

A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*

Tarcila Soares Formiga ¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*, lançado por Mário Pedrosa, em 1949. Essa publicação, que contava com textos sobre arte escritos pelo crítico em um período de 15 anos, foi recebida de forma positiva na imprensa por vários jornalistas e intelectuais que reforçavam as qualidades de Pedrosa como crítico de arte. Uma hipótese deste artigo é que o lançamento desse livro coincidiu com um momento chave de atuação do crítico, que nesse mesmo ano havia acabado de redigir sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em que lançou as bases teóricas para a compreensão dos objetos artísticos, além de ter participado de organizações voltadas para a institucionalização da crítica de arte, como a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), e ter contribuído para a formação de um grupo de artistas em torno do concretismo no Rio de Janeiro. Desse modo, ao lançar um livro com uma seleção de artigos publicados em periódicos – espaço por excelência da sua atuação intelectual – Pedrosa alçou uma posição de destaque como crítico de arte, sendo reconhecido como um dos principais representantes dessa atividade no Brasil.

Palavras-chave: Mário Pedrosa, crítica de arte, recepção, imprensa.

The legitimation of Mario Pedrosa as an art critic: the press reception of the book *Arte, necessidade vital*

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the reception in the press of the book *Arte, necessidade vital*, published by Mário Pedrosa in 1949. This publication, which had texts about art written by the critic in a period of fifteen years, was received positively in the press by several journalists and intellectuals who reinforced the qualities of Pedrosa as an art critic. One hypothesis of this article is that the launching of this book coincided with a key moment in the performance of the critic, who in that same year had just written his thesis *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, in which he laid the theoretical bases for the understanding of the artistic objects, in addition to having participated in organizations focused on the institutionalization of art criticism, such as AICA and ABCA, and to have contributed to the formation of a group of artists around concretism in Rio de Janeiro. In

¹ Professora de Sociologia do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Uned Nova Friburgo. Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (com período sanduíche na New School for Social Research).

this way, when launching a book with a selection of articles published in newspapers – space par excellence of its performance as an intellectual – Pedrosa achieved prominent position as art critic, being recognized as one of the main representatives of this activity in Brazil

Keywords: Mário Pedrosa, art critic, reception, press

Introdução

A construção da trajetória de Mário Pedrosa na crítica de arte (1900-1981) foi gradual, conforme afirmam muitos de seus estudiosos, quando enfatizam que em alguns momentos ele esteve mais afinado com a militância político-partidária, e em outros com a discussão sobre a autonomia do fenômeno artístico. Otilia Arantes (1991, p.31), por exemplo, elege o ano de 1944 como um marco na atuação do crítico como produtor de discursos sobre arte, reconhecendo que, nesse contexto, ele teria se aproximado da tendência abstrata, com a qual ficaria identificado no seu percurso intelectual:

Talvez se possa datar de 1944 – justamente dez anos depois da conferência inaugural sobre Käthe Kollwitz – a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma mais radical, a da arte abstrata. A ocasião foi novamente a retrospectiva de um grande artista, no caso, a primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos. De forma bem mais direta do que no ensaio sobre Portinari, enfrentam as questões estéticas que estavam na ordem do dia: autonomia da arte e abstração, relações com o mundo científico da técnica, arte e utopia etc.

Essa mudança, que se consolida na década de 1940, evidencia um momento em que Pedrosa estava preocupado não apenas em formular de modo mais explícito um projeto na crítica, mas também uma plataforma artística. No fim dos anos 1940, enquanto estava ocupado em refletir sobre questões estéticas – vide a sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, escrita em 1949 –, ele também se uniu a artistas ainda em formação, no estágio inicial de suas carreiras, com quem debateu suas ideias sobre arte, que faziam parte

do corpus daquele trabalho. Em depoimentos, esses artistas enfatizam a importância dessas discussões para a definição de suas carreiras, notadamente, no que diz respeito à conversão para uma nova linguagem artística, em cujas bases o crítico trabalhou. Os desdobramentos desse encontro *sui generis* foram analisados por Glaucia Villas Bôas (2008) por meio da criação do primeiro núcleo de arte concreta no Rio de Janeiro, na década de 1950, no Ateliê do Engenho de Dentro. Embora o surgimento desse núcleo possa ser atribuído à existência de diversos espaços de sociabilidade que conformaram seu escopo, a participação de Pedrosa nesse projeto artístico e também em sua legitimação deve ser enfatizada para compreender seu percurso na crítica de artes plásticas no Brasil.

Marcelo Mari (2006), elege como uma das questões mais controvertidas na trajetória de Pedrosa justamente a mudança de posicionamento mencionada por Otilia Arantes, identificando uma passagem da defesa de uma arte com conteúdo social para outra de caráter abstrato, prescindindo de referentes externos à própria obra. Sua hipótese para essa transformação é que a predileção do crítico por determinadas manifestações artísticas tem relação com a sua avaliação sobre a conjuntura histórica. Explicando: a defesa da autonomia da arte por parte de Pedrosa seguiu de perto um diagnóstico de que a arte estava sendo utilizada como ferramenta ideológica para a difusão de mensagens políticas. Esse diagnóstico também é reforçado por Marcelo Vasconcelos (2012), ao destacar que, no período em que o crítico esteve no exílio nos Estados Unidos, entre 1938 e 1945, ele travou contato com discussões sobre a relação entre arte moderna e política que colocavam em xeque justamente a instrumentalização política da arte.

O objetivo deste trabalho não é compreender as mudanças de posicionamento de Pedrosa, tentando identificar um percurso linear que consiga conjugar sua militância partidária com suas atividades como crítico de arte; ou sua defesa de uma arte social com outra de caráter abstrato. A menção a esses autores que procuram compreender os diferentes momentos do percurso intelectual do crítico, todavia, serve aos propósitos deste trabalho cujo mote é justamente o processo de legitimação de Pedrosa como crítico de arte, que teria ocorrido, especialmente, a partir de meados da década de 1940, ainda que, nas décadas anteriores, ele também estivesse envolvido no meio artístico, atuando como crítico literário e de arte². Nesse período, Pedrosa contribuiu para a construção tanto de um projeto na crítica, ao enfatizar a necessidade de uma mudança no seu instrumental analítico para compreender os objetos artísticos, quanto de um projeto estético, ao agrupar e fornecer um alicerce teórico aos artistas que dariam origem ao movimento concretista no Rio de Janeiro.

Em 1949, Pedrosa redigiu sua tese *Da natureza Afetiva da forma na obra de arte*, e publicou o livro *Arte, necessidade vital*. Tanto a tese quanto o livro tiveram uma repercussão nos meios artístico e intelectual brasileiro: a tese influenciou um grupo de artistas, sendo destacada por eles como um marco na transformação de suas carreiras – na medida em que se converteram a uma nova tendência artística, o concretismo –, além de ter despertado uma polêmica em relação à grade do curso de História da Arte das universidades do país; o livro, por sua vez, foi discutido na imprensa por diversos intelectuais, que aproveitaram para debater sobre os parâmetros do exercício judicativo. Tendo em vista a ressonância de seus trabalhos, a hipótese deste trabalho é que o cabedal teórico evidenciado por Pedrosa naquele momento atuou como um fator preponderante em sua afirmação como intérprete das obras de arte, sendo, portanto, um elemento decisivo para

que ele fosse reconhecido como crítico. Para entender o seu reconhecimento como produtor de discursos sobre arte, serão analisados os artigos publicados na imprensa comentando o seu livro *Arte, necessidade vital*, muitos dos quais escritos por importantes intelectuais do período, que reforçavam justamente as qualidades de Pedrosa no campo da crítica de arte.

Recepção do livro *Arte, necessidade vital*

Não é mera coincidência Pedrosa ter travado intensa relação com artistas justamente em um período em que ele se empenha em organizar suas ideias em um corpus – a tese – e divulgar seus textos sobre arte a partir de uma coletânea intitulada *Arte, necessidade vital*. No final da década de 1940, a sua casa foi um lócus para a formação de artistas com interesses em comum, e foi lá também que as suas ideias tiveram uma ressonância, visto que ele foi considerado um teórico do grupo concretista carioca. A posição que o crítico ocupava nas reuniões com os artistas lhe garantia um estatuto diferenciado no interior dessas relações, como pode ser visto nas imagens associadas a ele de “mentor” e “teórico”. Se suas ideias sobre o fenômeno artístico foram consideradas um dos fatores que levaram à formação de um núcleo concretista no Rio de Janeiro, por outro lado, os artistas que participavam desses encontros também contribuíram para legitimar o projeto artístico de Pedrosa e sua posição como crítico. Foi nesse contexto que essas ideias se materializaram em dois projetos: a tese e o livro.

É importante também atentar para as diferenças entre essas duas produções do crítico. Enquanto a tese evidenciava um intelectual preocupado em organizar suas ideias a partir de um ponto de vista científico – embasado nos ensinamentos da Gestalt – para apresentar a uma banca na Faculdade Nacional de Arquitetura em um concurso público, o livro foi resultado

2 Para entender o processo gradual a partir do qual Pedrosa constrói sua trajetória na crítica, ver FORMIGA, Tarcila (2014).

de uma compilação de escritos sobre arte que iam desde o início da década de 1930, quando Pedrosa publicou seu primeiro texto sobre arte, até o final da década de 1940, chamando a atenção para outro viés, qual seja: aquele do jornalista que escreve sobre arte e que endereça seu texto para um público mais amplo. Nesse caso, o papel didático que ele deveria desempenhar, especialmente em um contexto de transformação do papel da arte e do artista, era o destaque se comparado à tese que visava um público restrito, formado por professores universitários.

O objetivo deste artigo não é analisar a tese de Pedrosa, porém, é importante compreender alguns aspectos desse trabalho para entender como, em conjunto com o livro, e com os artigos publicados na imprensa a partir de meados da década de 1940, ele conseguiu ir aos poucos se firmando como um dos principais críticos do período. Otília Arantes (1979, p.02) chama atenção para o ineditismo da tese de Pedrosa, enfatizando que o trabalho era um dos primeiros em plano mundial a utilizar a Psicologia da Forma para resolver problemas estéticos, tais como a percepção artística, a comunicação na arte, entre outros. Esse ineditismo pode ter sido um dos motivos pelos quais o crítico não obteve o primeiro lugar no concurso para concorrer a uma vaga na cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, tendo em vista que a Gestalt não era conhecida no Brasil, com exceção de alguns psicólogos representantes dessa teoria³.

Na tese, Pedrosa investiga as relações entre a fisiologia da percepção humana com o fenômeno artístico, elegendo como questão central a apreensão dos objetos pelo sentido (PEDROSA,

1979, p.12). Ao examinar os vínculos entre a forma como os objetos são percebidos pelos indivíduos e a comunicação da obra de arte, o crítico enfatiza a importância da impressão primeira como alicerce para a percepção estética⁴. Daí sua ênfase nas qualidades formais do objeto artístico. Sobre seu objeto de pesquisa, ele afirma: “Interessa-nos, sobretudo, a obra de arte, o objeto de arte. Este existe independentemente, e são suas qualidades intrínsecas, suas propriedades formais que o distinguem como um todo à parte, com existência própria. E é através dessas qualidades estruturais que ele exerce influência sobre nós. Este é o nosso problema” (PEDROSA, 1979, p.53).

Ao reforçar as qualidades fisionômicas dos objetos, Pedrosa se posicionava contrário à defesa da função representativa da arte e ao mesmo tempo enfatizava a especificidade do fenômeno artístico. Afirmando que a chave para a questão da comunicabilidade da arte (ou da sua universalidade) estaria, portanto, nas propriedades intrínsecas da obra, ou mais precisamente nas formas privilegiadas que se impõem aos sentidos, o crítico quis dizer que todo objeto artístico é autônomo e independente, e as propriedades formais desse objeto têm valor por si mesmas⁵. Mesmo quando é possível recorrer às experiências vividas no momento de apreender o objeto, isso é apenas uma forma de enriquecer a compreensão acerca da obra de arte.

As ideias presentes na tese, que foram apresentadas de forma resumida aqui, dão destaque justamente à posição diferenciada de Pedrosa no meio artístico brasileiro naquele contexto, em que ele se colocava como um dos críticos defensores da autonomia da arte,

3 Em São Paulo, a professora Anita Marcondes Cabral, desde a década de 1940, já publicava trabalhos embasados em autores como Max Wertheimer. No Rio de Janeiro, Newton Campos também era influenciado pela Psicologia da Forma (ARANTES, 1979, p.03).

4 Segundo Pedrosa (1979, p.13, grifo nosso): “Essas impressões primeiras constituem, já o disse Koffka, o alicerce da impressão estética. A arte se funda sobre elas, e perde sua força expressiva, sua pureza, quando essa percepção sincrética global, esse sentimento primeiro do objeto se mareia. Como? Mesclada de preocupações analíticas ou significativas de outra ordem: exigências externas, didáticas, científicas, intelectuais, morais, religiosas, práticas etc. **A arte deixa de ser fim para ser meio**”.

5 Segundo Pedrosa (1979, p.86-87): “A obra de arte, porém, é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Ainda muito pouca gente, entretanto, é capaz de perceber só o significado das puras relações formais”.

estimulando a criação de um movimento como o concretismo no Rio de Janeiro, e elaborando um arcabouço teórico capaz de dar conta da interpretação das obras de arte produzidas pelos movimentos artísticos em ascensão. Conforme será visto adiante, essa posição ocupada por ele será destaque na recepção do seu livro *Arte, necessidade vital*, publicado em 1949. Na imprensa, a maioria das críticas ao livro, inclusive aquelas que foram feitas por intelectuais de renome, deram destaque ao fato de Pedrosa ser um dos mais importantes críticos de arte brasileiros.

O livro *Arte, necessidade vital* foi o primeiro livro publicado por Pedrosa, quando o crítico já tinha quarenta e nove anos. A menção à idade de Pedrosa é importante, porque sua iniciação profissional na crítica foi tardia, embora já tivesse publicado textos sobre arte anteriormente, especialmente, em jornais. O fato de sua primeira publicação ter se dado nessa idade revela também que seu campo de atuação intelectual se concentrava em periódicos, canal por excelência de comunicação de suas ideias. Segundo Josnei Di Carlo (2015), a urgência de difundir suas ideias, teria feito com que Pedrosa privilegiasse esses veículos em detrimento dos livros. A importância dos periódicos também é ressaltada por esse autor, quando ele menciona que Pedrosa foi responsável pela criação de diversos deles ao longo de sua trajetória intelectual, sendo que a maioria estava voltada para a difusão de textos sobre política.

Sobre a estrutura do livro, ele é composto por textos sobre arte, escritos em um período de 15 anos, indo de um período em que Pedrosa ainda não se destacava como crítico até seu reconhecimento nessa atividade. A escolha dos textos também evidenciava o vasto repertório de Pedrosa no que se refere ao instrumental utilizado para analisar os trabalhos artísticos, com destaque para repertório marxista e da gestalt. Os textos que fazem parte da coletânea são: “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”, “Impressões de Portinari”, “Calder, escultor de cata-ventos”, “Tensão e coesão na obra de Calder”, “A máquina, Calder, Léger e outros”,

“Arte, necessidade vital”, “A coleção Widener na Galeria Nacional de Arte nos Estados Unidos”, “Dos primitivos a primeira Renascença Italiana”, “A resistência alemã na arte”, “Crônicas de artes plásticas”, “A ação da presença na arte” e “A força educadora da arte”.

O título do livro, que também faz referência a um dos textos que compõem a coletânea, é também o nome de uma conferência proferida pelo crítico em 1947, por ocasião da mostra dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Nessa conferência, é possível ver alguns dos elementos que caracterizam o projeto crítico de Pedrosa, e que começaram a tomar forma a partir do período aqui analisado, como, por exemplo, a sua afirmação de que todo homem é dotado de uma característica inventiva, desde que elas se materializem em uma estrutura formal – por isso o crítico se colocou em defesa da arte das crianças, dos “primitivos” e dos “artistas virgens” – e a ideia de que uma das condições para o trabalho artístico é a libertação de fórmulas prontas e de imagens já cristalizadas no cotidiano. O fato dessa conferência ter se transformado em título do livro sugere, portanto, que ali estavam presentes as discussões centrais da sua plataforma crítica, que colocavam em destaque tanto a autonomia da arte, quanto o seu papel na transformação da mentalidade dos homens.

Ainda sobre o livro de Pedrosa, vale notar que não houve uma preocupação com a coerência dos textos reunidos, o que fica evidente pela escolha de publicar seu texto de estreia nas artes plásticas e pela seleção de artigos em um intervalo de tempo de quinze anos. Essa característica pode ser um indício de que o crítico estava interessado em destacar o processo que marcou sua incursão na crítica, a partir das transformações em suas concepções acerca da arte⁶. Vide a recepção de alguns intelectuais, que será analisada mais adiante, a iniciativa de lançar esse livro foi uma opção acertada, que revelaria uma espécie de “evolução” de sua produção crítica.

A publicação do livro também coincidiu com um momento importante para a crítica de arte, de cujo desenvolvimento Pedrosa participou ativamente. Em 1948, ele esteve no I Congresso

Internacional de Críticos de Arte, realizado em Paris. No ano seguinte, ele foi ao II Congresso, juntamente com críticos como Antonio Bento, Mário Barata e Sergio Milliet, além de ter presenciado nessa mesma ocasião a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) – entidade filiada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) – e uma de suas seções, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)⁷.

Além de participar ativamente da criação de entidades como a AICA e a ABCA, Pedrosa também organizou sua produção crítica em uma coletânea, dando ensejo para que outros participantes do meio artístico debatessem as questões que concerniam ao exercício judicativo. Nesse sentido, a fundação da ABCA e o lançamento do livro de Pedrosa no mesmo ano seriam indicativos das mudanças que estavam ocorrendo no exercício crítico, sendo o autor da publicação um dos principais protagonistas nesse processo.

O destaque conferido à Pedrosa como crítico de arte pode ser visto em uma nota no *Correio da Manhã*, em que seu livro foi apresentado, juntamente com o autor, da seguinte maneira:

Mário Pedrosa não é apenas a figura política ou o jornalista de primeira ordem que estamos acostumados a admirar. É também um dos nossos melhores e mais esclarecidos críticos de arte, um ensaísta de cultura, de bom gosto e capacidade interpretativa. Por isso mesmo tem especial significado o aparecimento do seu livro, *Arte*,

necessidade vital – volume em que reuniu uma coletânea de estudos escritos entre 1933 e 1948. Muitos desses trabalhos foram publicados na imprensa carioca, inclusive nas páginas do *Correio da Manhã*, onde Mário Pedrosa exerce a crítica de artes plásticas desde 1946 (ARTE, NECESSIDADE VITAL, 1949a).

Esse trecho, além de apresentar o livro, destaca características que são atribuídas a Pedrosa enquanto crítico de arte. Como ele exercia essa função no *Correio da Manhã*, onde criou uma coluna de artes plásticas em 1946, é preciso enfatizar a importância que o jornal teve para o reconhecimento de Pedrosa no exercício judicativo. Seus vínculos com Niomar Muniz Sodré – que também o convidou para ser um dos consultores do MAM-RJ, quando foi diretora dessa instituição na década de 1950⁸ – e Paulo Bittencourt, diretores do periódico, explicam não apenas o convite para que ele escrevesse uma coluna de artes plásticas ali, mas também seu progressivo reconhecimento nessa função. Essa nota no jornal, que apresenta Pedrosa como “um dos nossos melhores e mais esclarecidos críticos de arte”, lança luz justamente para esse aspecto.

Antes, porém, de discutir a recepção desse livro, vale ainda ressaltar alguns aspectos da produção crítica de Pedrosa destacados no meio artístico e intelectual brasileiro a partir da década de 1940, como aqueles lembrados por José D’Assunção Barros (2008). Esse autor indica o cruzamento de diversos papéis que Pedrosa teria desempenhado, e também as peculiaridades de seu texto crítico, que combinaria “especialização”

6 Sobre a diversidade dos textos que foram selecionados para o livro de Pedrosa, é importante fazer uma comparação com uma publicação do crítico norte-americano Clement Greenberg. No seu livro *Art and Culture*, publicado em 1961, Greenberg chama a atenção para o fato de ter sido um desses críticos que se educam em público, por isso a diversidade de sua produção crítica. Por outro lado, ele enfatiza que não pretendia desperdiçar todo esse processo de autoeducação em um livro (DAMISH, 1997, p.251). Tendo em vista esse depoimento, é possível afirmar que Pedrosa pretendia demonstrar justamente a construção complexa que foi sua carreira na crítica, não se eximindo de publicar seu ensaio de estreia e outros textos que deixariam evidente suas mudanças de posicionamento ao longo de sua trajetória no exercício judicativo. Para uma análise comparativa entre as trajetórias de Greenberg e Pedrosa na crítica de arte, ver FORMIGA, Tarcila; VASCONCELOS, Marcelo (2016).

7 Sobre a criação da AICA e da ABCA e o papel que elas desempenharam na legitimação de uma categoria sócio-profissional – qual seja: a crítica de arte –, ver REINHEIMER, Patricia (2008).

8 Sobre a participação de Pedrosa no MAM carioca, e sua relação com Niomar Muniz Sodré, ver SANT’ANNA, Sabrina (2008).

e “atenção generalizante”:

Um primeiro traço característico da atividade crítica e dos textos sobre arte de Mário Pedrosa é talvez a rara combinação de “especialização” e “atenção generalizante”, cuidadosamente proporcionais uma à outra. Já foi notado que, por vezes no mesmo texto, Mário Pedrosa lida tanto com uma crítica cuidadosamente especializada – que em alguns casos chega a atingir mesmo a análise pericial como também com uma atenção enfaticamente voltada para as implicações universalizantes da arte e da cultura. Esta dupla natureza do discurso crítico de Mário Pedrosa já marca uma originalidade com relação a quase tudo o que vinha sendo feito no gênero de crítica de arte nos ambientes intelectuais brasileiros onde frequentemente se via uma crítica laudatória ou agressiva, conforme as relações entre o produtor da crítica e o artista examinado, e quase sempre tendente ao discurso meramente literário, mas com frequência sem nem atingir a análise especializada, e nem a visão que integra a obra em um circuito mais amplo. A combinação entre o aprimoramento analítico e horizonte mais amplo, então, era rara (BARROS, 2008, p.42-43).

O autor destaca o fato de Pedrosa ter saído de um discurso meramente literário, o que era comum na crítica de arte no período. Sua coletânea publicada em 1949 chama a atenção justamente para esse aspecto, o que é corroborado por outros críticos de arte, que afirmam que Pedrosa teria modificado os parâmetros do exercício judicativo no Brasil. Considerando que nesse livro foram incluídos artigos até 1948, é necessário ressaltar a existência de textos ali que evidenciavam um refinamento da linguagem de Pedrosa no trato com os objetos artísticos. Lembrando também que o período de publicação do livro coincidiu com o momento em que ele finalizou sua tese, estando ali as bases teóricas para seu repertório crítico.

Voltando à recepção da coletânea, na seção de livros novos do *Correio da Manhã*, o trabalho de Pedrosa aparece como um dos poucos exemplares de um gênero escasso na literatura brasileira, a saber: a crítica de artes plásticas (ARTE,

NECESSIDADE VITAL, 1949b). Outro aspecto que merece atenção é que, embora o livro tivesse dez ensaios, apenas aqueles que versavam sobre dois artistas tiveram destaque: os de Portinari e o de Käthe Kollwitz. O primeiro por ser o único artista brasileiro contemplado pelo crítico, e o segundo por valer um “esboço de livro”. Metade do texto trata justamente do ensaio sobre a artista alemã, enquanto os outros artigos não são nem mesmo mencionados e figuram como trabalhos que apenas integram e completam aquele que seria o carro-chefe do livro.

Nessa mesma direção, cabe observar que a maioria dos comentários sobre o livro vai destacar apenas os ensaios sobre Cândido Portinari, Alexander Calder e Käthe Kollwitz. Uma primeira hipótese para isso repousa no fato de os textos sobre os três serem os únicos na coletânea que tratam de artistas individuais, ao mesmo tempo em que revelam o ponto de vista a partir do qual o crítico analisava as obras de arte. Outra hipótese é que os artigos sobre esses três artistas foram considerados centrais para a consolidação de Pedrosa como crítico. Se o texto sobre Kollwitz inaugura a trajetória do crítico nessa atividade, os textos sobre Calder e Portinari vão evidenciar cada vez mais sua defesa da autonomia da arte e seu afastamento de uma interpretação das obras que considerava apenas o seu conteúdo, e não a forma. O jornalista Claudio Abramo, por exemplo, afirma que esses ensaios seriam o pilar do livro de Pedrosa:

Temos em *Arte, necessidade vital* um triângulo preciso: a um canto, Käthe Kollwitz, com sua intenção nítida de propaganda e seu poderoso valor plástico examinado à luz de sua intenção. Noutro ângulo, Calder, sem intenção, mas visto tanto pelo valor plástico, pela beleza dos “móviles” e dos “estáveis” quanto pela inapelável relação com o mundo moderno, o mundo das máquinas, o mundo mecânico. No último ângulo, enfim, está o sr. Cândido Portinari, examinado pelo seu valor plástico, sem que a sua “intenção socializante”, e a de seus partidários e a de seus copartidários turve as águas da obra do artista (ABRAMO, 1949).

Além de reforçar a importância dos artigos sobre os três artistas mencionados, Abramo menciona duas categorias que, segundo ele, vão guiar a leitura de Pedrosa acerca dos trabalhos daqueles artistas: intenção e valores plásticos. Enquanto a primeira dizia respeito, principalmente, a uma identificação do conteúdo social dos trabalhos analisados, a segunda teria relação com uma pesquisa da fatura do artista e dos elementos plásticos que caracterizariam sua obra. Para Abramo, o texto de Kollwitz expressaria essa preocupação com a intencionalidade da artista e as mensagens presentes no seu trabalho, por meio da identificação dos temas em suas gravuras; enquanto nos artigos sobre Portinari e Calder, o que estaria em jogo seriam os valores intrínsecos da obra de arte expressos em elementos tais como cor, volume, linhas, entre outros.

Um dos críticos que escreve sobre o livro é Sergio Milliet. Em 1949, em um artigo cujo título é o nome do livro de Pedrosa, Milliet enfatiza que a literatura estética no Brasil era pobre e que os críticos, na verdade, não passariam de cronistas diários. Segundo ele, a coletânea *Arte, necessidade vital*, no entanto, alteraria esse cenário:

Num momento em que a crítica artística do país era toda ela impressionista ou convencional, nem sequer técnica, Mário Pedrosa com uma inquietação louvável e uma curiosidade fecunda tentava explicar a obra de arte de um ponto de vista menos superficial. Já lera muita coisa e não apenas marxistas, **embora a influência de suas ideias**

sociais domine as demais leituras (MILLIET, 1949. Grifo nosso).

Em seu artigo sobre o livro de Pedrosa, Milliet faz ressalvas sobre a influência das ideias sociológicas em sua crítica estética⁹. Essa influência estaria presente, principalmente, no ensaio sobre Käthe Kollwitz, cujo maior aporte teórico seriam, segundo o crítico paulista, as ideias de Karl Marx¹⁰. Embora Milliet ressalte que uma das grandes contribuições de Pedrosa foi divulgar essa gravurista no Brasil, ele afirma que a análise de Pedrosa sobre o trabalho da artista sucumbe a um “esquematismo marxista”, e apresenta uma “insuficiente análise técnica”. No entanto, se as questões formais ficariam de lado nesse artigo, o crítico paulista reconhece que o ensaio sobre as esculturas de Alexander Calder revela menos “restrições de ordem técnica”, evidenciando, portanto, um crítico mais amadurecido.

Sobre as diferenças que Milliet reconhece nos textos que fazem parte da coletânea, cabe enfatizar os diferentes momentos em que eles foram escritos. O artigo sobre Käthe Kollwitz foi o primeiro ensaio de Pedrosa sobre artes plásticas. Ele foi publicado por ocasião da mostra da gravurista ocorrida no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1933, que deu origem a uma conferência do crítico no Clube de Artistas Modernos (CAM), cujo título era “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”¹¹. Já os textos de Calder datam de 1944 e 1948. Considerando que a trajetória de Pedrosa como crítico de arte foi construída gradualmente, as diferenças presentes

9 Outro fator importante apontado por Milliet nesse artigo é o fato de Pedrosa ter sido responsável por introduzir uma crítica de fundo sociológico no Brasil. Essa informação, no entanto, pode ser questionada tendo em vista que as implicações sociológicas da arte já estão presentes na crítica estética desde o decênio de 1920, e vários intelectuais, incluindo o próprio Milliet, também contribuíram para a realização de uma crítica de teor social (BARATA, 1973).

10 Para investigar o caráter social da arte, Pedrosa começa falando dos povos primitivos, que não separavam a técnica da arte, condição essa que teria se modificado com o avanço da civilização. Todavia, à medida que a arte se decola das atividades básicas do homem, de seu trabalho, sua função social, decai. Pedrosa também vai mencionar a separação entre o homem e a natureza para compreender esse processo, lançando mão de um conceito de Marx: “À medida que a civilização avança, a separação entre o homem e a natureza cresce e o instrumento intermediário entre os dois torna-se cada vez mais complexo. Esse processo é o que Marx chamou de ‘formação dos órgãos produtivos do homem social’” (PEDROSA, 1995, p.37). Além disso, Pedrosa também analisa, nesse texto, o papel desempenhado pelos artistas a partir de sua posição de classe.

11 Quando foi publicado, no periódico *O Homem Livre*, o título foi alterado para “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”.

nesses textos devem ser compreendidas tendo em vista o desenvolvimento progressivo de suas concepções sobre o fenômeno artístico.

O próprio Milliet notou as diferenças entre os textos, principalmente quando adotou como referência os artigos sobre Calder. Escritos a partir de meados da década de 1940, quando Pedrosa estava vivenciando uma mudança em seu “sistema de prioridades”, os textos já evidenciavam um crítico mais próximo da abstração e também de questões relacionadas às propriedades formais do objeto artístico. Isso é o que parece identificar Milliet, quando afirma que o artigo possuía menos “restrições de ordem técnica”. Ademais, o crítico paulista vai advogar a favor de uma percepção das obras de arte que estaria mais ligada aos problemas formais, identificando-se, portanto, com a postura assumida por Pedrosa na década de 1940: “[...] o que importa do ponto de vista estético, e, portanto, o que faz a obra uma obra de arte são suas qualidades formais. O que faz que a apreciemos ou não é que pode ser a elevação do sentimento ou a função socializadora, segundo nossa posição na sociedade. Mas a obra-prima não dura por estes motivos e sim por aquelas qualidades” (MILLIET, 1949).

Em outros comentários sobre o livro, intelectuais aproveitam para reforçar essa diferença entre os textos da coletânea. O escritor José Lins do Rego, em artigo intitulado também “Arte, necessidade vital”, tece elogios à publicação, mas aproveita para fazer algumas ressalvas, especialmente no que diz respeito a uma análise dos trabalhos artísticos que, muitas vezes, segundo ele, pecava pelo “combate político”: “Pedrosa é por decidida vocação um verdadeiro crítico. Às vezes, as necessidades da dialética filosófica que lhe abafa as intuições vigorosas arrastam o crítico para o seco e duro combate político. Mas nunca este combate rude reduziu a atividade de Mário a uma servidão de assecla fanático”.

Carlos Drummond de Andrade lembra

a faceta de Pedrosa como militante político, relacionando esse aspecto com sua crítica de arte. Em vez de problemática, conforme afirmava Lins do Rego, para Drummond o “duro combate político” presente em alguns textos seria um fator positivo, diferenciando-o de outros intelectuais envolvidos no exercício judicativo, como é possível notar no comentário seguinte: “Dotado a um tempo de aguda consciência dos problemas sociais e de forte percepção artística, o sr. Mário Pedrosa já por essa dupla característica se distingue do comum de nossos escritores políticos, para os quais a arte não conta e do comum dos nossos críticos que abominam a política” (ANDRADE, 1949).

Esses comentários que enfatizavam uma postura combativa de Pedrosa, vista em textos como o de Käthe Kollwitz, chamam a atenção para uma questão importante na fortuna crítica de Pedrosa, a saber: a relação entre arte e política. Diferentemente da discussão inicial desse artigo, pautada nas análises que dão destaque a duas facetas de Pedrosa, sua atuação como militante político e como crítico de arte, a relação entre arte e política estava presente dentro mesmo de suas interpretações sobre o fenômeno estético, como é possível ver por meio de uma categoria central utilizada por ele, a de arte sintética, para dar conta ao mesmo tempo do rigor formal e da expressividade nos objetos artísticos. Essa expressão, que já apareceria nos textos sobre Portinari na década de 1930, para dar conta de uma arte integral – aquela que valoriza um equilíbrio entre forma e conteúdo como expressão do vínculo entre o estético, de um lado, e o social, do outro – voltaria com toda a força nos artigos sobre arquitetura nos anos 1950, quando o crítico encontra na construção de Brasília a chegada de uma “hora plástica”, isto é, um momento-chave para a conjunção entre arte e vida¹².

Além da ênfase na dimensão política da atuação de Pedrosa como crítico, na maioria dos artigos comentando sobre o livro de Pedrosa,

12 “Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará... a menos que seja destruído por um intercâmbio de teleguiados” (PEDROSA, 1998, p.420).

ele aparece como um dos poucos representantes dessa atividade no país. Ao lado de afirmações como essa, o que também estava em jogo era uma tentativa de definir os parâmetros a partir dos quais o exercício crítico deveria se pautar. Sobre esse aspecto, o crítico e presidente da comissão de arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Marc Berkowitz, ressaltou: “Para mim, Mário Pedrosa foi sempre um dos poucos críticos de arte verdadeiros que o Brasil possui. E quando digo ‘crítico de arte’, quero dizer isso mesmo, um homem capaz de analisar uma obra de arte e de servir como guia e por vezes como explicador para o artista e para o público” (BERKOWITZ, 1949).

No ano seguinte ao lançamento do livro, o diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, enfatizou as qualidades de Pedrosa no exercício crítico. No artigo intitulado “Pedrosa crítico”, ele chamou a atenção para o fato de Pedrosa ter descoberto um artista como Giorgio Morandi antes mesmo de ter participado da Bienal de Veneza¹³. Bardi ainda menciona o fato de Pedrosa compartilhar certos valores com os artistas, o que poderia ser encarado como um diferencial de sua atuação no exercício judicativo: “E afigura-se-nos ser esta a verdadeira arte de Pedrosa: compreender, mas não por meio das aprendizagens, ou melhor, de mal aprendidos, e sim através de ideias afins; de sentimentos adequados, de paixões comuns com os artistas” (BARDI, 1950).

Esse compartilhamento de valores destacado por Pietro Maria Bardi é um aspecto fundamental da trajetória de Pedrosa como crítico de arte. De acordo com Anne Cauquelin (1992), a crítica visa o futuro, examina as possibilidades ainda latentes do grupo que defende, promovendo a construção daquilo que ela chama de “devenir pictórico”. Essa dimensão que Cauquelin reconhece na atividade crítica também chama a atenção para um elemento importante da atuação do crítico, na medida em que, conforme já mencionado, ele se

engajou na defesa do concretismo no Brasil e foi um elemento central na formação de um grupo em torno dessa tendência. Isso só foi possível porque, além de estabelecer relações de amizade e compartilhar valores com os artistas, conforme afirma Bardi, Pedrosa deu coesão àquele projeto artístico, teorizando sobre ele, debatendo com defensores de outras correntes artísticas, além de apresentar suas posições para o público por meio de sua coluna de jornal. Sendo assim, a crítica teria a função de interpretar as obras de arte e de atuar em um momento anterior, auxiliando na formação de grupos e vislumbrando as intencionalidades presentes nos programas ainda em processo de afirmação no meio artístico. Entendido assim, o exercício judicativo teria um caráter mais perspectivo do que retrospectivo (ARGAN, 2010, p.129).

Esse caráter perspectivo da atuação de Pedrosa no exercício judicativo, além da relação que ele estabeleceu com os artistas, teriam contribuído sobremaneira para seu reconhecimento na crítica artística, juntamente com a sua atuação na imprensa e com a publicação do seu livro. No ano posterior ao lançamento da coletânea *Arte, necessidade vital*, o livro conquistou o prêmio de melhor estreia de 1949 pelo jornal *Correio da Manhã*. Embora Pedrosa tivesse uma coluna nesse jornal, o que poderia ter contribuído para a sua escolha, o prêmio também reforçou a divulgação da coletânea, explicando, em parte, a sua repercussão entre intelectuais e membros do campo artístico.

Nem todos, no entanto, receberam de forma positiva o seu livro. Na coluna de artes plásticas do jornal *Diário de Notícias*, em uma nota bibliográfica, o jornalista baiano José Antonio de Prado Valladares discorda dos intelectuais mencionados até aqui, no que se refere à situação da crítica de artes plásticas no Brasil, ao afirmar que não faltavam pessoas exercendo essa função no país. O problema, para ele, seria o perfil

13 Giorgio Morandi participou da Bienal de Veneza em 1948, e Pedrosa havia publicado um artigo sobre ele em 1947, intitulado “Giorgio Morandi” (PEDROSA, 1947). Em 1948, o crítico conheceu o artista, por ocasião de uma visita a Itália: “Quando em 1948 o visitei em Bolonha, era praticamente desconhecido fora dos círculos artísticos adiantados da Europa” (PEDROSA, 2000, p.221). Em 1957, o pintor foi premiado na Bienal de São Paulo.

daqueles envolvidos no exercício judicativo, que, muitas vezes, teriam sensibilidade para desempenhar essa tarefa, carecendo, todavia, de cultura, ou vice-versa. Sobre Pedrosa, Valladares parece incluí-lo em uma categoria de crítico, cuja principal característica seria o “autodidatismo”¹⁴:

Desconhecemos inteiramente a formação universitária e cultural do autor. Será, por acaso, um bacharel em direito desgarrado das lides forenses e prestando seu bom serviço em outro setor, como têm acontecido a tantos brasileiros de antes das faculdades de Filosofia? Ex-aluno de Belas Artes? Ou terá tido o privilégio de cursar História da Arte, Crítica e Estética em universidade estrangeira? Seja como for (e a resposta pouco ofereceria de fundamental), o que desejamos observar é que ele deixa a impressão de autodidata. De um autodidata, é óbvio, dotado de qualidades fora do comum, mas incorrendo, como é quase fatal entre os autodidatas, naquelas precipitações, generalizações de efeito e afirmações categóricas que o homem de formação universitária severa geralmente cuida de evitar (VALLADARES, 1949).

A despeito de concordar com outros intelectuais que notaram as diferenças nos textos que fazem parte do livro de Pedrosa, Valladares não compartilha a opinião de que ele seria um dos poucos críticos de arte verdadeiros do país, como enfatizou Marc Berkowitz. Um dos problemas apontados pelo autor do trecho acima é o fato de o crítico não ter uma formação acadêmica compatível com o papel que ele estava desempenhando. Todavia, a crítica de arte naquele período é devedora de diversas áreas que contribuíram para o seu desenvolvimento, como a Filosofia, Psicologia e Ciências Sociais. Desse modo, Pedrosa, valendo-se da contribuição

dessa áreas, especialmente da Psicologia, com a apropriação do arcabouço teórico da Gestalt, contribuiu para o desenvolvimento de novas metodologias e abordagens do fenômeno artístico, sendo um dos primeiros críticos não oriundo da literatura, como era comum até aquele momento.

Além disso, a própria trajetória do jornalista baiano poderia servir como elemento de comparação com a atuação de Pedrosa, visto que Valladares havia feito um curso de especialização em História da Arte, na Universidade de Nova York, em 1943, com uma bolsa concedida pela Fundação Rockefeller. Suas atividades na Bahia como jornalista no Diário de Notícias, onde escrevia sobre artes no suplemento dominical, sob a chancela da sua formação nos Estados Unidos, como professor de Estética da Faculdade de Filosofia da Bahia, e também como autor de livros sobre a função educativa dos museus, como aquele publicado em 1946, intitulado *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, em um contexto em que havia poucas publicações técnicas no Brasil, serviriam como elementos para que ele abordasse a necessidade de uma formação universitária para os críticos de arte. Ao reivindicar essa formação, o próprio Valladares se colocaria em uma posição diferenciada em relação a Pedrosa, destacando uma fronteira que separa os críticos universitários dos críticos autodidatas.

Conforme o próprio Valladares destaca, Pedrosa tinha como formação o curso de bacharel em Direito. Posteriormente, quando tentou ingressar na universidade como professor, em 1951, concorrendo a uma vaga na cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, obteve apenas o segundo lugar. A ausência de uma formação específica,

14 Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (2018), o autodidata é aquele que “aprende por si, sem a ajuda de professores ou orientadores”. Para os argumentos propostos nesse trabalho, essa definição é importante na medida em que uma das hipóteses levantadas é que Pedrosa teve um papel central na criação de um instrumental analítico para compreender o fenômeno artístico, consagrando-se como crítico. Por outro lado, esse instrumental é devedor de pesquisas acadêmicas, especialmente aquelas relacionadas à Psicologia da Forma. Desse modo, embora Pedrosa não tivesse uma formação acadêmica em História da Arte, que só poderia ser feita no exterior, já que não havia um curso superior nessa área no Brasil naquele momento, sua crítica estava amparada em um cabedal teórico acumulado por ele ao longo de sua trajetória.

como aquela exigida pelo jornalista baiano, no entanto, não prejudicou o reconhecimento de Pedrosa como crítico, obtendo legitimidade no exercício judicativo em outras esferas: juntando-se aos artistas, atuando como crítico em jornais, escrevendo textos de catálogo e trabalhando no MAM-RJ como consultor de exposições.

Por outro lado, embora estivesse forjando os “lugares da crítica”, Pedrosa possuía uma preocupação em dar um caráter científico à sua produção como uma forma de demarcar sua posição como autoridade no exercício judicativo¹⁵. Ainda que Arantes (1996) reforce que o crítico dosava erudição com um grau de improvisação, e, conforme já mencionado, Barros (2008) afirmasse que ele unia especialização com preocupações mais generalizantes, não passou despercebido por Pedrosa que a construção de uma posição no exercício judicativo passava também por uma renovação na própria linguagem utilizada para dar conta do fenômeno estético. Se isso aparece em sua tese, cujos argumentos estão embasados na Psicologia da Forma, ele também destacou essa necessidade quando disse que o “crítico é forçado a adotar para a abordagem da obra um método de análise e não mais uma linguagem de transposição” (PEDROSA, 1991, p. 145). Nesse sentido, o crítico deveria desenvolver uma perícia contrária a uma descrição do assunto das obras, passando pela análise formal dos objetos artísticos. Foi a partir da construção de um novo repertório e do desenvolvimento desse olhar pericial que Pedrosa notabilizou-se no exercício judicativo.

Ao prever que a própria crítica deveria modificar seus dispositivos de análise para dar conta da arte moderna, Pedrosa rompeu com a crítica literária e impressionista¹⁶ que predominava no meio artístico brasileiro, quando começou a se destacar no exercício judicativo

ainda na década de 1940. O debate sobre a recepção de seu livro, que foi abordado aqui, quis chamar a atenção justamente para o fato de que essa mudança na sua crítica foi percebida por um grupo de intelectuais, que aproveitou para discutir os parâmetros que regem essa atividade em um momento em que as instituições voltadas para a crítica de arte começaram a ser criadas no Brasil e no exterior. Ao lançar seu livro nesse contexto, ao mesmo tempo em que havia acabado de sistematizar suas ideias sobre o fenômeno artístico em sua tese, Pedrosa demarcou sua posição como um dos principais críticos do período.

Considerações finais

O percurso analisado até aqui foi aquele que levou à consagração de Mário Pedrosa na crítica de arte. Se não é possível estabelecer um momento-chave que teria provocado uma alteração em seu “itinerário crítico” é porque o processo a partir do qual ele sobressaiu nessa atividade envolveu o investimento em diversas frentes. O lançamento do livro em 1949 pode ser considerado um deles, mas não foi o único. Seu envolvimento com artistas, promovendo reuniões e debates em sua casa, que tiveram um papel crucial para as carreiras dos participantes desses encontros também foi crucial para garantir a autoridade de Pedrosa como crítico, na medida em que, ali, foi considerado o “teórico”. Isso porque ao mesmo tempo em que batalhou para legitimar aqueles artistas, atuando como protagonista no projeto estético no qual eles estiveram envolvidos, ele também legitimou sua plataforma na crítica. Explicando: suas concepções sobre arte estavam diretamente relacionadas às novas experiências artísticas que ele estava defendendo; desse modo, obter o reconhecimento dessas experiências

15 “Pobre dos críticos! Em sua maioria nesta altura do século já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica, para enfrentar o caleidoscópio dos ismos sem faniquito de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrítico ou bocó, sem frustração de incompreensão, sem negativismos, mas aberto e crítico” (PEDROSA, 1975).

16 De acordo com Antonio Candido (1999, p.59), a crítica impressionista é aquela que é “nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente”. Em vez de reivindicar o estatuto de ciência, essa crítica baseava-se, principalmente, na intuição.

significava também ocupar um lugar de destaque no exercício judicativo.

Foi a partir de seu retorno ao Brasil, todavia, na segunda metade da década de 1940, que Pedrosa adquire notoriedade no exercício judicativo, vide o reconhecimento conquistado por ele entre seus pares, o papel que desempenhou como teórico junto aos artistas e a marcação de posições em disputas envolvendo o fenômeno artístico. Nesse processo, é preciso destacar a importância que a articulação entre duas plataformas teve na construção de sua carreira como crítico de artes plásticas. Seu projeto na crítica, que passou pela elaboração de um novo repertório com vistas a superar a análise impressionista, não pode se desvincular de um projeto artístico que ele liderou, sendo, portanto, um dos trunfos na sua consagração, dando origem a um percurso *sui generis* na crítica de artes plásticas brasileira.

Nesse percurso *sui generis* um dos destaques foi a produção teórica de Pedrosa e sua fortuna crítica, que podem ser vistos por meio do livro *Arte, necessidade vital*. A recepção positiva desse livro, que foi discutida nesse trabalho, lança luz para a importância dos artigos publicados por Pedrosa em periódicos, especialmente, aqueles que saíram no jornal *Correio da Manhã*, a partir de meados da década de 1940, e que garantiram um espaço de atuação para o crítico. Nesse espaço, ele conseguiu difundir seu projeto crítico e a plataforma artística defendida por ele – o concretismo –, além de participar de debates com seus pares e explicar ao público os novos movimentos no interior da arte moderna.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa: 2010.
- ARANTES, Otilia Beatriz. “Prefácio”. In: PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1996.
- _____. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Editora Página Aberta: 1991.
- _____. “Prefácio”. In: Pedrosa, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo, Editora Kairós: 1979.
- BARATA, Mário. “Relações da crítica de arte com a estética no Brasil”. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1973.
- BARROS, José D’Assunção. “Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil”. In: *Ars*, São Paulo, ano 6, vol.11, p. 40-60, 2008.
- CANDIDO, Antonio. “Crítica impressionista”. In: *Remate de Males*, Campinas, número especial, p. 59-62, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. *L’art contemporain*. Paris, PUF: 1992.
- DAMISH, Hubert. “O autodidata”. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.
- DI CARLO, Josnei. ‘A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário’: a atuação intelectual de Mário Pedrosa na imprensa entre 1945 e 1968. In: *Anais do 39º Encontro Anual da Anpocs*. Caxambu, ANPOCS: 2015.
- Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2018.
- FORMIGA, Tarcila; VASCONCELOS, Marcelo. “Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940”. In: VILLAS BÔAS, Glaucia (Org.). *Um vermelho não é um vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- _____. *À espera da hora plástica: o percurso de*

Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira. 229f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. 285f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

_____. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1998.

_____. *Política das artes*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1995.

_____. “A pisada é esta”. In: PEDROSO, Franklin (Org). *Mário Pedrosa. Arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil: 1991.

_____. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. In: PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo, Editora Kairós: 1979.

REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 331f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do museu de arte moderna do rio de janeiro*. 238f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *Arte, socialismo e exílio*. Formação e atuação de Mário Pedrosa de 1930 a 1950. 130f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia

e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

VILLAS BÔAS. Gláucia. “A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, 2008.

Periódicos:

ABRAMO, Claudio. “Do artista e de sua intenção”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 maio 1949. Seção livros novos.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Arte, necessidade vital”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 05 jun. 1949.

ARTE, NECESSIDADE VITAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1949a

ARTE, NECESSIDADE VITAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1949b.

BARDI, Pietro M. “Pedrosa crítico”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1950.

BERKOWITZ, Marc. “Das artes...”. *Paralelo 23*, Rio de Janeiro, 06 maio 1949.

MILLIET, Sergio. “Arte, necessidade vital”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1949.

PEDROSA, Mario. “Morandi”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 maio 1947

PEDROSA, Mário. “O guerreiro Mário Pedrosa”. *Versus*, n.1, 1975

VALLADARES, José. “Nota bibliográfica”. *Diário de Notícias*, Bahia, 05 jun. 1949