só existe na nossa cabeça". E ele disse: "Pois é". Então, a importância da forma não está na tradução dela em palavras, não é? A forma tem um potencial incrível, sem nenhuma necessidade de ... Aí eu lembrei a ele o caleidoscópio e ele concordou comigo. É uma beleza mas não significa nada. Isso signifi

ca que a forma é uma coisa importante . que tem atuação sobre nosso cérebro, nosso potencial perceptivo. O que a gente tem que estimular é a nossa percepção de qualquer forma, de qualquer jeito e não aquilo que é traduzido em palavras. Se você olha uma pintura e diz: "Isso é aquilo e tal é ...

Adriano de Aquino - É uma literatura sobre o que você está vendo.

AP - Pois é. Já é um exercício cerebral mas realmente , não está lá no quadro, o que está é no cérebro. Então, na ocasião eu disse à ele: "Bom, eu tenho que fazer uma coisa que tenha uma vida própria, não é?". E ele ... O que eu faço tem que ser aquilo mesmo; não tem que ser outra coisa não. Não tem que significar uma outra coisa, tem que ser aquilo mesmo que a gente está vendo. Nesse sentido ele me impressionou muito também, que ele começou a falar na Gestalt. Ele também se interessou muito nesse aspecto, na psicologia da forma. Então, tínhamos muito ... A gente se encontrou com o Mário no mínimo duas vezes por semana. Quando a gente entrava, os políticos saíam, porque ele também tinha isso aí. Era um vexame, a gente entrava ...

RW - Então você aprendeu a Gestalt via Mário? Agora, deixa eu te falar uma coisa. Você falou várias coisas da forma e o Mário, com uma posição de esquerda, marxista, tal ... Tem um poeta russo chamado Maiakowsky, todo mundo conhece, que tinha uma máxima assim: "Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária". Você acha que isso se encaixa, de certa forma, no que você falou e tendo o pensamento do Mário ...

AP - Eu acho que não. O Mário podia ser ... ele era realmente socialista, marxista, já era trotskista, não é? Ele evolui nessa coisa mas eu acho que o potencial de cultura, digamos, dele, era tão grande que a parte social dele era apenas uma necessidade, uma necessidade muito importante no relacionamento entre as pessoas, as classes e tudo o que ele lutava. E a gente sentia, de vez em quando a gente ficava ouvindo também o que ele estava falando com os políticos. Mas ele, os próprios políticos se sentiram acuados quando a gente entrou, está entendendo? Porque eles já sabiam que ele, apesar de estar sempre em contato com os políticos, mas quando a gente entrava ele estava muito interessado em arte; demais. Então ele dava um jeito aí e a gente acabava até altas horas da madrugada com ele. E sempre discutindo esses problemas, problemas também de Engenho de Dentro, do pessoal de lá, essa força fantástica aí, desabrochando do nada. Não é do nada, mas eu estou dizendo sem ... sem estudos, sem apuração, sem universidade, é bem essas coisas.

RW - E o que significa para você esta exposição hoje, rever isso tudo hoje aqui no Centro Cultural?

AP - Eu acho que é uma, não é apenas uma tentativa mas eu acho que eles conseguiram realmente reunir não só o pessoal que estava com ele no início, mas como o que o Adriano estava dizendo, que estava bebendo ...

Adriano de Aquino - A minha geração especificamente.

AP - Mas não era só ele que estava bebendo, nós também estávamos.

RW - A sabedoria do Mário, da ...

AP - Eu estava também, do mesmo jeito deles, é uma questão só de datas. Eu fui logo no início assim, o primeiro, quando a Dra. Nise estava organizando ainda, era clandestino, os doentes tinham que ficar lá no pátio sem fazer nada mas ela conseguiu lá, agitando, eu levava muito ... às vezes telas, tintas, tudo clandestino, a gente trazia para lá para ter com o que trabalhar. Mas não tinha que ensinar eles coisa nenhuma, era ... sabe? Uma transferência incrível e perfeita, é expressão, é uma linguagem assim através apenas de um ato assim mais simples que você possa imaginar. É pegar um pincel, mergulhar numa tinta e vai embora. Tinha um mistério, não tinha faculdade nisso nenhuma. Uma coisa que eu fiquei arrasado quando vi isso. Bom, eu que sou artista ... Vi que não era nada.

RW - Então essa exposição veio preencher assim uma certa lacuna do Mário Pedrosa, a falta que ele nos faz nas artes plásticas no país. Não existe alguém como ele hoje em termos de aglutinar ...

AP - Tem até trabalhos aqui, estou vendo, de Portinari, que ele era um ferrenho contrário ao ... Mas eu não sei ainda o espírito da coisa, não entendi ... mas se está aqui, é ...

Adriano de Aquino - Mas eles chegaram a ser amigos pessoais e uma discordância talvez histórica, estética, tudo o mais.

AP - Mas eu assisti muito ele metendo o pau, não é? Mas

provavelmente, o Portinari era uma figura que tinha a sua importância, é indubitável, ele agia dentro da situação da época, de coisa ... Eu mesmo me lembro, logo no começo, antes de eu conhecer o Mário Pedrosa, eu fui visitar o Portinari e, eu gostei das coisas. Depois eu fiquei arrepiado. Como é que eu podia gostar daquilo? Eu não gosto. Mas na ocasião, eu tinha 18 anos, eu acho que gostei.

RW - Então na exposição, no Mário Pedrosa, cabe até Portinari?

Adriano de Aquino - É porque o Portinari parecia, pelo menos para a minha geração foi mais ou menos isso, porque o Portinari nos parecia, por toda a divulgação oficial, ele nos parecia o pintor moderno. Enquanto nós sabíamos que isto era um embuste, ele não era "o" pintor moderno. O pintor moderno era o Volpi; o pintor moderno eram outros pintores.

AP - Exato.

Adriano de Aquino - Isso que aconteceu de fato. Quer dizer, isso que o Palatnik está falando é a mesma sensação que a gente tinha em época de Escola de Belas Artes. Porque o Portinari era o pintor acadêmico e que pegou algumas aspas, alguma rebarba da pintura moderna, e criou um artefato assim, um tipo de caligrafia que parecia moderna. Então, como nós modernos não gostaríamos do Portinari, que parecia com Picasso, que parecia moderno, então era ... mas a contradição estava exatamente nisso ...

AP - Era considerado moderno mas não era; era realmente acadêmico. E isso que o Mário sempre ... sempre achava ele acadêmico, não é?

RW - Aí está essa intensidade do crítico que ...

Adriano de Aquino - Essa posição que o Palatnik acabou de revelar, eu acho que no fundo, deveria ser o que de fato, poucos encontram que eu digo, nós não falamos especificamente do Portinari mas, quer dizer, no fundo, o que a gente pode captar em torno da discussão do que se falava na época, era exatamente isso, quer dizer, o Portinari enquanto laudo oficial da pintura moderna mas nada mais que isso.

AP - É isso aí.

RW - Está bem então, obrigado.

ENTREVISTA COM ANTONIO MANUEL

05.11.91

RW - Antonio Manuel, isso é que é?

AM - É isso é que é, exatamente. Isso é que é foi na realidade uma proposta sugerida pelo Mário Pedrosa, que é uma idéia da crítica em cima da crítica, ou seja, o Frederico de Moraes tinha feito a crítica em cima de um trabalho; ele encheu um espaço com garrafas de Coca-Cola que você pisava encima dessas garrafas. A galeria estava toda tomada por essas garrafas e o Pedrosa me sugere fazer um trabalho que seria urinar nessa garrafa de Coca-Cola. Na verdade a gente urina. Porque ele diz que é uma contestação ao Tio Sam, à todo um capitalismo, à toda ... quer dizer, uma situação política, assim no Pedrosa mesmo, uma atitude. E isso foi realizado lá, com ele presente, o Frederico ...

RW - Onde foi montada?

AM - Foi numa galeria chamada Petite, Petite Galerie quando era na General Osório. Quer dizer, então na verdade é uma "sugesta" do Pedrosa. E aí realizei, depois; além de ter realizado na hora, lá ...

RW - Não é paradoxal você fazer uma arte contestatória dentro de uma galeria de alta burguesia em Ipanema?

AM - Ah sim, mas de repente você está dentro do fogo, você está perto do fogo e você tem mais é que sair no fogo. É o seguinte, é um meio, um espaço ali que se podia atuar. Não tem mais este critério assim de espaço sagrado ou não. O negócio é, onde você puder transgredir, tudo bem. No momento era aquilo mesmo, transgredir, ir além do limite. E com o Pedrosa presente a gente se sente mais forte ainda porque ele é uma das pessoas mais humana que eu conheci na minha vida, um profundo humanista, um teórico fantástico que não tinha papo na língua. Me lembro de Pedrosa uma vez, o museu quis me proibir de entrar no Museu de Arte Moderna porque eu tinha ficado nu.

RW - O famoso nu de Antonio Manuel.

AM - É. 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 estivessemos entrando assim numa própria casa nossa, que é uma casa de cultura. E ninguém teve o topete assim de proibir. Então, essas coisas assim do Pedrosa que são fantásticas.

RW - O que ele representou para a sua geração?

AM - O Pedrosa ... para mim assim ele foi uma pessoa fundamental na minha vida porque eu frequentava a casa do Pedrosa. A gente ... Aprendi muito com ele, não é?

Quer dizer, me ensinou toda uma estética, uma maneira de vida e principalmente assim, o lado humano da vida, todo um conhecimento, um saber que o Pedrosa tinha, que era assim fantástico, impressionante e sem, digamos assim, uma coisa pomposa, um intelectualóide. Pedrosa não. Ele era um espontâneo nas coisas que ele fazia e na espontaneidade dele, cheio de saber e cheio de energia também.

RW - O que você acha desta exposição, de reunir todo esse pessoal, neoconcreto, concretismo, desde 50 para cá. Eu estava falando com Fayga agora há pouco, você acha que o jovem artista plástico, vindo aqui hoje, ele tomaria consciência do que foi feito, do que pode ser feito ainda, tipo rever para aprender, aprender para renovar. O que você me diz disso?

AM - É. Eu acho bom as pessoas se informarem. Na verdade, tem trabalhos aqui que são extremamente importantes, uma espécie de mudança, de visualização brasileira até, quer dizer, trabalhos que chegam com eficácia no sentido de mudar um comportamento até do visual brasileiro. Isso, você tem vários exemplos aqui. Desde os anos 50 até os 60, 70, etc. Então eu acho que uma exposição como esta acrescenta assim de uma forma muito forte e eficaz. Eu acho que desconhecer uma coisa desta aqui é desconhecer uma parte da cultura brasileira.

RW - Há quanto tempo você não vê no Brasil uma exposição como esta? Não do porte mas de recuperar, de congregar esses artistas brasileiros?

AM - Veja bem; quer dizer, o Mário Pedrosa tinha um in-

teresse pela cultura em geral, especialmente pelas artes plásticas, não é? Pela estética mesmo. Agora, o Pedrosa teve contato com o Caetano Veloso, com o guru Rogério Duarte, que é uma presença fantástica nos anos 60 e 70, dentro dessa possibilidade mesmo de renovação estética e cultural. Então o Pedrosa tinha uma atuação assim ... mesmo da parte política do Pedrosa que é extremamente forte, eficaz. Então ...

RW - Um cara aberto para o novo, até no Rogério Duarte.

AM - É, até no Rogério Duarte. Principalmente o Rogério que era um cara que o Pedrosa adorava. Ele dizia: "Traga mais esse rapaz aqui" e etc. Então, tem essa coisa, um homem do saber, um homem da importância fantástica, esse país se deu ao luxo de mandá-lo embora, não é? Isso infelizmente ... o Pedrosa foi embora. Eu fui uma das pessoas que o levei, à pedido dele próprio, eu o levei para o Consulado do Chile aqui no Flamengo. Ele estava escondido na Rui Barbosa, na casa de D. Niomar Muniz Sodré; porque encima morava o Embaixador do Chile. Então, qualquer coisa, ele pulava para cima. Então, quer dizer, é um homem que esse país naquela época, se dá ao luxo de mandar embora. E Pedrosa tem que passar vaselina na cabeça para disfarçar um pouco para poder sair. Nós pegamos um táxi e viemos aqui para o escritório do Consulado do Chile, onde ele ficou ... tinha um menino já ali presente que também estava exilado e que este menino ficou muito amigo do Mário Pedrosa. E depois eu vim saber pelo Mário Pedrosa que esse menino, chama-se Tulio, foi assassinado no estádio do Chile. Isso tocou muito o Pedrosa, porque o Pedrosa conviveu

com ele aqui, praticamente quase um mês esperando o tal do salvo-conduto, que os tais dos militares não davam o salvo-conduto para ele. Quer dizer, um homem de uma importância fundamental. Mesmo na minha vida foi muito importante, tanto é que, o meu filho que hoje está com seis anos, chama-se Mário em homenagem ao Mário Pedrosa.

ENTREVISTA COM FLÁVIO SHIRÓ

05.11.91

RW - Muito bem Shiró, nós estamos aqui, próximo à este quadro e você diz que isso te lembra Mário Pedrosa. Por que que te lembra Mário Pedrosa?

(O quadro é de Emydgio de Barros, Universal, 1948, óleo sobre tela, 137 x 141 cm, Coleção do Museu de Imagens do Inconsciente).

FS - Bom, era uma época ... Em 48 eu cheguei de São Paulo e estava trabalhando na molduraria do Kaminagai. E ele aparecia de vez em quando lá Montmartre; a gente dizia Montmartre no Rio de Janeiro, era Santa Teresa. Então, a gente se reunia lá e ele vinha comer o sukiaki e foi nesse período que eu conheci o Almir Mavignier que trabalhava na escola, não é? Como se chama?

RW - O Museu do Inconsciente?

FS - Exatamente. Mas tinha um outro nome naquela época. E um domingo eu fui lá, e por isso que eu estava dizendo para alguém que estava vendo e eu vi esse quadro ...

RW - Que é de 48 ...

FS - ... ainda em tintas frescas. Então eu vi esse quadro e minha memória voltou muitos anos para trás, Não é? 48. E quando eu vi esse quadro, fui incapaz de pintar porque eu fiquei tão impressionado, não é? Quer dizer, para o Mário era extraordinário porque depois de toda essa peripécia, de uma vida riquíssima que ele passou; no fim de sua vida ele estava voltado para essa coisa . Bom, isso foi sempre o seu interesse mas terminou nesse ciclo grande da sua vida escrevendo aquele livro do Museu de Imagens do Inconsciente. E então, eu estava fazendo uma espécie ... eu estava começando a olhar essa coisa e sempre foi mais nesse sentido, o mais possível pelo lado da inconsciência e sempre fui caminhando enquanto ele foi finalmente mais para outro lado, não é? Num certo ..., o neoconcretismo e assim mesmo nós tivemos uma relação assim de amizade, de uma família e tivemos assim porque eu era garoto; e ele já era um homem maduro e eu garoto. Então para mim ele tinha esse enorme respeito, sabe? Essa coisa de oriental.

RW - Era o mestre.

FS - Era um mestre espiritual e o respeito que eu tinha por ele ... É por isso que, se não tem quadro meu aqui é que eu nunca ousei, nunca tive a ousadia de perguntar: "Mário, você me escreve alguma coisa para o meu catálogo?". Nunca, sabe? Nós nos compreendíamos num plano assim ... Em Paris, muito mais tarde, nos reuníamos num café, perto da casa, num bistro, e ficávamos batendo papo. Não era para falar em estética, essas coisas todas, mas sim era sobre a vida, sabe? As coisas. Inclusive sobre amor também porque ... Compreende? O

amor era uma coisa esquecida no fim das contas. Mas enfim, a gente se falava de tudo, em tudo e isso era a coisa que enriquece, não é? Quer dizer, pintor entre ... devia-se compreender meia palavra, quer dizer, não falando em didática ou coisa ... que antigamente a gente deve conhecer, através desse tipo de relacionamento, não é? Aprofundar. Quer dizer, mais uma vez falando ... esse que o bom Mário ... Eu sei que vou deixar de falar coisas essenciais, mas dada às circunstâncias dessa exposição, que é belíssima, não é? E me fez voltar tantas coisas à tona, e realmente foi um grande acontecimento; e estava merecendo, estava na alta hora desse tipo de homenagem.

RW - Ok Shiró, obrigado então.