

AUTORIDADE E DISCURSO: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE MÁRIO PEDROSA

**Guilherme Marcondes*

Cite este artigo: MARCONDES, Guilherme. Autoridade e Discurso: Uma análise da trajetória de Mário Pedrosa. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.62-79, agosto 2011. Semestral. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2011.

Resumo: Este artigo fala sobre Mario Pedrosa, um ator fundamental nas mudanças ocorridas no *campo artístico*, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. Assim, procuro entender como, através de seu discurso, Mário Pedrosa adquire autoridade frente ao *campo da arte*. Autoridade esta, que lhe consagrou com um lugar de prestígio no quadro da *intelligentsia* brasileira no século XX, tendo seu discurso contribuído para a constituição do *campo da crítica de arte*, e também para uma transformação no *campo das artes plásticas*. A investigação está influenciada pelas noções de *Campo Social*, de Pierre Bourdieu, de *Configuração* de Norbert Elias e de *Círculo Social*, em Georg Simmel.

Palavras-chave: Autoridade – Discurso - Mário Pedrosa - Concretismo – Crítica de Arte.

1. Introdução

O projeto a que este trabalho está vinculado busca entender as mudanças ocorridas na década de 1950, em relação ao que seria a modernidade, e para tal, o projeto estuda a relação entre a estética concretista e o programa modernista, que seriam diferentes dos preconizados no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922. Porque o que se procurava no período da Semana de 1922, nas artes, era tentar definir o que é o ser brasileiro, sendo assim havia como pauta um projeto de Nação para a sociedade brasileira, que buscava a construção de uma identidade nacional. Já no contexto da arte concreta tinha-se um projeto social de Modernização que visava à emancipação da arte, para haver liberdade de expressão e da criatividade, a fim de uma emancipação total do ser humano. Nesse contexto, entre outros atores sociais, contou-se com a figura de Mário Pedrosa que por sua ação social foi influência fundamental para fundamentar, conceituar e legitimar o projeto estético e modernista da década de 1950. E por isto, dentre outras coisas, Pedrosa é atualmente percebido como tendo sido uma espécie de mentor dos artistas concretistas da cidade do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objeto Mário Pedrosa, por ele ter sido um dos atores sociais que contribuíram para a institucionalização da crítica de arte, sendo em meados do século XX uma

das pessoas que levaram a cabo esta profissão. A relevância em se fazer uma pesquisa sobre Pedrosa está no fato de ele ter contribuído para a construção do ideário nacional de modernidade. Após se ter tomado dimensão da vasta produção, e da influência que Pedrosa exerceu sobre artistas e políticos, viu-se como válido investigar como ele conseguiu que seus discursos fossem apreendidos e tomados como verdade por outros atores sociais. Em outras palavras, busca-se entender como Mário Pedrosa se constituiu como uma autoridade em termos de crítica de arte. Embora este trabalho enfoque, sobretudo, sua atuação como crítico de arte, vale também lembrar que Pedrosa teve intensa atividade na militância política de esquerda e que se recorrerá a esta nos momentos de maior contato entre estes dois campos, pelos quais Pedrosa transitou.

Esta pesquisa faz um levantamento biográfico sobre Mário Pedrosa, empreitada ainda não feita com profundidade. Recorre-se à leitura da autobiografia de nosso personagem. Outras fontes utilizadas são os apanhados de dados biográficos sobre Pedrosa, que foram feitos por Otília F. Arantes e por Mary Houston, esposa de Mário. Os apanhados dos dados biográficos de Mário Pedrosa nos permitem compreender os caminhos que nosso ator social percorreu, sobretudo, em sua formação, que o levaram a ter um discurso diferenciado e legitimado, não só no Brasil, a partir de meados da década de 1940. A leitura e a análise de entrevistas concedidas por Mário Pedrosa e por outras pessoas que participaram de sua rede social, que concederam entrevistas ao NUSC (Núcleo de Pesquisa de Sociologia da Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, da UFRJ), em virtude do projeto: “Casa Aberta: Conversas com Mário Pedrosa”, financiado pela FAPERJ, também constam entre nossas fontes. Estas entrevistas nos permitem obter mais dados da biografia de Pedrosa, e nos ajudam a compreender a dimensão que Pedrosa tomou em seu tempo. Para fundamentar as bases de nossa pesquisa, são ainda acionados os acervos Mário Pedrosa da Biblioteca Nacional, o do Centro de Estudos Mário Pedrosa (CEMAP/CEDEM) da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) e o da FUNARTE. Estes acervos contam com entrevistas, artigos, livros e correspondências de Mário Pedrosa, fundamentais para nossa análise. Em alguns momentos houve a necessidade de se recorrer, para melhor compreensão da biografia de Mário, à leitura e a análise de suas críticas, que compreendem o período que vai do início de seus trabalhos, na década de 1920, até meados da década de 1940, isto porque a partir deste momento ele já se encontrava consolidado na carreira de crítico, sendo aqui interessante o caminho que ele percorreu até conseguir consolidar sua carreira.

2. Anos de Formação

[...] não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados. (BOURDIEU, 1983).

Para entender como Mário Pedrosa consegue criar um discurso que é tomado como verdade por artistas de sua época, e por artistas contemporâneos, tendo ele referências a sua obra mesmo hoje em dia, empreende-se um tipo de análise que leve em conta sua trajetória intelectual. Para tanto, leva-se em consideração não apenas as estruturas e relações de disputa no interior do *campo*, mas também as características *psicogenéticas* e *sóciogenéticas* de sua personalidade (ELIAS, 1995), o momento em que viveu e a relação com os *círculos sociais* (SIMMEL, 1977) pelos quais transitou. Isto, para *pensar relacionalmente* (BOURDIEU, 1983) o espaço sócio-cultural e as características pessoais que envolvem Mário Pedrosa. Esta análise levará em conta os constructos teóricos de Georg Simmel, Norbert Elias e Pierre Bourdieu. As obras destes autores são modelos de análise relevantes para se entender situações individuais, de formação de discursos e de relações entre os indivíduos, nos níveis macro e micro social.

A fim de demonstrar a construção do indivíduo Mário Pedrosa, conforme já se explicitou, é utilizado, também, o constructo teórico de Georg Simmel, para quem na modernidade uma pessoa pode participar de vários *círculos sociais*, sendo o primeiro o gerado pela família, e os outros os que vêm com o tempo, quando da iniciação profissional, por exemplo. A participação do indivíduo, nestes círculos de relação contribui para que se constitua a personalidade do Eu, que aparece como uma unidade em si, que recebe influências externas, mas é capaz de agir sobre elas a partir de seus interesses. Utiliza-se esta noção para se falar de Mário Pedrosa, e, tentar minimamente, reconstruir os círculos sociais dos quais ele participou. A construção deste texto tentará seguir, portanto, a linha temporal da trajetória de vida de Mário, ressaltando os círculos sociais que foram essenciais para que ele obtivesse a distinção cultural, que lhe permitiu romper com o que era então estabelecido como o padrão a ser seguido na sociedade de sua época.

No Engenho Jussaral, município de Timbaúba, Pernambuco, em 25 de abril de 1900, nasceu Mário Xavier de Andrade Pedrosa, resultado do casamento entre Pedro da Cunha Pedrosa e Antonia Xavier de Andrade Pedrosa, sendo o sexto filho em uma família com dez filhos. Vale atentar para o fato de que Mário nasceu em uma família que decaiu economicamente na transição do século XIX para o XX, pois seus avós paternos então dedicados a atividade na lavoura, migram para a atividade comercial, e foram à falência, este fato aparece muito marcado na autobiografia de Pedro da Cunha Pedrosa que ressalta ter nascido “sob o signo da pobreza” (PEDROSA, P., 1937). Esta representação, de Pedro Pedrosa, fez com que ele se esforçasse para reconstruir o status econômico de sua família. Apesar da dilapidação financeira que sofreu, a família de Mário Pedrosa manteve seu *habitus* de classe dominante, ou seja, embora tenha passado por uma dilaceração em seu capital financeiro a família dos Pedrosa permanece entre os ramos dirigentes da sociedade, o que nos permite considerá-la dominante em termos culturais, pois com a ampliação no número de instituições estatais os membros das famílias empobrecidas da classe dominante migraram para atividades burocráticas na máquina estatal, o que lhes permitiu resgatar socialmente o status de suas famílias, esta situação permitiu a conservação dos contatos sociais que lhes ajudaram na boa

educação de seus filhos (MICELI, 1979). Diante deste contexto, e em tempos de sociedade patriarcal, a família extensa dos Pedrosa desfrutou de contatos sociais de grande influência. Graças à ajuda dos parentes, Pedro Pedrosa, conseguiu sagrar-se advogado, e obteve proeminência em uma carreira de burocrata do Estado. Quando Marechal Deodoro foi deposto, o governador Venâncio Neiva também foi, o que implicou em que quem lhe apoiava também caísse no ostracismo junto a ele, e dentre estes estava o pai de Mário. Tempos depois, com uma situação política que lhe foi favorável, o pai de Mário retornou a função política, e permaneceu ligado a esta carreira mais burocrática até o fim de sua vida, tanto que sagrou-se senador da República. Enfim, Pedro Pedrosa conseguiu reconstruir a condição financeira da família Pedrosa (PEDROSA, 1992).

O capital cultural da família Pedrosa em conjunto com a reconstrução financeira acima citada permitiram que, em 1913, Mário Pedrosa fosse enviado à Bélgica por seus pais, a fim de estudar em um colégio católico, já que Mário apresentava alguns problemas de comportamento, que na visão de sua família atrapalhavam seu aprimoramento intelectual. Entretanto, o responsável por acompanhar Mário e seus amigos, o poeta paraibano José Vieira, adoeceu. O ocorrido fez com que Mário Pedrosa tivesse seu destino alterado e acabasse na cidade de Lausanne, Suíça, matriculado em um colégio de base protestante. Como argumenta sua filha, Vera Pedrosa, em entrevista concedida ao NUSC em 28 de novembro de 2008 [1], este fato causa um choque cultural, já que Pedrosa advinha de uma família tradicional católica, Mário tinha até mesmo como tio agnato o vigário Francisco Raimundo da Cunha Pedrosa. Mário voltou ao Brasil, em fins de 1915, por conta da Primeira Guerra Mundial que atingiu a Europa em 1914.

Já sobre este momento inicial, se podem ressaltar alguns pontos importantes da vida de Mário Pedrosa, um é a educação que recebeu que lhe permitiu ser um homem cultivado. E o outro, é que mesmo sendo católico Mário foi para um colégio protestante e se adaptou, tendo nesse momento contato com outra forma de ver o mundo, fato que ajudou em sua formação, pois fez de Mário Pedrosa dono da tolerância cultural exigida de homens do mundo, homens cosmopolitas.

3. Formação política e artística

Segundo dados da cronologia biográfica redigida por Mary Houston Pedrosa, esposa de Mário, na época da exposição em homenagem ao crítico organizada por Jean Boghici em 1980, no ano de 1918 é criado um decreto, em virtude da gripe espanhola, que permitiu que Pedrosa ingressasse na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, em 1919. Aquele decreto aboliu a necessidade de se fazerem exames para o ingresso no ensino superior. Exames em que Mário tinha sido reprovado, graças a seu mau desempenho na prova de história natural, ou seja, se não fosse o referido decreto, Mário, teria retardado seu ingresso no ensino universitário.

Ao ingressar na Faculdade de Direito, Mário Pedrosa inseriu-se em um novo círculo social, que contribuiu para sua formação política [2]. Também neste período de sua vida com seus amigos da Faculdade, Mário, passa a freqüentar em Niterói uma espécie de salão literário, na casa de

Arinda Galdo, que anos depois viria tornar-se sua sogra. No salão literário e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tem-se outro círculo social de Mário Pedrosa. Nestes espaços ele conheceu inúmeras pessoas que foram expoentes na política, na música, na literatura e nas artes plásticas [3], dentre estas pessoas a própria irmã de Mary, Elsie Houston, que foi uma importante cantora lírica, e ajudou a que M. Pedrosa conhecesse pessoas importantes no mundo artístico tanto no Brasil como na Europa, em inícios do século XX.

A circulação pelas rodas que ditavam o que era culturalmente aceito, contribuiu para que Mário tivesse seu conhecimento enriquecido e estivesse inteirado do que havia de novo em seu tempo. O próprio Mário Pedrosa percebia que aqueles círculos sociais dos quais participava lhe deram acesso a pessoas eminentes:

Mário: Sim, conheci Pixinguinha, Donga muita gente... Para isso ajudava o fato da Elsie ser minha cunhada. Em Washington fiquei conhecendo Camargo Guarnieri, sobre quem também escrevi muito. Quando mudei para São Paulo em 26, fiquei muito amigo de Mário de Andrade. Fui eu quem lhe dei seus primeiros livros marxistas. A esta altura ia abandonando a música, me interessando mais por política, mas sempre tinha muito amor às pinturas, indo muito a museus. Em Lausanne eu era péssimo aluno de desenho e tinha um professor muito severo que dizia que eu tinha uma sem-jeitice total (risos). Sei que o que me escapava de ganhar zero era minha capacidade de ver, apreciar e discutir as coisas com ele.

Ziraldó: Quer dizer que você era um crítico vocacional [4].

Após sua formatura como bacharel em direito, em 1923, Mário foi nomeado Promotor em Palma, mas recusou o cargo e foi para São Paulo onde assumiu a posição de Fiscal Interino do Imposto de Consumo, cargo que também abandonou em pouco tempo. Neste período, trabalhou também no *Diário da Noite*, exercendo crítica literária, passando a frequentar o círculo social dos intelectuais paulistas da época, como Mário de Andrade e Plínio Salgado, e constituindo a experiência jornalística que seria acionada como vivência capaz de lhe conferir legitimidade no momento de conversão ao papel de crítico de arte. Mesmo travando contato com os intelectuais paulistas, M. Pedrosa, anos mais tarde vinculou-se a outras tradições. Pois, a crítica de arte paulista até a década de 1940 esteve preocupada com o uma discussão em torno de proposições estéticas do modernismo, assim intelectuais como Sérgio Milliet e Mário de Andrade com seu posicionamento demonstram que em São Paulo a discussão em torno do abstracionismo poderia levar a sociedade a tornar-se um todo estéril. Tendo o oposto ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, que teve, também na década de 1940, Mário Pedrosa como um dos construtores da tradição em crítica de arte da cidade. Falando a partir do Rio de Janeiro M. Pedrosa preocupou-se com o problema do abstracionismo em artes plásticas, valorizando as temáticas levantadas neste tipo de arte, e, não demonstrando preocupação e mesmo se opondo as temáticas: nacionalista e realista, tão caras a tradição paulista, em crítica de arte.

No ano de 1925, Mário Pedrosa se filiou ao Partido Comunista Brasileiro, iniciando neste momento mais ativamente sua atuação na militância política. M. Pedrosa dois anos após seu ingresso no partido foi enviado à Europa, a fim de estudar na Escola Leninista de Moscou, para poder contribuir com a luta do partido. Por problemas de saúde ele acabou por não chegar a seu destino final, e ficou durante algum tempo na Alemanha, onde teria participado de enfrentamentos contra os nazistas nas ruas de Berlim. Durante sua estada na Alemanha, Mário, começou a estudar na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, travando contato com a sociologia, a gestalt, a estética e a filosofia, graças ao contato com os professores: Breysig, Sombart, Volkelt, Sprengel e Thurnwald. Os conhecimentos adquiridos na Universidade de Berlim foram um diferencial na forma com que Mário passou a tratar a questão da arte anos mais tarde. Embora, conforme chama a atenção Otilia Arantes, Pedrosa só viesse a elaborar a experiência do contato com a Psicologia da Forma anos mais tarde, quando, “ao ler uma entrevista de um jovem pintor francês não figurativo, Atlan, sobre o caráter fisionômico afetivo de suas telas” (ARANTES, 2004), retornaria aos ensinamentos da Universidade de Berlim para redigir a tese do concurso para a cátedra de História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, é importante perceber que a experiência e a auto-imagem do homem do mundo, de Mário, só poderiam ser construídas graças aos seus anos de formação.

Mário Pedrosa é um ator social que teve inúmeras rupturas em sua vida intelectual, e, acredita-se que a subsequente, uma das primeiras, é fundamental: Ainda em sua estadia na Alemanha, entre 1927 e 1929, Mário travou contato com o pensamento de Leon Trotski, aliando-se a este em sua luta política. Como Trotski rompe com Stalin e o Partido Comunista Brasileiro ficou do lado do segundo, Pedrosa acabou rompendo com o PCB, por ter aderido ao movimento trotskista, tendo até ocupado o cargo de secretário na IV Internacional Comunista, que se opunha aos preceitos do Stalinismo. A adesão de Mário Pedrosa ao trotskismo o inseriu em um novo círculo social, que lhe trouxe novas perspectivas em termos políticos e até mesmo artísticos.

Em 1928, Mário foi à Paris para o casamento de Elsie Houston com Benjamin Péret, tendo conhecido neste momento Pierre Naville, André Breton, Yves Tanguy, Joan Miró e o grupo de escritores surrealistas de que faziam parte Aragón e Paul Eluard, e acabou ligando-se a este grupo de personagens que também demonstravam apoio as idéias de Trotski. Outro ponto que sua amizade com Elsie favoreceu é que ele acabou sendo convidado a escrever sobre Villa Lobos, para a *La Revue Musicale*, com um artigo sob o título “*Villa-Lobos et son peuple, le point de vue brésilien*”. O fato de ser cunhado de Elsie Houston contribui novamente para a ampliação dos círculos sociais de Mário Pedrosa, que até então não possuía um nome de peso no mundo das artes para escrever sobre o afamado Villa-Lobos, com quem manteve um contato próximo para elaboração de seu artigo.

Ao retornar ao Brasil, em 1929, Mário Pedrosa fundou com outros simpatizantes do trotskismo o grupo Bolchevique Lênin, e passou a trabalhar para *O Jornal*, quando foi preso pela primeira vez, por sua militância de esquerda. Após sua soltura, foi preso novamente, em 1930, por

distribuir panfletos no dia 1º de Maio na Praça Mauá, e neste período seu grupo trotskista, chamado Bolchevique Lênin, lançou o jornal “*A luta de classe*”.

O início da década de 1930 foi o período de maior atividade política na trajetória intelectual de Pedrosa, em que ele até mesmo dirigiu uma coleção de textos marxistas para a Casa Editora Unitas, com outros companheiros da militância política. E, é desta época um de seus textos mais reconhecidos e elogiados, que une arte e política, “*As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*”. Mário Pedrosa produziu este texto em virtude da visita da gravurista para expor suas obras em São Paulo. Neste trabalho ele defende a arte realista, uma arte social e figurativa, que contribuiria para a conscientização das pessoas em prol ao advento da revolução proletária, o que traria o tão sonhado socialismo para a ordem do dia. Nove anos mais tarde, em 1942, Pedrosa escreveu uma crítica sobre a obra de Cândido Portinari, chamando a atenção para os aspectos da obra que remetiam à temática social, embora categorias como *pura criação* e questões de figura e fundo começassem a surgir em seu trabalho, o que chama a atenção é a idéia de que a discussão posta pela figura é ela mesma reforçada pela forma capaz de causar *drama plástico*, com eficácia simbólica.

No entanto, a posição de Mário Pedrosa em favor a uma arte realista também será alterada, sendo esta uma ruptura de grande importância, no período de sua vida aqui abordado. Mas seria esta posição contraditória? Para muitos sim, pois deixar de defender uma arte que se pretendia capaz de demonstrar a condição de exploração do proletariado, para defender uma arte abstrata e concreta, deu margem a comentários no sentido de que Pedrosa teria traído, com este ato, os preceitos da esquerda socialista. Contudo, não se partilha desta visão – não que se pretenda fazer às vezes de advogado de defesa de Mário Pedrosa -, pois Pedrosa não demonstra uma atitude contraditória, já que mesmo defendendo outro tipo de arte seus princípios e suas intenções de mudança social permaneciam os mesmos. A proposta concretista, de Mário Pedrosa, também era de uma inovação para a sociedade, também buscava trazer mudanças para a estrutura social, através de uma nova forma de se encarar o mundo. É possível dizer que Mário Pedrosa continuou a defender uma arte engajada politicamente.

Graças à sua intensa atividade política na década de 1930, tem início um período de grandes perseguições políticas a Mário Pedrosa, o que culminou em que ele tivesse que fugir do Brasil, em 1937, com os documentos de um amigo, e, segundo reza a lenda, Mário Pedrosa teria saído do país em um navio controlado por nazistas, sendo obrigado a deixar sobre sua cama um livro de Goethe, para despistar o camareiro do navio que o observava. Enfim, o destino desta tensa viagem foi Paris, onde Mário participou ativamente do jogo político, e após o Congresso da IV Internacional, M. Pedrosa, assumiu o posto de secretário e, em 1938, foi enviado aos Estados Unidos já que o secretariado da IV ficaria sediado naquele país. Mário e Mary trabalharam no Boletim da União Panamericana (Antigo nome do corpo permanente da Organização dos Estados Americanos (OEA)), na cidade de Washington, após um período em Nova Iorque, onde Mário fez alguns trabalhos até para o MoMA (Museum of Modern Art).

Em Nova Iorque, Mário Pedrosa, ficou próximo de agentes intelectuais do campo artístico do país, tendo mantido contato com James Burnham, Max Shachtman, Clement Greenberg e Meyer Schapiro (MARI, 2006). Em contato com os participantes da *Partisan Review*, Mário se aproximou de novas leituras do que seria uma arte revolucionária. Perseguidos pelo stalinismo na URSS, artistas receberam apoio tanto de intelectuais norte-americanos quanto de Trotski, que influenciou a redação do “*Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*”, escrito por Breton e Diogo Rivera. Mário mostrou-se coerente com sua posição política, já que então trotskista seguia claramente idéias contidas naquele manifesto, redigido na Cidade do México, em 1925, onde se encontra a seguinte reivindicação:

“O que queremos:

a independência da arte - para a revolução

a revolução - para a liberação definitiva da arte.”

Essa reivindicação tem sua razão de ser, porque Trotski começou a defender que a arte não deveria ser controlada por preceitos políticos ou quaisquer outros, assim, a arte também teria necessidade de liberdade de expressão, pois só com sua emancipação as pessoas poderiam expressar o que sentiam e pensavam em sua plenitude, e aí sim se alcançaria a *emancipação humana* de que Karl Marx falava. Com esta posição o trotskismo posicionou-se contrariamente aos preceitos stalinistas, que defendiam a arte realista, arte esta também incentivada pelo governo liberal de Franklin D. Roosevelt, que teve a tarefa de reconstruir física, econômica e patrioticamente seu país após a crise de 1929. Esta briga ficou bem marcada no contexto norte americano, tendo uma oposição entre a Frente Popular de um lado e Meyer Schapiro e Lynn Ward de outro. Estes últimos se posicionando contrariamente à arte nacionalista defendida pela Frente Popular, diziam que o tipo de arte protegida pela Frente continuava a ser uma arte de classe dominante, desta forma Schapiro e Ward se aproximaram da visão trotskista, tendo sido fundado, em 1937, por Meyer Schapiro, William Phillips entre outros, um movimento anti-stalinista (MARI, 2006).

A postura inovadora de Trotski, Breton e Rivera, em relação à arte, e, os contatos com o círculo social dos críticos de arte norte americanos, exerceram influencia sobre a visão de Mário Pedrosa que tempos depois se opôs à arte figurativa. A obra de Cândido Portinari, que antes era digna de elogios de Mário Pedrosa, foi criticada no artigo “*Impressões de Portinari*”, com o crítico pedindo novos rumos à obra do artista:

Portinari está diante, talvez, de um impasse. Mas pode ser que seja também diante do futuro. A volta à grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista, anuncia-se. A pintura já marcha para essa integração com o afresco e a pintura mural moderna. Portinari sente esta atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana, aliás, a matéria social o

espreita. A condição de sua genialidade como pintor está ali. É como uma espécie de esfinge da lenda grega: trata-se para de ‘decifrá-la’ ou de ser ‘devorado’. (PEDROSA, M., 1949).

Mário não deixou de reconhecer o valor do trabalho de Portinari, e outros artistas figurativos, mas ele deixou explícito no artigo “*O painel de Tiradentes*”, que embora Portinari fosse um grande pintor quando fez o painel sobre Tiradentes, que ficou exposto no Automóvel Clube, recaiu em alguns erros em sua composição, pelo fato de se ater demais aos fatos históricos, tentando assim, refletir a realidade total do contexto empírico (em linhas gerais, proposta da corrente a que Portinari é vinculado, o realismo social). O anteriormente exposto fica claro no seguinte trecho:

Cabe, (...) vencer as dificuldades do assunto e quando necessário, violar, desrespeitar a verdade conjuntural da história, em nome da verdade artística. É, aliás, mantendo-se fiel à última que o pintor pode mais facilmente transpor, para o plano estético, a natureza profunda do que vai representar. Sua intuição alcança sugestões mais originais do que a narração seca, segundo a letra dos textos. O exemplo dos Meissoniers & Cia. Está aí para exorcizar os artistas contra essas preocupações do realismo histórico, ao pé da letra. (PEDROSA, M., 1998).

Por estes pequenos trechos aqui apresentados, se percebe uma diferença no vocabulário de Pedrosa em relação às artes e no que este defende como sendo a arte que está na ordem do dia.

A junção dos vários conhecimentos disciplinares que adquiriu ao longo da vida, e o pertencimento a inúmeros círculos sociais distintos contribuiu para que Mário Pedrosa conseguisse romper com as idéias dominantes no campo artístico brasileiro, tendo trazido novidades e inovações para a forma como se encarava a arte. Vale ressaltar também, que apesar de se opor a velhos cânones do campo artístico, Pedrosa, com sua atitude oposicionista não deixa de estar legitimando e consolidando o campo artístico, e mesmo seu próprio nome dentro deste campo, como sendo de uma pessoa habilitada a falar sobre e em nome da arte. Por trazer propostas consideradas inovadoras para o campo da arte no Brasil, e estar entre os personagens que constituíram o campo da crítica de arte no país, tem-se em mente que Pedrosa conseguiu legitimar e trazer uma aceitação de seu nome como o de um “verdadeiro” crítico de arte. O fato de Pedrosa ser considerado legítimo para falar sobre arte nos surge mesmo na frase de Ziraldo destacada acima, onde este coloca Mário Pedrosa como um “crítico vocacional”, ou seja, alguém que nasceu para ser crítico, não esquecendo que os indivíduos trazem em si características próprias de suas personalidades, pode-se dizer que a questão da vocação faz com que se apele a um inatismo para explicar fatores que se processam também através das interações sociais.

A trajetória de Mário Pedrosa foi marcada por viagens, nas quais ele conheceu diferentes pessoas e culturas, no entanto ele conseguiu aplicar de maneira profícua o que aprendeu por ter uma característica essencial: tolerância. Característica esta que pressupõe uma flexibilidade e uma adequabilidade a novas situações e contextos. Não se pretende reduzir a legitimidade alcançada por M. Pedrosa a um traço psicológico, mas o fato de ser tolerante é fundamental para que ele tenha

acionado e se inserido nos mais variados círculos sociais. A forma como enxergava o mundo foi também construída pela participação nestes diferentes círculos sociais. A participação em círculos variados contribuiu para que Mário recebesse as mais recentes idéias, que fervilhavam no século XX, ele as adaptou cada uma à forma como vislumbrava o mundo, e desta junção saíram suas inovadoras idéias sobre arte. É interessante perceber, que Mário Pedrosa não só recebeu passivamente as idéias dos círculos sociais de que fazia parte, ele também agiu sobre elas e acabou por unir diferentes campos e noções, praticamente impensáveis de relacionar-se no momento em que vivia. Como se mostrou sempre um homem aberto ao novo M. Pedrosa apresentou inúmeras rupturas em sua trajetória, como já foi destacado, tendo agregado distintas idéias ao seu pensamento, estando aí um dos motivos para o caráter inovador de seu discurso.

Mário Pedrosa pode ser enxergado como alguém cosmopolita, graças a sua transitoriedade geográfica, tendo ele não deixado de experienciar de forma diferenciada o mundo em suas propriedades objetivas e subjetivas. O que é perceptível quando se vê os referenciais em que pautava seus trabalhos, que uniam disciplinas diversas para tecer explicações e metas para o mundo e suas contradições. Neste sentido, é possível dizer também que Mário nos aparece como não portador de uma atitude blasé perante o mundo. A atitude blasé se processa, sobretudo na modernidade e faz com que o indivíduo deixe de fruir das situações do cotidiano. Não percebemos em Pedrosa a apatia trazida pela atitude blasé, pois, como se ressaltou, seus trabalhos demonstram o contrário a esta característica, seus trabalhos levam em conta as diferenciadas interações e contradições da sociedade que atormentavam M. Pedrosa, que de tão chocado com o mundo a sua volta queria mudá-lo e acabar com suas contradições, o que se nota em sua postura política, mesmo em arte.

Neste período aqui explicitado não se percebe atividade permanente de Mário Pedrosa em busca de sua subsistência, acreditando-se que ele dependeu financeiramente da família por anos além do que seria habitual para o padrão em princípios do século XX. Não é que M. Pedrosa não tenha trabalhado durante estes anos, o que seria contraditório dizer após o que se descreveu, contudo, o que se percebeu na trajetória de Pedrosa, é que ele só irá se estabilizar financeiramente na década de 1940, período em que vai se consolidar como crítico de arte. O tempo que Mário dedicou a sua formação foi marcado por vasta transitoriedade geográfica e social. Os conhecimentos adquiridos durante seus anos de formação, que vemos indo até seus 45 anos de idade, e obtidos por sua participação em variados círculos sociais, aparecerão claramente anos mais tarde em sua trajetória. Ele unirá, por exemplo, seus conhecimentos apreendidos na Universidade de Berlim e sua postura política frente às artes para escrever a tese “*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*”, entre 1948 e 1949. Esta tese é um dos fatores responsáveis para a consolidação do nome de Mário Pedrosa no hall dos mais importantes críticos de arte do Brasil.

4. A “ruptura” com a militância

Em inícios de 1940, foi publicado na imprensa trotskista norte americana um artigo de Mário Pedrosa em defesa da posição de algumas pessoas do movimento da IV Internacional, que se opunham a visão de Trotski em relação à militância, opondo-se a defesas incondicionais do que se via na política da URSS. Este artigo repercutiu de forma negativa dentro do movimento. Tempos depois, nos números 17 e 18, do semanário *Vanguarda Socialista*, M. Pedrosa publica aquele texto pela primeira vez no Brasil, e como introdução a ele, para explicitar suas conseqüências e seu argumento geral, diz:

De passagem, o artigo revela (...) ao público a *intransigente posição de Trotski* na questão da defesa incondicional da Rússia, com Stalin e tudo, enquanto ali não fosse restaurada a propriedade privada dos meios de produção, e as últimas conquistas da revolução permanecessem, isto é, a propriedade estatizada, o monopólio do comércio exterior e a planificação econômica. [grifo meu].

Quando no México, Trotski, reformula o quadro do secretariado da IV Internacional, Mário e seus companheiros, que também defendiam que deveria haver uma nova forma de militância, acabam sendo deixados de fora dos quadros da IV Internacional. Essa exclusão do secretariado fez M. Pedrosa rever sua posição política e se afastar do trotskismo, embora tenha permanecido com sua visão em favor da militância de esquerda.

Mário Pedrosa retornou ao Brasil em 1941, passando por vários países, como Peru e Bolívia, só que ao chegar acabou preso, sendo necessária a intervenção de seu pai (que fora Senador e Ministro do Tribunal de Contas) para que ele fosse solto. O convite do presidente da União Panamericana, para que o casal Pedrosa voltasse a trabalhar nos Estados Unidos, veio a calhar. E, Mário foi liberto com a condição de que embarcasse imediatamente de volta aos Estados Unidos, e foi logicamente isto que ele fez.

Ainda que não afastado das questões políticas que lhe eram extremamente caras, na década de 1940, uma nova fase na vida de Pedrosa se inicia com ele mais voltado para as questões artísticas. Isto também, graças ao novo círculo social que ele passou a freqüentar, já que conheceu Paulo Bittencourt e Niomar Muniz Sodré, através de Edmundo Muniz, seu amigo de militância e primo de Niomar. Ainda em Nova York, Mário Pedrosa, passou a escrever para o jornal *Correio da Manhã*, onde publicou sistematicamente suas críticas de arte. A atividade jornalística que passou a exercer e sua amizade com o pintor Alexander Calder contribuíram para que M. Pedrosa começasse a escrever sobre arte em termos próprios ao mundo da arte, acionando para tal os conhecimentos que adquiriu quando estudou filosofia e ciências sociais, na Universidade de Berlim. Com o visto, de ida para a Europa, negado pelo governo norte-americano, Pedrosa retornou ao Brasil haja vista uma situação política mais tranqüila. No Rio, fundou o semanário *Vanguarda Socialista*, para defender a criação de um partido socialista. No periódico, passou a defender os ideais de uma esquerda democrática, e convidou Pagu para manter a seção de crítica literária e de arte em que condenou freqüentemente os limites impostos à arte pelo Partido Comunista brasileiro, influenciado pelos preceitos stalinistas.

No ano de 1946, Pedrosa criou a seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã*, e a partir de então transitou por jornais como, por exemplo, o *Tribuna da Imprensa* para fins de escrita sobre as temáticas artística e política.

Em 1947 ocorreu no Rio de Janeiro, na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a primeira exposição das obras dos artistas, até então apenas considerados internos, do Centro Nacional Psiquiátrico, localizado no bairro do Engenho de Dentro, subúrbio do Rio de Janeiro, que contava com um ateliê de arte criado por iniciativa de Nise da Silveira e que tinha Almir Mavignier como uma espécie de monitor do espaço. Para a médica psiquiátrica Nise da Silveira a criação do ateliê no Centro Psiquiátrico era uma nova forma de tratamento das patologias mentais, mas para Almir Mavignier naquele espaço se encontravam artistas de fato. Em virtude da exposição organizada em 1947, Almir Mavignier acabou por conhecer M. Pedrosa, que se encantou com o trabalho dos internos do Centro Psiquiátrico. Pedrosa acabou por constituir uma relação com Almir Mavignier. Graças a esta relação com Mavignier, Mário Pedrosa passou a conhecer pessoalmente os artistas, ou pacientes, e o trabalho feito no ateliê do Engenho de Dentro. Pedrosa freqüentava o ateliê apesar da rusga política que tinha com Nise da Silveira, que acreditava em outros caminhos para a política de esquerda no Brasil. Conhecer Mavignier serviu para que Pedrosa entrasse em um novo círculo social, do qual faziam parte também Ivan Serpa e Abraham Palatnik. O espaço do ateliê do Engenho de Dentro é encarado como um lugar de sociabilidade e troca de experiências, que foi importante para transformar simbolicamente os internos do Centro Psiquiátrico em artistas. O ateliê serviu também para construir novas idéias em Pedrosa e para alterar as concepções estéticas de Mavignier, Serpa e Palatnik. Estes últimos dois pontos são importantes para se compreender a constituição do entendido grupo de artistas concretistas do Rio de Janeiro (VILLAS BÔAS, 2008).

Nos anos de 1948 e 1949, Mário Pedrosa preparou e defendeu sua já referida tese, intitulada “*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*”, onde teve tempo de elaborar o que aprendeu sobre estética, filosofia, sociologia e gestalt quando esteve na Alemanha em 1927. Pedrosa dedicou imenso tempo a refletir sobre a tese e passou a se reunir em sua casa com Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa para ler trechos da tese que preparava. A discussão modificou a visão artística daqueles, isto é perceptível a partir da fala de Mavignier ao NUSC, em 2008 [5]:

Ivan Serpa, Palatnik e eu íamos aos domingos lá [casa de Mário Pedrosa no RJ], ele lia pedaços da tese dele, e ficava observando a reação que nós tínhamos (...) nós éramos... eu digo, os cobaias dele para de modo que, que essa situação de cobaia, foi uma situação muito positiva para nós, porque até então pintores figurativos, (...) então, comecei a pintar uma pintura, que procurando formas privilegiadas que saíam (...) não do subconsciente, saíam por elas mesmas, começamos a fazer uma forma, a forma durante a construção dessa forma, a forma tava tomando outras formas, tava tomando contornos e tava construindo a forma. A forma era construída, não era uma forma abstraída, de ver uma coisa na natureza e começar a abstrair, abstrair, não, portanto, nesse sentido aquela pintura que eu chamei muitas vezes abstrata, não era abstrata, era concreta. (...) concreto isto, quando não é naturalista (...).

A tese, defendida em 1949, conseguiu apenas o segundo lugar no concurso para a cátedra de história da arte na Faculdade Nacional de Arquitetura - tendo o primeiro lugar ficado com Carlos Octávio **Flexa Ribeiro, que escreveu a tese “Velazquez e o Realismo”**. No entanto, influenciados pelos escritos de Pedrosa sobre a gestalt, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, criam o grupo de artistas concretistas da cidade do Rio de Janeiro. Os artistas não instituem um grupo, porém passam a ser entendidos como tal. Do explicitado se nota o papel fundamental que Mário Pedrosa desempenhou junto aos artistas concretistas, para quem Mário apareceu como uma espécie de mentor, que explicou uma nova forma de ver a questão da arte. Além disto, no momento em que tomam o discurso de M. Pedrosa como verdade, estes artistas, no processo de sua própria consagração, também habilitam Pedrosa como crítico de arte, o que lhe ajuda em sua carreira, já que com o status que lhe é conferido ele adquiriu um posto de destaque. Este lugar dado a Pedrosa o ajuda na consolidação da imagem de alguém importante no entendimento e na construção do discurso sobre artes plásticas, já que criou conceitos e critérios rígidos para falar sobre arte.

É possível dizer que havia uma interdependência entre Mário Pedrosa e os artistas concretistas, já que havia uma troca mútua onde Mário legitimava a obra dos artistas, e estes por sua vez o legitimavam no papel de crítico de arte. Justamente, este tipo de relação de troca que se nota, quando se fala das reuniões que aconteciam na casa de Mário, que tinham sua razão de ser a fim de dar uma circularidade para as teorias que apoiavam a arte concreta que estava sendo feita. Um exemplo do que foi dito, é que, segundo a lenda, quando Lygia Clark ao terminar suas obras procurava Mário para saber sua opinião e ouvir seus conselhos em torno de sua produção artística, havendo entre eles uma relação de grande amizade, e o que Mário recebia em troca nesta relação, era (além de amizade) a possibilidade de escrever sobre os trabalhos de Lygia, com grande conhecimento de causa já que sabia e tinha participado (mesmo que indiretamente) do processo de construção das obras da artista [6]. Este exemplo sobre a artista Lygia Clarck compreende um momento histórico fora do que aqui se analisa, entretanto fez-se uso dele para se entender mais claramente a relação entre Mário Pedrosa e os artistas plásticos.

Em outro momento, após reunir algumas das características fundamentais para ser chamado de crítico de arte, junto a outros personagens Mário Pedrosa contribuiu para a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e de sua seção brasileira a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Com isto acabou ajudando na constituição do campo da crítica de arte, este visto como campo por passar a ter uma história independente, e um universo de problemas próprio, possuindo assim até mesmo *personagens-guia* (BOURDIEU, 1983), sendo um deles Mário Pedrosa, encarado como tal até hoje. Isto porque volta e meia, em eventos sobre arte, fazem-se menções a produção e aos preceitos de Mário Pedrosa, pois este é tido como um dos personagens que deu substância à crítica de arte no Brasil.

A defesa de Mário Pedrosa de uma arte concreta une sua concepção política e seus outros conhecimentos teóricos, já que dos momentos como trotskista trazia uma visão internacionalista ou universalista, e sua tese mencionada acima que traz preceitos da gestalt também defende um aspecto universal por parte da percepção dos seres humanos, assim todos têm a capacidade de perceber a mesma forma, por possuírem um aparelho cognitivo semelhante. O que se vê como uma continuidade no pensamento de M. Pedrosa é a existência de uma universalidade, que ligada ao novo, ao moderno, traria mudanças para a estrutura social, que era o que Mário Pedrosa almejava, pois via como necessário abandonar velhos preceitos, e a antiga forma de se fazer arte, para que se deixasse no passado as formas de dominação de classe, que se encontravam na estrutura desta antiga forma de conceber a arte. Tudo isto num país, que na visão de Mário, já nasceu moderno, não sendo necessária uma revolução industrial primeiro para que se pudesse ter uma revolução efetiva nas suas estruturas sociais. Como se vê este posicionamento de Pedrosa se opunha a visão do PCB, visão esta chamada de *etapista*.

Enfim, a esta altura da vida de Pedrosa, por volta dos 45 anos, acredita-se que ele começou a atingir proeminência no mundo da arte, sendo habilitado a falar em nome da arte e a legitimar a obra de artistas plásticos. A análise da trajetória de Mário Pedrosa permite que se perceba que ele só se estabiliza financeiramente por volta dos 45 anos, quando passa a escrever sistematicamente em colunas de jornais no Brasil. E outra prova disso, está em um de seus currículos redigidos por ele, que se encontra no acervo Mário Pedrosa da Biblioteca Nacional, onde Mário começa a narrar suas atividades profissionais a partir de 1945, quando é empregado no jornal *Correio da Manhã* como crítico de arte. Do que se nota, que para Pedrosa sua atividade profissional realmente se iniciou quando ele passou a trabalhar sistematicamente no campo artístico. A proeminência que Mário Pedrosa alcançou fez com que ele se tornasse um estabelecido no campo da arte graças ao acionamento que fez dos conhecimentos adquiridos nos seus anos de formação, e, aos círculos sociais que freqüentava serem influentes no referido campo. É importante dizer que M. Pedrosa não abandonou completamente a militância política, muito pelo contrário ele levará esta atividade até o fim de sua vida, tendo escrito concomitantemente sobre arte e sobre política. No entanto, Pedrosa apresentou uma ruptura com a militância, pois largou uma atividade sistemática na militância *strictu sensu* e voltou-se mais ao campo da arte, onde ele conseguiu se estabelecer em uma posição de destaque. Logo, a ruptura com a militância da qual se fala ao início deste capítulo, diz respeito ao fato de Mário se voltar mais para atividades que dizem respeito às artes, até por acreditar que a arte se deixada por si só já traria mudanças para o meio social, o que não deixa de ser um posicionamento político.

5. Considerações finais

O que é intuído da trajetória de Pedrosa é que a história de vida de uma pessoa não necessariamente é linear e segue um plano rigoroso, que é traçado no início da vida até o seu fim. E, como se acredita que,

(...) não podemos compreender uma trajetória (...), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado (...) ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se confrontam no mesmo espaço de possíveis. (BOURDIEU, 1983).

Por saber-se da influência de Mário Pedrosa sobre artistas e políticos, tentou-se aqui dar conta do máximo de círculos sociais dos quais Pedrosa fez parte, para tentar dar conta de sua totalidade, e entender como ele conseguiu tornar-se um expoente para o campo da arte e para o campo da crítica de arte. O mapeamento de sua trajetória e dos círculos sociais de que participou, são imprescindíveis para se compreender como Mário Pedrosa se constituiu como uma autoridade em termos de crítica de arte. Cabe ressaltar, que se sabe que qualquer análise deste tipo não consegue abranger a realidade como um todo, devido a sua complexidade, o produto deste trabalho é um *tipo ideal* (WEBER, 1981).

Entende-se ser necessário, para compreender como alguns indivíduos obtêm uma aura que lhes auxilia a conseguirem produzir discursos que dominam épocas (e até mesmo transcendem o momento em que vivem), se voltar a uma análise que leve em consideração tanto fatores psicológicos dos atores sociais, como a aura dos momentos históricos em que estes agentes vivem. Pensa-se desta forma com base nos estudos de Norbert Elias sobre Mozart. O constructo teórico de Elias nos permite perceber que a trajetória de uma pessoa pode levá-la por caminhos não antes imaginados, sendo de extrema importância para a formação da personalidade do indivíduo, a junção entre suas características psicogenéticas e sócio-genéticas, pensa-se que estas últimas advêm, também, da participação dos indivíduos em diferentes *círculos sociais*.

O presente trabalho pretende mostrar que as tomadas de decisão, não são apenas resultado do sistema de posições no campo, mas também da formação da personalidade e da auto-imagem dos indivíduos. Pois é necessário o entendimento dos fatores que levam alguém a ter uma posição tida como relevante em um campo, daí a importância de trazer características dos indivíduos, de suas biografias, para compor junto com as características sociais o todo, ou quase, que permite compreender a formação da autoridade de certos indivíduos, e assim, conseguir entender minimamente o porquê de certas decisões dos indivíduos. Assim, caso Pedrosa não tivesse características em sua personalidade, que lhe ajudassem a aproveitar o conhecimento que adquiriu da maneira que o fez, muito provavelmente ele não teria sido quem foi. Isto porque, seus irmãos e irmãs também receberam o mesmo tipo de educação, e, nem por isso trilharam caminhos parecidos com o de Mário, tendo ele sido o único dos irmãos que seguiu uma carreira mais instável, e no campo da arte. Pode-se ressaltar brevemente aqui, como exemplo, a trajetória da irmã de Mário, Maria Elizabeth de Andrade Pedrosa que se sagrou religiosa no Carmelo da Santíssima Trindade, em Petrópolis, e a de seu irmão Clóvis Xavier de Andrade Pedrosa que se tornou funcionário do Tesouro Nacional. O caminho seguido por estes dois outros membros da família Pedrosa, marca que cada um, em tempos da chamada modernidade, mesmo sendo irmãos e tendo tido uma educação

parecida, aciona os círculos sociais de acordo como as interações, contingências, relações, correlações e negações próprias, o que os levou, no caso dos Pedrosa, a fazerem outras escolhas e levarem a cabo outros projetos de vida, sendo possuidores de gostos diferentes e tendo optado por carreiras profissionais distintas.

Homem do mundo, ou seja, homem cultivado, cosmopolita e com gostos refinados, este é um rótulo que pode ser colocado para falar sobre Mário Pedrosa, tendo-se em vista o tempo que ele morou fora do país, em virtude de exílios e trabalhos como o de auxiliar na organização da II Bienal de Arte de São Paulo, assim, suas andanças pelo mundo permitiram que nosso personagem mantivesse contato com diferentes culturas e formas de ver o mundo, o que lhe permitiu ser considerado um *connaisseur*. Status este que lhe deu distinção social e permitiu que seu discurso fosse tomado como válido por outros atores sociais, sendo assim, Mário tornou-se um mentor para os artistas plásticos, da dita escola dos concretistas cariocas.

Ver Mário Pedrosa como homem do mundo, permite mais uma vez dizer que a alta transitoriedade social e geográfica dele permite que o indivíduo entre em contato com várias formas de encarar o mundo. Mário, graças à grande circulação que teve pelo globo e conseqüentemente por vários círculos sociais, já que aonde chegava constituía uma nova rede de sociabilidade, aparece como um personagem com tolerância cultural, e adequabilidade a novos contextos, o que o permitiu apresentar inúmeras rupturas em sua maneira de pensar sobre a arte, a política, enfim a sociedade e seus paradigmas. Por esses fatores, Mário, pode ser visto como homem do mundo. Além disso, pode-se acrescentar, que quando obteve conhecimento sobre várias culturas, tornando-se um homem cultivado, M. Pedrosa cria também distinções sociais, culturais e intelectuais com outros atores sociais, o que lhe garantiu uma posição de destaque, e permitiu a que ele aos poucos construísse validade para sua atividade de crítico, e de seu nome enquanto tal, o que colaborou com a institucionalização e a profissionalização da crítica de arte, e também com a inscrição de Mário Pedrosa entre os cânones deste campo.

Neste sentido, nosso personagem foi quem foi, graças ao acesso que teve a boa educação, por características de sua personalidade, aos contatos culturais e a participação em variados círculos sociais que teve. Este conjunto de habilidades adquiridas pela socialização e pertencentes ao próprio Eu de Mário Pedrosa, que contribuiu para que em sua trajetória ele fosse aceito e apoiado por uma rede de sociabilidade. Esta rede lhe deu força para que ele em sua trajetória intelectual obtivesse sucesso, tendo assim seu discurso o aval social, para que pudesse ser tomado como verdade por diferentes atores sociais. 🌀

NOTAS

*Guilherme Marcondes é graduando em ciências sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista de Iniciação Científica do CNPq com participação na pesquisa “O Concretismo e a Estética Modernista dos anos 1950: O Caso do Rio de Janeiro”, sob orientação da professora dr. Glaucia Villas Bôas e co-orientação da professora dr. Sabrina Parracho. Área de pesquisa: Sociologia da Cultura; Sociologia da Arte. Email: guimarcondes1@yahoo.com.br.

[1] Entrevista concedida em função das filmagens para o filme “**Formas do afeto: um filme sobre Mário Pedrosa**”, dirigido por Nina Galanternick e com apoio de pesquisa de Glaucia Villas Bôas e da equipe do NUSC.

[2] Lívio Xavier, que foi aluno na Faculdade junto com Mário, e Castro Rebelo, professor da Faculdade de Direito com preferências marxistas, estão entre os atores sociais que participaram deste círculo social de Mário Pedrosa.

[3] Dentre os frequentadores do citado Salão Literário e do Teatro Municipal, pode-se destacar nomes como: Ismael Nery (pintor com influência surrealista), Paulina d’Ambrósio (afamada violinista), Alberto Nepomuceno (compositor, pianista, organista e regente brasileiro), Dante Milano (poeta carioca), Murilo Mendes (poeta expoente do surrealismo brasileiro) e Cícero Dias (pintor expoente do modernismo mundial).

[4] Entrevista concedida por Mário Pedrosa ao jornal *O Pasquim*, edição: 23-29 de junho de 1978, intitulada: “**Mário Pedrosa & a vitória dos seus fracassos**”.

[5] Entrevista concedida também em função das filmagens para o filme “**Formas do afeto: um filme sobre Mário Pedrosa**”.

[6] Esta informação foi retirada da entrevista concedida por Jean Boghici ao NUSC, em 19/12/2008, em função das filmagens para o filme “**Formas do afeto: um filme sobre Mário Pedrosa**”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

_____. **A distinção - Crítica social do julgamento**. Edusp/Zouk, 2007.

ELIAS, Norbert. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Ed. [S.l]: Jorge Zahar, 1995.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mario Pedrosa (1930-1950)**. Dissertação de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto. 2006.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1979.

PEDROSA, Mario. **Arte, Necessidade Vital**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. **A pisada é esta (Memórias)**. In: Mario Pedrosa: arte, revolução, reflexão. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.

_____. **Política das Artes**, organização de Otília B. F. Arantes. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995. Vol. I

_____. **Acadêmicos e modernos**, organização de Otília B. F. Arantes, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, vol. III.

PEDROSA, Pedro da Cunha. **Minhas próprias memórias**. Segundo volume (vida privada). Rio de Janeiro: Typografia do Jornal do Comércio – Rodrigues e Cia. 1937.

PONTES, Heloisa. **Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros Civilizados**. Ed. [S.l]: UFRJ, 2000.

SIMMEL, Georg. **Sociología: estudios sobre las formas de socialización**. Madrid: Ediciones Castilla, 1977.

VILLAS BÔAS, G. “O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro”, in BOTELHO, A., BASTOS, E.R., VILLAS BÔAS, G. (orgs). **O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

WEBER, MAX. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1981.

Periódico

PEDROSA, Mario. “**Sobre o pacto germano-russo e o caráter do Estado Soviético**”, in Vanguarda Socialista, edições 17 e 18.