

Aracy Amaral apresentou uma palestra dividida em duas partes, traçando um panorama-ensaio a partir da sua pesquisa entrelaçada com a sua própria história de vida. A primeira parte percorreu o exercício crítico de Mário Pedrosa, ressaltando a sua trajetória que conjugava arte e militância política. A segunda parte apresentou um relato dos debates acerca da arte latino-americana a partir dos encontros vivenciados pela palestrante.



Cildo Meireles, O sermão da montanha: Fiat Lux, 1973-79. Imagem disponível em < http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis_13_negocioarriscado.pdf>

Mário Pedrosa e as reuniões latino-americanas

Relato da palestra de Aracy Amaral¹

A palestra de Aracy Amaral foi dividida em duas partes, nas quais traçou um panorama-ensaio a partir da sua pesquisa entrelaçada com sua própria história de vida. A primeira parte percorreu o exercício crítico de Mário Pedrosa, que, de acordo com a palestrante, foi o único crítico de arte do Brasil que teve uma interlocução internacional, além de uma trajetória que conjugava arte e militância política. A segunda parte apresentou um relato dos debates acerca da arte latino-americana a partir dos encontros vivenciados por Aracy, principalmente durante o final dos anos 1960 até os 1980.

Parte 1: Mário Pedrosa – entre a Política e a Arte

Aracy Amaral percorreu a biografia de Mário Pedrosa destacando sua atuação na sobreposição constante de duas áreas – a política e a arte –, diferente dos outros críticos brasileiros de sua época.

1. Aracy Amaral é historiadora, curadora e crítica de arte. Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1975 e 1979, e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), de 1982 a 1986. Foi também professora-titular de História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

ca. Pedrosa teve uma formação cultural internacional na Suíça, na Alemanha e no Brasil e dominava vários idiomas, como o francês, o inglês e o alemão. Viveu em São Paulo, Rio de Janeiro, Estados Unidos, Chile, França, Japão – algumas vezes por opção, mas a maioria por exílio, como consequência de seu posicionamento político. A partir da década de 1930, articulou-se com o movimento trotskista (anti-stalinista), e na mesma época escreveu seus primeiros textos sobre arte. Mas foi nos anos 1940 que seu exercício crítico ligado à arte se tornou mais atuante: escreveu o primeiro ensaio sobre os painéis de Portinari, começou a escrever no *Jornal da Manhã*, fundou o *Jornal Vanguarda Socialista*, ao mesmo tempo em que participou da luta pelo fim da ditadura. Em 1947 começou a mergulhar na abstração, escrevendo seu primeiro ensaio sobre Alexander Calder, “artista que é quase como um engenheiro, (...) preocupado com a era da máquina”, como afirmou Pedrosa. A arte abstrata influenciou bastante o pensamento do crítico, que se deteve também nas produções de Abraham Palatnik.

No final da década de 1940, Pedrosa escreveu a tese *A natureza afetiva da forma na obra da arte*, sob a perspectiva da psicologia da forma da Gestalt; participou e acompanhou a formação da Associação Internacional de Crítica de Arte; interessou-se nas artes das crianças e também nos artistas alienados no Engenho de Dentro (RJ). O crítico também foi um grande estimulador das tendências concretas e neoconcretas no Brasil. Conviveu com artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa, acompanhando suas produções e escrevendo sobre elas.

Outro destaque da produção de Pedrosa foi a organização do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, que reuniu nomes mundiais relevantes para discutir o tema “Brasília – síntese das artes” na capital recém-construída em 1959. Pedrosa também foi júri de algumas edições da Bienal de São Paulo e diretor do MAM-SP (que organizava a mostra na época) até a dissolução da sua coleção (quando foi doada para a criação do MAC-USP em 1963). Sobre essa problemática do MAM-SP, Aracy lembrou uma frase do crítico contextualizando seu ressoar pertinente nos dias atuais: “antes de mais nada, é preciso afirmar-se e reafirmar-se que não se fecha nem se suprime museu, como não se fecham nem se suprimem teatros ou escolas, pois museu não é loja ou botequim”. A citação dessa frase também é um exemplo de como Pedrosa atuava nas duas frentes – a arte e a política – sem dissociar uma da outra.

Após relatar as experiências de vida de Pedrosa no Rio de Janeiro, Chile e Paris, Aracy retomou um dos últimos textos do crítico, “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (1975)². Trata-se de um ensaio com um ponto de vista político e socioeconômico sobre os rumos das produções dos anos 1960 e 1970 que haviam desconstruído as diretrizes do ponto de vista formal tradicional da arte. Neste texto, Pedrosa observou uma certa decadência: “Aqui, e definitivamente, a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual”. Além disso, apontou as influências do mercado e contrapôs o contexto de países do Primeiro e do Terceiro Mundo: “(...) o que se verifica no domínio das artes plásticas é antes a estilização ou o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e da América”. Diante deste contexto, defendeu a relação da arte com a natureza e a cultura, enfatizando outras possibilidades: “Abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza e de progresso, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar”, escreveu Pedrosa.

Sob a luz da lembrança deste texto, Aracy relatou que em 1978, quando o MAM-RJ havia sofrido um incêndio, o crítico propôs uma estrutura para a sua reconstrução que englobaria 5 museus independentes, mas orgânicos: museu do índio, museu da arte virgem (do inconsciente), museu de arte moderna, museu do negro e museu de artes populares. Pedrosa defendia uma possibilidade que considerasse todas essas vertentes da criatividade no Brasil, mesmo tendo vivido tanto tempo no exterior. Por fim, a palestrante reafirmou a “personalidade única e inédita” de Mário Pedrosa,

2. As citações deste parágrafo são provenientes do próprio texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 467-471.

ressaltando a importância de sua atividade internacional para a arte brasileira, assim como a sua presença ativa no contexto nacional – recomendando enfaticamente a leitura dos textos³ do crítico.

Parte 2: Reuniões latino-americanas (dos anos 1960 a 1980)

Aracy começou a segunda parte da palestra com a constatação que o Brasil está isolado da América Latina por conta do nosso idioma. Ao mesmo tempo, lembrou artistas como Hélio Oiticica e Cildo Meireles, que afirmavam que eram cidadãos do mundo, negando uma nacionalidade específica por conta da situação política do começo dos anos 1970. Com essa perspectiva, Aracy lembrou uma série de encontros de que participou entre os anos 1970 e 1980 que consideravam a região da América Latina a partir de sua contemporaneidade. Entre os diversos eventos citados, comentou uma reunião em Quito (1970) e o Colóquio Latinoamericano de Arte não Objetual em Medelim (1981), no qual a exibição do trabalho *O sermão da montanha: Fiat Lux*, de Cildo Meireles, teve dificuldades de aceitação, na medida em que quem estava lá não tinha a referência do contexto da ditadura brasileira para se aproximar da obra. Além disso, relatou o caso da I Bienal de Arte Latinoamericana e as dissidências que provocaram a sua descontinuidade.

Entre os diversos eventos percorridos na palestra, é interessante concentrarmos-nos em um Simpósio que aconteceu na Universidade do Texas, no campus de Austin (EUA), em 1975. Os convidados para este evento deveriam elaborar uma fala a partir de 5 perguntas:

- 1- Existe uma arte latino-americana contemporânea com uma expressão diferenciada? Se existe, em que termos ela tem lugar?
- 2- Pode o artista latino-americano produzir independentemente dos interesses estrangeiros?
- 3- Que modelos operativos têm os artistas latino americanos a sua disposição? Correntes internacionais, movimentos indígenas ou qualquer outro recurso?
- 4- Até que ponto o artista latino-americano responde a sua circunstância imediata? Comunidade, recursos plásticos ou qualquer outra circunstância?
- 5- É certa a queixa de que a falta da crítica de arte na América Latina obriga o artista a buscar respostas em outros meios?

Aracy observou que estas perguntas ainda podem ser discutidas nos dias de hoje, porém comentou a dificuldade de se estabelecer uma identidade no mundo globalizado contemporâneo. Também problematizou a situação do “jovem” artista diante da demanda do mercado para que este proponha “definições mesmo antes de ele poder experimentar” e diante de “um bombardeio brutal de imagens e informações”. Nesse contexto, afirmou: “Eu acho muito complicado ser artista. Eu não quero ser desanimadora para vocês. Mas é pesado e tem o mercado em cima”. Entretanto, enfatizou que “tudo está para ser descoberto, não acaba nunca. Este é o desafio”.

3. Entre as publicações com compilações de textos de Mário Pedrosa, Aracy destacou:

AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000.

MAMMI, Lorenzo. *Mário Pedrosa: Arte - Ensaios*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

FERREIRA, Gloria e HERKENHOFF, Paulo. *Mário Pedrosa an anthology: primary documents*. USA: MoMa Primary Documents, 2016.