

# Mario Pedrosa e a arte acadêmica brasileira

Leticia Squeff  
UNICAMP/CBHA

## **Resumo**

A historiografia tradicionalmente aponta a década de 1950 como de instauração da arte abstrata no Brasil. Mario Pedrosa, crítico e agitador cultural dos mais importantes do tempo, é personagem-chave desse processo. Meu objetivo aqui é discutir alguns textos que o crítico produziu sobre a chamada 'arte acadêmica' brasileira. O interesse de Pedrosa pelo tema abre novas possibilidades de interpretação sobre os anos 1950.

## **Palavras-chave**

Mário Pedrosa, crítica de arte, arte do século XIX no Brasil

## **Abstract**

The historiography traditionally shows the decade of 1950 as the beginning of the abstract art in Brazil. Mario Pedrosa, one of the most important critic and cultural agitator of his time, is a key character of that process. My aim is to discuss some of his texts on the so called brazilian's "academic art". The interest of Pedrosa for the theme allows a new interpretation on the 50s.

## **Keywords**

Mário Pedrosa, art critic, nineteenth century art in Brazil

O tema deste Encontro – “Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes” – pareceu-me especialmente apropriado ao momento que atravessa o campo das pesquisas sobre a arte do século XIX no Brasil. Nos últimos anos vem crescendo o número de trabalhos que estudam o período: artistas e obras, críticos, movimentos, e a própria Academia Imperial de Belas Artes têm sido tema de diversos estudos. Todo este movimento faz com que o campo atravesse um período de ampla renovação. Diante deste quadro, parece fundamental iluminar o que um crítico da importância de Mário Pedrosa pensou sobre a questão. É nessa direção que esta comunicação pretende contribuir com os trabalhos deste XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Nesta comunicação pretendo discutir basicamente os textos que Pedrosa escreveu sobre a instalação do projeto acadêmico no Rio de Janeiro e dois de seus artistas mais importantes. Estes textos foram reunidos por Otilia Arantes no volume III das *Obras Escolhidas* do crítico.<sup>1</sup> Esses textos foram escritos num período em que o crítico estava engajado em diversas lutas: a defesa da arte abstrata, do novo urbanismo de Brasília, a consolidação das bienais, entre outras. O interesse de Pedrosa pela chamada “arte acadêmica” nesse momento abre novas possibilidades de interpretação sobre os anos 1950, além de poder ser visto como indício de uma reavaliação, por parte do crítico, do “movimento moderno” e da história recente da arte brasileira.<sup>2</sup>

### Marcos de uma periodização

Em conhecida coletânea de artigos, Paulo Mendes de Almeida sugeria uma cronologia para o modernismo que se tornaria canônica por algum tempo.<sup>3</sup> Se para o autor, seguindo o testemunho de Mario de Andrade e outros, o movimento tivera como estopim a exposição da “Proto-mártir do modernismo”, Anita Malfatti, o processo de aceitação e disseminação do modernismo na cultura brasileira teria culminado com a fundação dos museus de arte moderna nos fim dos anos 1940.

1 São eles “A missão Francesa – seus obstáculos políticos”, “Rodolfo Amoedo, Lição de um centenário”, e “Visconti diante das modernas gerações”. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III – Mario Pedrosa*; Otilia Arantes (org.). 1ª ed, 1ª reimpr; São Paulo, Edusp, 2004.

2 Por razões de espaço essa questão não será discutida nesse *paper*.

3 Cf. Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva; Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 1922*. 5a ed., São Paulo, Editora 34, 1998.

Com o fim da ditadura Vargas e da II Guerra Mundial, a cultura brasileira teria passado por um processo de abertura inédito até então. Nesse contexto, a primeira Bienal significava ao mesmo tempo o fim do modernismo e seu fecho natural. Por um lado, a Bienal promoveu o contato de artistas brasileiros com a arte do resto do mundo, o que provocou um rompimento com a figuração e com a temática social, tão caras aos primeiros modernistas. Por outro, seria vista como etapa final da longa luta de artistas e críticos para modernizar a prática artística brasileira, que começara justamente nos anos 20. O próprio Mario Pedrosa concebia a história recente da arte brasileira em torno desses marcos: a Semana de 1922, a “Era do Museu”, e a criação da Bienal. Contudo, um exame do contexto em que o crítico produziu os escritos sobre a arte oitocentista no Brasil indica que a vida cultural no período foi muito mais pulverizada do que se pensa.

#### **Pedrosa e os acadêmicos**

Pedrosa volta do exílio em 1945. Começa a fazer uma reflexão sistemática e a organizar eventos para promover a arte abstrata.<sup>4</sup> Em fins de 1947 reúne-se em torno dele o primeiro núcleo concreto – artistas como Ivan Serpa, Mavignier, Palatnik e outros, que formariam o grupo “Frente”. Dois anos depois, Pedrosa defende uma estética da forma ao concorrer à cátedra de Estética História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura com a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. É com o mesmo espírito combativo que debate com Mário Barata e Quirino Campofiorito, no evento “arte abstrata ou arte com temática social”, promovido pelo Ministério da Educação em 1952. Como observa Otilia Arantes, o posicionamento em prol da abstração torna Pedrosa personalidade controversa. Visto muitas vezes com desconfiança por setores nacionalistas da esquerda, é igualmente rechaçado pelas alas mais tradicionais da cultura na época.

É curador da segunda Bienal (1953) e secretário-geral da quarta Bienal (1957), quando também se torna vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (1957-70). É como um dos diretores da AICA que organiza, em 1959, o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959), que tinha como um dos

4 “Foi assim, voltando do exílio em 1945, o primeiro a estimular a arte abstrata no Brasil, além do seu principal teórico, enfrentando a resistência equivocada da crítica nacional.” ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991, p. XI.

objetivos promover uma discussão sobre a cidade de Brasília, recém construída, entre críticos e historiadores da arte de todo o mundo. Os anos são também de atuação sistemática como crítico, na *Tribuna da Imprensa* (1950-54), no *Jornal do Brasil* (1957) e em diversos periódicos e textos para exposições e mostras de arte. Os anos 50 são, assim, de grande engajamento, por Pedrosa, na vida intelectual e cultural brasileiras.

Datam justamente deste período os três textos que discutirei aqui. “Visconti diante das novas gerações” é de 1950. “Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos” é de 1955. E “Amoedo, Lição de um centenário”, é de 1957. Não deixa de ser curioso que, em anos de tanta luta pela renovação da prática artística no Brasil, Pedrosa dedique-se algumas vezes a discutir artistas que, além de se alinharem à tradição da prática acadêmica, ligam-se àquilo que, a princípio, já fora suplantado pelo próprio modernismo. Afinal, antes dele escritores como Oswald e Mario de Andrade, Sergio Milliet, e até mesmo alguém mal visto por todos eles, como Monteiro Lobato, já tinham apontado as deficiências e limites dos principais artistas da chamada “arte acadêmica”, como Pedro Américo ou Vítor Meireles.<sup>5</sup> Levando-se em conta o “senso de oportunidade” de Pedrosa, como bem apontou Otília Arantes, não se pode acreditar que esses escritos tenham sido apenas ‘intervalos’ numa atuação crítica que sempre se pautou por um engajamento político e estético dos mais radicais do tempo.

Antes de tudo, cabe delimitar as diferenças profundas entre os documentos discutidos aqui. O texto sobre a Missão foi tese escrita para admissão no Colégio Pedro II. Ficou inédita, tendo sido impressa pela primeira vez, ao que tudo indica, na publicação organizada por Otília Arantes. Aqui, Pedrosa trabalha como um historiador, no manejo cuidadoso das fontes, na pesquisa minuciosa a respeito de personagens e fatos que cercaram a vinda da família real portuguesa para o Brasil e seus desdobramentos na cultura do Rio de Janeiro. O autor é cuidadoso no citar fontes e comprovar hipóteses históricas. Já os outros textos foram publicados em jornal. Neles, sobressai o polemista de verve afiada e afirmações de efeito, que não hesita em fazer juízos de valor, muitas vezes surgidos no calor dos debates.

---

5 Cf. Monteiro Lobato. “Pedro Américo”, In *Idéias de Jeca Tatu* (1919); Milliet se mostraria crítico, por outro lado, de visões simplistas que viam a arte acadêmica como pura cópia e as vanguardas como manifestações de liberdade e talento *a priori*. Cf. “Farmacêuticos e Artistas”, in *Pintura quase sempre*. Porto Alegre, O Globo, 1944, p.42.

### A Missão Francesa e o Colégio Pedro II

Cabe retomar, em primeiro lugar, o texto de Pedrosa sobre a Missão Francesa. Em sua longa monografia, o crítico estabelece um rico diálogo com os dois principais historiadores que haviam tratado do assunto na época, Afonso Taunay e Morales de Los Rios Filho.

A obra de Taunay era, àquelas alturas, um sucesso mais que comprovado. O texto fora editado pela primeira vez em 1911, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo reeditado no ano seguinte, em separata. Recebeu um prêmio do mesmo Instituto em 1917. Talvez por tudo isso, e dado o volume de publicações sobre assuntos afins publicados no período, a *Missão Artística* de Taunay recebeu uma nova edição, ampliada, em 1956.<sup>6</sup> É dessa edição que Pedrosa se utiliza.

Ainda que elogie autores como Taunay, Rios Filho ou Laudelino Freire, Pedrosa se diferencia deles em dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, discorda dos outros autores quanto ao papel desempenhado pelos franceses na construção da arte brasileira.

*“Os nobres davidianos vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era a barroca, via Lisboa.”* Naquele momento, afirma, os portugueses ainda eram mais próximos *“dessa tradição do que talvez qualquer outro povo europeu da época.”* O autor afirma que os melhores pintores portugueses da época, como Sequeira, mantinham-se mais próximos da tradição inglesa, do que da racionalista e fria prática artística francesa. Dessas fontes inglesas surgira o romantismo. *“Dessas mesmas fontes”* [românticas] ia jorrar, mais tarde, uma *“nova revolução estética”*: *“a revolução impressionista”*.<sup>7</sup>

O posicionamento de Pedrosa aqui parece ecoar a visão de mais de um intelectual vinculado ao modernismo. Pode-se mencionar as pesquisas de Mario de Andrade sobre o Aleijadinho, o interesse de instituições como o IPHAN pelas cidades mineiras, entre outros exemplos. Os próprios marcos estilísticos escolhidos por Pedrosa parecem-se, por outro lado, com a história da arte contada por Sergio Milliet em *Marginalidade da pintura moderna*.

Ao mencionar o século XVIII, Milliet se deteria sobre artistas como Chardin e Watteau, mencionando, apenas de passagem, o

6 Discuti esse livro de Taunay e o significado do termo “Missão Francesa” in SQUEFF, Leticia. *“Revendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D’Escragnolle Taunay”*. In Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH – Unicamp, 2006.

7 PEDROSA “Da revolução artística: seus obstáculos políticos” p.84.

francês David<sup>8</sup>. A revolução francesa, mencionada a seguir, não traz quase referências ao neoclassicismo. A seguir, o texto se detém em longas análises de Delacroix, mencionando a seguir os impressionistas, e, finalmente as vanguardas do início do século.<sup>9</sup>

Pode-se ver que Pedrosa compartilha, assim, de duas tendências que já eram comuns na historiografia modernista: a predileção pelo período barroco e a tendência a diminuir, quando não simplesmente suprimir a importância da Academia de Belas Artes, e os valores a ela vinculados.

Sobretudo, diferentemente de autores como Taunay ou Rios Filho, Pedrosa não se atém ao aspecto episódico da chegada dos artistas franceses ao Rio de Janeiro, aos fatos sempre repetidos por aqueles autores. Sua análise se apóia num exame do intrincado jogo político e diplomático do período em q d. João esteve no Rio de Janeiro. Desse modo, amplia a visão sobre a história da arte do oitocentos. Tira a história artística do âmbito do mero anedotário, inserindo-a no espaço político, que é o seu.

Por tudo isso, seu texto conservou o frescor e o interesse, mesmo com a descoberta posterior de novos documentos a respeito do tema e o aprofundamento das pesquisas sobre os artistas franceses e a instalação da Academia no Rio de Janeiro.<sup>10</sup>

Apesar disso, a escolha do tema pelo crítico não deixa de provocar curiosidade. Pode-se apontar pelo menos dois aspectos que ajudam a entender a opção de Pedrosa por escrever uma tese justamente sobre a Missão Francesa. O cargo para o qual se candidatava era numa das instituições mais tradicionais do país. O Colégio de Pedro II fora instituição cara às elites do Segundo Reinado e depois, sendo, pode-se imaginar, naqueles anos 50, ainda um espaço em que temas relativos ao oitocentos eram bem recebidos. Mas talvez a preocupação de Pedrosa com a Missão Francesa possa ser compreendida de um ponto de vista ainda mais amplo.

---

8 Sergio Milliet. *Marginalidade da pintura moderna*, São Paulo, 1942. (Departamento de Cultura, 28), p.140.

9 Idem, *Ibidem*, p.146.

10 Entre as abordagens mais recentes, cf. BANDEIRA, Julio. "Quadros históricos: uma história da Missão Francesa" In *Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante, 2003; DIAS, Elaine. "Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816." *Anais do Museu Paulista*, v. 14, p. 301-316.

### E o moderno ainda disputa

Vale discutir, para isso, o artigo “Rodolfo Amoedo, Lição de um centenário”. Utilizando-se largamente de conceitos típicos da crítica moderna desde o século XIX, Pedrosa reclama da falta de “*personalidade*” do artista, da ausência, em suas obras, de uma “*individualidade artística*”. Por tudo isso, afirma, Amoedo nunca chegou a ser um grande artista, mantendo-se sempre nos limites de um “ecletismo” mal construído. Amoedo serve, diz o crítico, para mostrar a “*inaniidade e esterilidade do aprendizado acadêmico*.”<sup>11</sup> Já foi apontado o teor exagerado das críticas que Pedrosa faz a Rodolfo Amoedo.<sup>12</sup>

Mas a contundência do crítico é compreensível. Com seu artigo, Pedrosa respondia à introdução que Oswaldo Teixeira escrevera no catálogo da exposição que o Museu Nacional de Belas Artes acabara de inaugurar, celebrando o centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo. Teixeira era diretor do Museu, “*um dos permanentes escândalos culturais deste país*”, nas palavras de Pedrosa.<sup>13</sup> O texto de Teixeira afirmava que os artistas “*dos modernismos estão sempre se superando, renegando o que fizeram na véspera*”.

Também o artigo de Pedrosa sobre Visconti comentava outra exposição, no mesmo Museu Nacional. A ocorrência de duas retrospectivas, de Visconti em 1950 e a de Amoedo em 1957, em instituição tão importante como o Museu Nacional, e em tão pouco tempo, não deixa de chamar a atenção. Indício de que, em setores importantes da cultura na época, como o MNBA, a resistência à arte moderna e seus desdobramentos continuava forte.

Mas para além dessas exposições, um exame, ainda que rápido, na historiografia sobre arte brasileira publicada nos anos 40 e 50 também é bastante eloqüente da força que os “*acadêmicos*”, como diria Pedrosa, ainda tinham em 1950.

Em 1941 são publicados *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, de Adolfo Morales de Los Rios Filho e a *Pequena História das artes plásticas no Brasil*, de Carlos Rubens. Francisco Aquarone e Queiroz Vieira publicam *Primores da Pintura no Brasil*. O ano seguinte é o do clássico *O Ensino artístico, subsídios para sua história*, de Adolfo Morales de Los Rios. Nos anos seguintes, são pu-

11 PEDROSA, “Rodolfo Amoedo, lição de um centenário”, p. 114.

12 Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In *Exercícios de Leitura*. Campinas: Duas Cidades, 1980; MARQUES, LUIZ. Introdução. In *30 Mestres da pintura brasileira*. Catálogo da Exposição no MASP. São Paulo, 2001.

13 PEDROSA, “Rodolfo Amoedo, lição de um centenário”, p. 114.

blicadas monografias alentadas (que foram as únicas durante muitos anos, depois) sobre Araújo Porto Alegre (*O pintor do romantismo*, 1943), Eliseu Visconti (*Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944). Também Francisco Marques dos Santos escreve longos artigos sobre a arte do século XIX, publicados em revistas como a *Revista do SPHAN* ou a *Novos Estudos*. Em 1953 o insuspeito Rodrigo Mello Franco de Andrade publica “A paisagem brasileira até 1900”, no catálogo da II Bienal de São Paulo. No ano seguinte Alfredo Galvão publica seus *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. 1956 é o da reedição ampliada do clássico de Afonso Taunay, a *Missão Artística de 1816*, e de *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Antes da década de 50 terminar seriam publicados artigos sobre Almeida Jr, Rodolfo Amoedo, Araújo Porto Alegre e teriam início publicações como os *Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes* (1958) e dos *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes* (1959).<sup>14</sup>

Esse levantamento indica algo curioso. Ao contrário do que leva a crer boa parte da historiografia, nos anos 40 e 50 a chamada “*arte acadêmica*” ainda agitava a vida cultural do país. A história da Academia carioca, e seus artistas, ainda atraía a atenção dos leitores e admiradores de arte, pelo menos no Rio de Janeiro. Divulgadas em revistas concebidas no âmbito das iniciativas modernistas, como a *Revista do SPHAN* ou a *Novos Estudos*, publicadas por instituições tradicionais na época como o Instituto Histórico, o Museu Nacional, lançadas muitas vezes em edições de luxo (como foi o caso dos livros de Aquarone e de Frederico Barata, ricamente ilustrados), essas iniciativas que tinham como foco a arte tradicional não eram de modo nenhum isoladas.

Nos anos 50, os “modernos” ainda disputavam espaço com a arte acadêmica, que tinha lugar garantido no ‘mercado’ editorial, em

---

<sup>14</sup> As referências de alguns artigos consultados são: MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “As belas artes no primeiro Reinado (1822-1831)”. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, n° 11, março/abril 1940, pp.471-509; MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816” In: *Revista SPHAN*, n°5, 1941; MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “Subsídios para a história das belas artes no Segundo Reinado – as belas artes na Regência” *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, vol. 9, ano V, julho/dez. 1942, pp.16-149; ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. “A paisagem brasileira até 1900, II Bienal de São Paulo, 1953; GALVÃO, A. “Almeida Junior: sua técnica, sua obra” In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.*, n° 13, 1956, pp.215-224; Barata, Mário. “Araújo Porto-alegre e a Missão francesa” *Revista do Livro*, n°5, maio 1957; GALVÃO, A. “José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo” In *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. R.Janeiro, 1959.



instituições tradicionais como o Museu Nacional de Belas Artes ou a Escola Nacional, e até mesmo no âmbito das revistas voltadas para o patrimônio do país.

O interesse de Pedrosa pelo tema dos artistas acadêmicos, e das Missões estrangeiras lança novas luzes sobre um período que é tradicionalmente visto, aliás o foi pelo próprio crítico, como simples ponto de chegada de algumas das demandas artísticas surgidas em 1922 e, ao mesmo tempo, sua superação.

Nesse sentido, é preciso lembrar que a história do modernismo vem sendo relativizada pela historiografia mais recente, inclusive em seus marcos cronológicos. Já foi apontado que algumas das demandas que preocupariam os mais engajados membros da Semana, como o de construir uma arte e uma arquitetura mais coerentes com a cultura nacional já preocupavam homens de letras e artistas antes deles.<sup>15</sup> Afinal, o processo que culminou com a Semana se iniciara muito antes, com a crise do Império e fim da escravidão. Por outro lado, o processo de atualização iniciado pelas Bienais prolongou-se, estendo-se para bem depois de 1951.<sup>16</sup>

O interesse de Mário Pedrosa pela arte acadêmica nesses anos também pode ser entendido tendo em vista uma reavaliação do modernismo e da história da arte no Brasil. É desse ponto de vista que se pode compreender sua defesa de Visconti, que para ele é “impressionista”, no artigo parcialmente discutido aqui. Mas essa discussão fica para uma outra oportunidade.

---

15 Cf., por exemplo, CHIARELLI, *Um Jeca nas vernissages*, São Paulo: EDUSP, 1994, CHIARELLI, D.T. “De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade” 2 vols., Tese de Doutorado, ECA/USP, 1996.

16 Sobre a questão, cf. ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.