

mário pedrosa : revolução sensível

organização

Everaldo de Oliveira Andrade

Francisco Alambert

Marcelo Mari

edições
Sesc

FUNDAÇÃO
Perseu Abramo
Partido dos Trabalhadores

A vida e a obra de Mário Pedrosa são marcadas pelos ofícios de militante político, crítico de arte e gestor cultural, permeados por interesses como a psicologia, a arquitetura, as experiências de vanguarda, a arte indígena e, acima de tudo, a defesa da democracia e da liberdade. Organizado em seis partes, este livro traz pesquisadores, artistas e familiares que se debruçam sobre a produção desse grande pensador e apresentam ao leitor características que fizeram dele um dos mais respeitados intelectuais brasileiros.

Na primeira parte, **“Política em tempos sombrios”**, Dainis Karepovs recupera a fase da militância de Pedrosa. Everaldo Andrade busca destacar algumas de suas contribuições originais para a história do pensamento político e econômico brasileiro contemporâneo, examinando também os períodos em que ele foi perseguido e exilado pelas ditaduras de Getúlio Vargas e civil-militar. Isabel Loureiro busca enfatizar os diálogos e proximidades entre Pedrosa e o pensamento de Rosa Luxemburgo, em particular o que seria a identificação da luta pelo socialismo e pela liberdade. Markus Sokol faz um balanço dos principais momentos de atuação política do crítico, com seus êxitos, suas contradições e sua capacidade de retomar uma elaboração política original.

Na segunda parte, **“Questões de forma”**, os textos de Marcelo Ribeiro Vasconcelos e de Priscila Rossinetti Rufinoni põem a crítica de arte de Pedrosa em contexto e contraponto às perspectivas de sua época. Já Gabriela Abraços e Gustavo Dionisio discutem os estudos pioneiros sobre a psicologia da forma, que parte de uma perspectiva abstrata formal para a leitura minuciosa das obras de pacientes de uma instituição psiquiátrica. E Bianca Coutinho Dias propõe, a partir dos textos de Pedrosa sobre a arte incomum e a arte dos doentes mentais, um diálogo com os conceitos psicanalíticos de sujeito e objeto freudianos e lacanianos.

Nas terceira e quarta partes, **“Arte e instituição”** e **“Arte e política como projeto”**, Lisbeth Rebollo Gonçalves trata dos encontros da Aica desde sua criação e a atuação de Pedrosa na associação. Cauê Alves busca resgatar as inúmeras iniciativas de Pedrosa entre as décadas de 1950 e 1980. Michael Asbury expõe o papel do crítico na salvaguarda dos planos de Hélio Oiticica para a Experiência Whitechapel em Londres, em 1969. Glaucia Villas Bôas retrata o compromisso político e cultural assumido por Pedrosa para a criação do Museu da Solidariedade, no Chile. A atividade de gestor de museus realizada por Pedrosa é apresentada por Luiza Mader Paladino. Otilia Arantes percorre textos seminais sobre as concepções artísticas de Pedrosa. Uma faceta inovadora é abordada por Tarcila Soares Formiga, Marcelo Mari e Guilherme Wisnik, que tratam da contribuição de Pedrosa para o debate sobre a arquitetura brasileira, que teve seu momento privilegiado com a construção de Brasília. Josnei Di Carlo analisa a crítica de Pedrosa ao desenvolvimentismo e seu diálogo com as teses de Celso Furtado. E Everaldo Andrade fecha com uma análise sobre a atuação de Pedrosa no Partido dos Trabalhadores.

A quinta parte, das **“Exposições Mário Pedrosa: revolução sensível e O que não é floresta é prisão política”**, traz uma seleção de imagens das exposições realizadas em homenagem a Pedrosa, com textos de seus curadores — respectivamente, o secretário executivo de Cultura do governo federal, Márcio Tavares, e o artista visual Kauê Garcia —, além de um artigo de Francisco Alambert sobre a relevância de Pedrosa, como crítico e como militante político, nos dias hoje.

A coletânea se encerra com **“Pedrosa em retratos: depoimentos, escritos e documentos”**, a partir de uma síntese biográfica feita por Michael Löwy. Quito Pedrosa comenta a vida do avô a partir do último exílio, incluindo a passagem pelo Chile e posteriormente o empenho na formação do PT. Daisy Peccinini apresenta a experiência chilena e a elaboração do projeto de museu no Chile. Raul Pont relata seu contato com livros de Pedrosa. O artista Antonio Manuel fornece um importante relato sobre a trajetória de Pedrosa a partir de sua saída para o último exílio. Recuperamos ainda um texto crítico de Carlos Zilio, de 1995, sobre a necessidade de republicação da obra de Pedrosa. E Paulo Skromov resgata as decisivas iniciativas de Mário Pedrosa e sua relação com Lula para a formação do PT.

**mário
pedrosa**



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional
no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor Regional

Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial

Áurea Leszczynski Vieira Gonçalves

Rosana Paulo da Cunha

Marta Raquel Colabone

Jackson Andrade de Matos

Edições Sesc São Paulo

Gerente Iã Paulo Ribeiro

Gerente Adjunto Francis Manzoni

Editorial Cristianne Lameirinha

Assistente: Maria Elaine Andreoti

Produção Gráfica Fabio Pinotti

Assistente: Ricardo Kawazu



FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO

Instituída pelo Diretório Nacional
do Partido dos Trabalhadores
em maio de 1996.

Diretoria

Paulo Okamoto (presidente)

Vívian Farias (vice-presidenta)

Alberto Cantalice, Artur Henrique,
Carlos Henrique Árabe, Elen Coutinho,
Jorge Bittar, Naiara Raiol, Valter Pomar,
Virgílio Guimarães

Conselho editorial

Albino Rubim, Alice Ruiz, André Singer,
Clarisse Paradis, Conceição Evaristo,
Dainis Karepovs, Emir Sader, Hamilton
Pereira, Laís Abramo, Luiz Dulci, Macaé
Evaristo, Marcio Meira, Maria Rita
Kehl, Marisa Midori, Rita Sipahi, Silvio
Almeida, Tássia Rabelo, Valter Silvério

Diretora do Centro Sérgio Buarque de Holanda

Elen Coutinho

Diretor da editora

Carlos Henrique Árabe

Coordenador editorial

Rogério Chaves

Assistentes editoriais

Raquel Costa

Vanessa Nadotti

mário pedrosa : revolução sensível

organização

Everaldo de Oliveira Andrade

Francisco Alambert

Marcelo Mari

© Todos os autores, 2023
© Edições Sesc São Paulo, 2023
Todos os direitos reservados

Preparação Lia Fuhrmann Urbini
Revisão Lia Fuhrmann Urbini, Silvana Vieira
e Maria Claudia Andreoti
Capa e projeto gráfico Estúdio Daó
(Giovani Castelucci e Guilherme Vieira)
Diagramação Camila Catto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P343 Mário Pedrosa: revolução sensível / Organização: Everaldo de Oliveira Andrade; Francisco Alambert; Marcelo Mari. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Fundação Perseu Abramo, 2023. – 468 p. il.: Caderno de imagens.

ISBN: 978-85-9493-251-8

1. Arte. 2. Crítica de arte. 3. História da arte. 4. Filosofia da arte. 5. Mário Pedrosa. 6. Intelectual. 7. Crítico brasileiro de arte. Estética. Século XX. I. Título. II. Ensaaios – Seminário “Mário Pedrosa 120 anos”. III. ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte. IV. Andrade, Everaldo de Oliveira. V. Alambert, Francisco. VI. Mari, Marcelo.

CDD 701.18

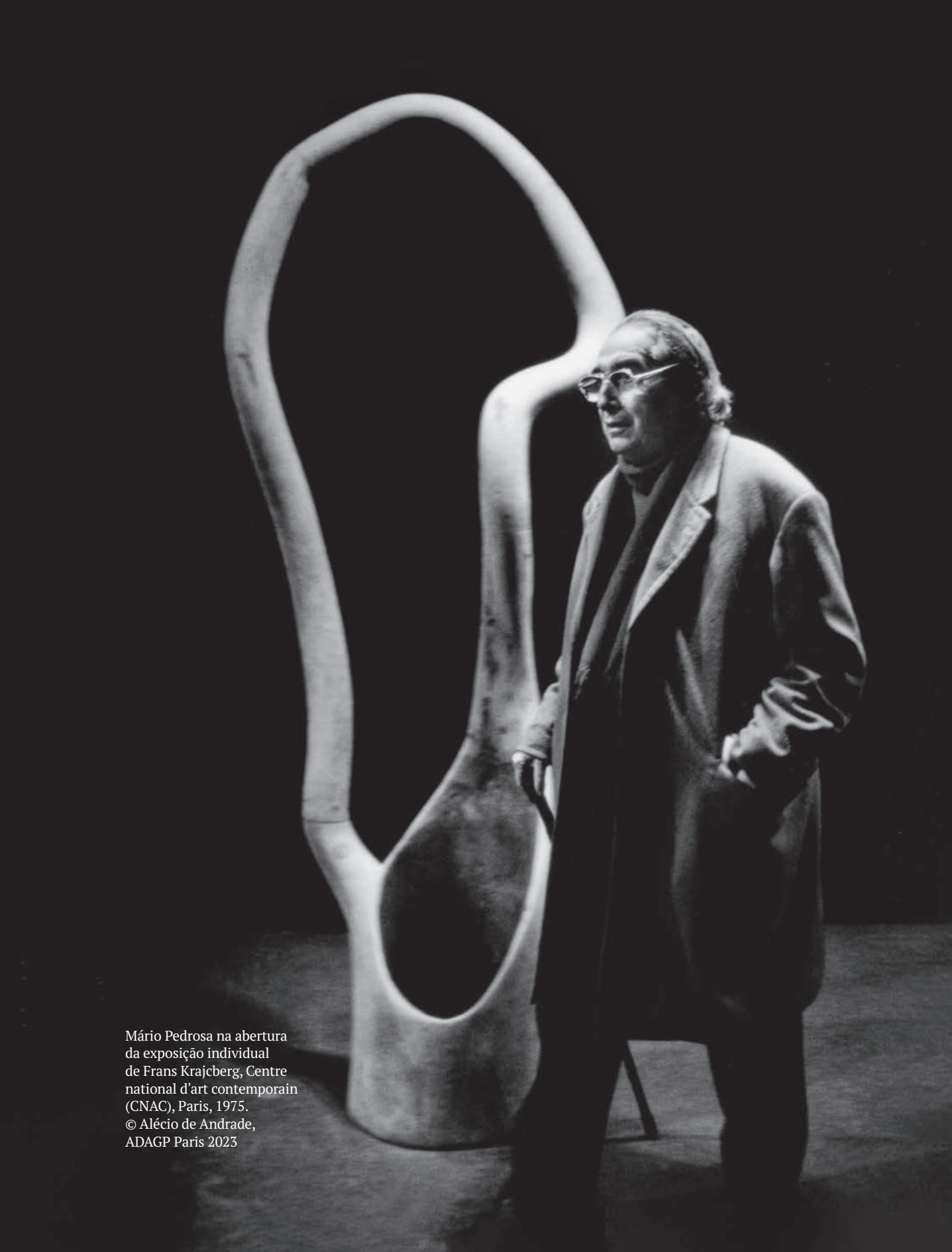
Ficha catalográfica elaborada por Maria Delcina Feitosa CRB/8-6187

Edições Sesc São Paulo

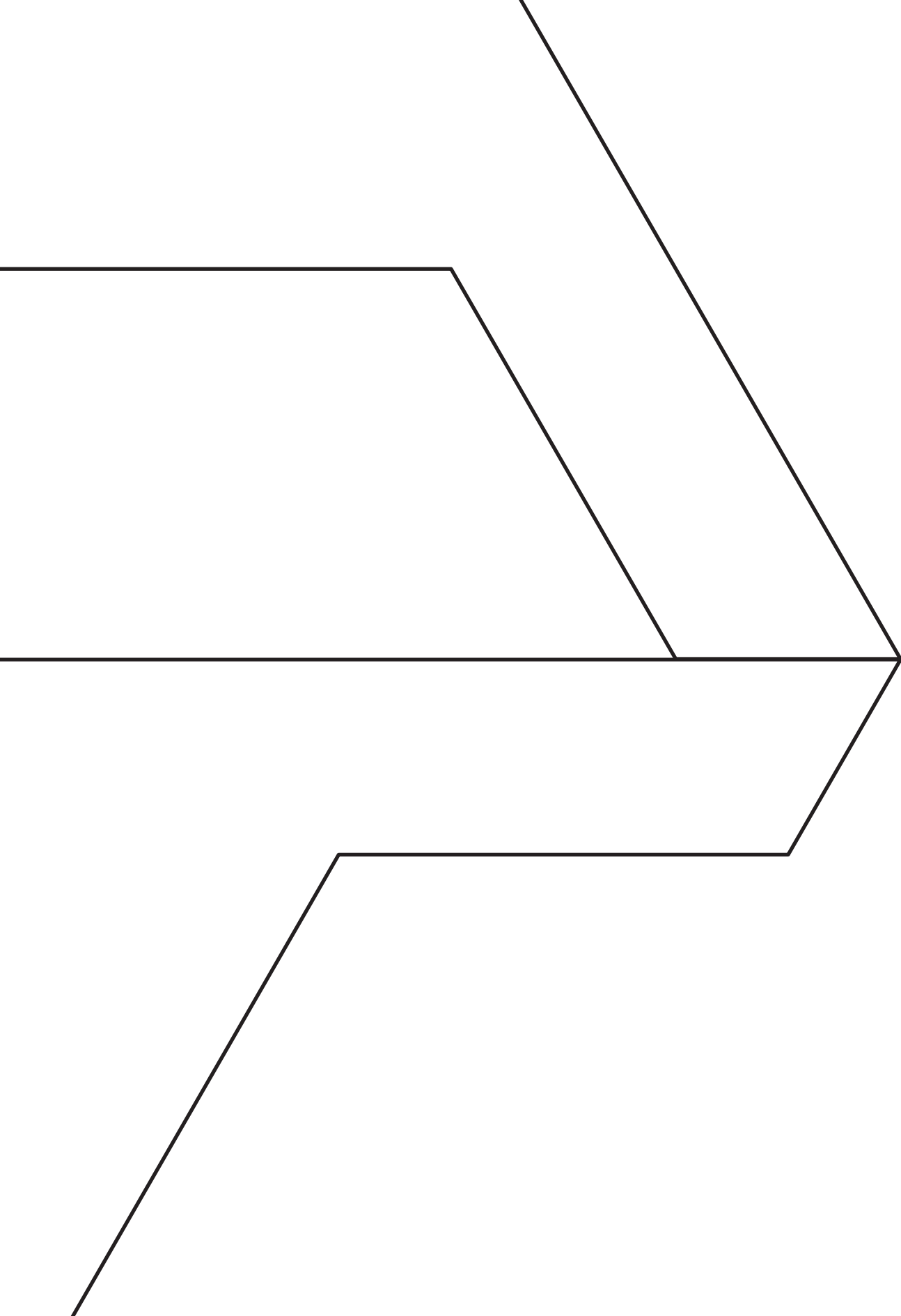
Rua Serra da Bocaina, 570 – 11º andar
03174-000 – São Paulo SP Brasil
Tel.: 55 11 2607-9400
edicoes@sescsp.org.br
sescsp.org.br/edicoes
    /edicoessescsp

Fundação Perseu Abramo

Rua Francisco Cruz, 234 – Vila Mariana
04117-091 São Paulo – SP
Fone: (11) 5571 4299
www.fpabramo.org.br

A black and white photograph of Mário Pedrosa, an older man with glasses, wearing a dark coat over a sweater. He is standing next to a large, abstract sculpture made of light-colored, curved, organic forms. The sculpture has a large, open, teardrop-like shape. The background is dark, and the floor is a light, textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the man and the sculpture against the dark background.

Mário Pedrosa na abertura
da exposição individual
de Frans Krajcberg, Centre
national d'art contemporain
(CNAC), Paris, 1975.
© Alécio de Andrade,
ADAGP Paris 2023



- 11 **Apresentação**
Danilo Santos de Miranda
- 13 **Introdução**
Maria Amelia Bulhões
- 14 **Mário Pedrosa, 120 anos**
Everaldo de Oliveira Andrade, Francisco Alambert e Marcelo Mari

1. POLÍTICA EM TEMPOS SOMBRIOS

- 34 **“O cara não mudou”: Mário Pedrosa na Frente Única Antifascista de 1933-1934**
Dainis Karepovs
- 61 **Duas ditaduras, uma só liberdade**
Everaldo de Oliveira Andrade
- 79 **Mário PedRosa**
Isabel Loureiro
- 92 **Ensinamentos de um companheiro**
Markus Sokol

2. QUESTÕES DE FORMA

- 114 **Mário Pedrosa e a arte abstrata em Nova York (1938-1945)**
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
- 135 **Primeiras críticas: forma artística/formação política**
Priscila Rossinetti Rufinoni
- 152 **Mário Pedrosa: psicologia da forma e as formas de perceber a arte**
Gabriela Abraços
- 170 **Crítica e psiquiatria: Pedrosa em defesa da arte-loucura**
Gustavo Henrique Dionisio
- 186 **Mário Pedrosa: entre o sujeito e o objeto**
Bianca Coutinho Dias

3. ARTE E INSTITUIÇÃO

- 198 **Mário Pedrosa e a Aica**
Lisbeth Rebollo Gonçalves

- 203 **Mário Pedrosa e os museus**
Cauê Alves
- 217 **Pedrosa em Londres**
Michael Asbury
- 233 **Solidariedade: o museu do exílio chileno de Mário Pedrosa**
Glaucia Villas Bôas
- 245 **A opção museológica de Mário Pedrosa:
solidariedade e imaginação política no Chile**
Luiza Mader Paladino

4. ARTE E POLÍTICA COMO PROJETO

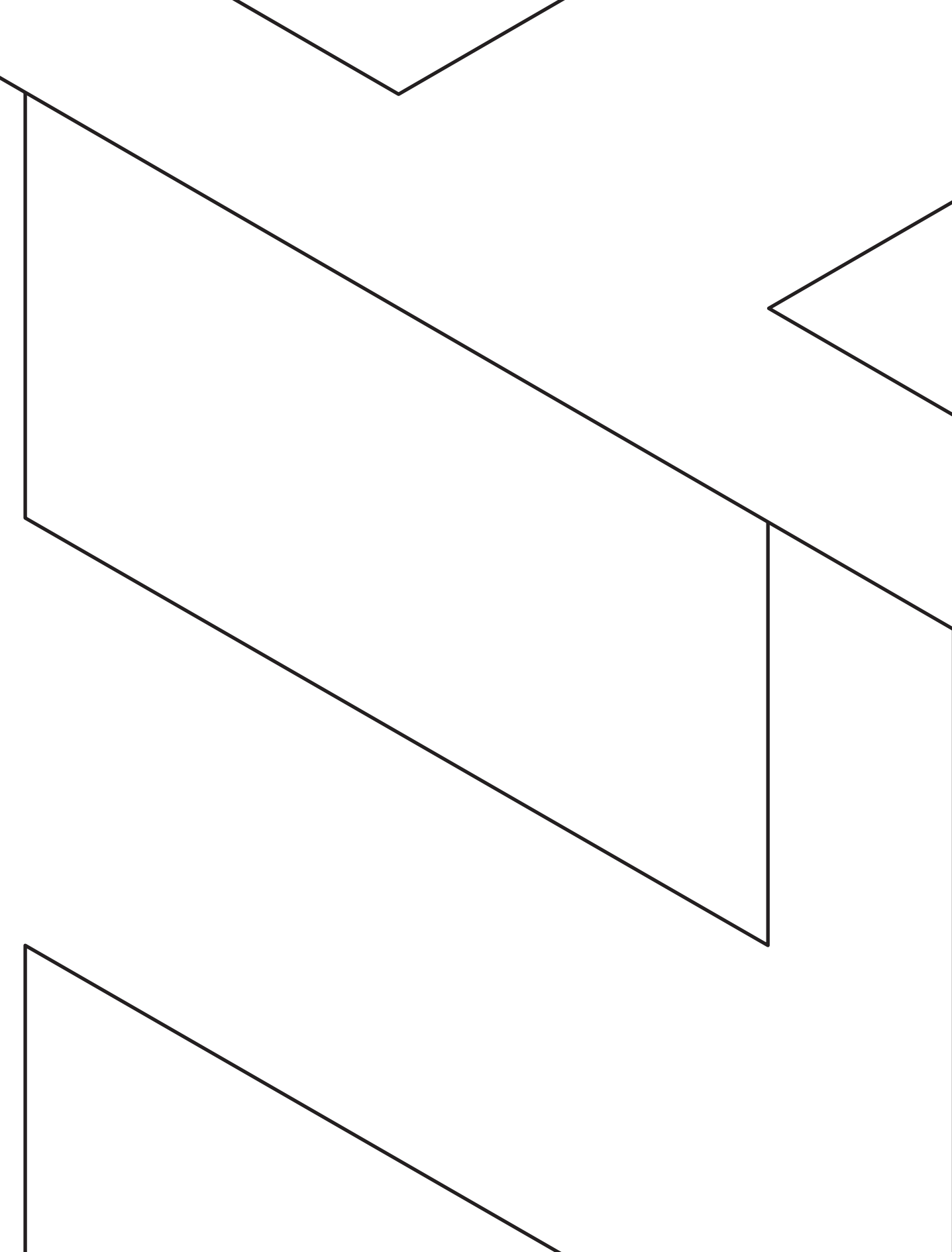
- 270 **Mário Pedrosa: de acadêmicos a modernos**
Otília Arantes
- 293 **A crítica de arquitetura e a síntese das artes em Mário Pedrosa**
Tarcila Soares Formiga
- 311 **Mário Pedrosa e a construção da nova capital (1954-1959)**
Marcelo Mari
- 330 **O Brasil moderno: fecundar o oásis**
Guilherme Wisnik
- 342 **Trajetória de uma crítica: Mário Pedrosa e
o desenvolvimentismo (1956-1966)**
Josnei Di Carlo
- 359 **Mário Pedrosa e os caminhos por um
PT socialista e independente**
Everaldo de Oliveira Andrade

5. EXPOSIÇÕES MÁRIO PEDROSA: REVOLUÇÃO SENSÍVEL E O QUE NÃO É FLORESTA É PRISÃO POLÍTICA

- 374 **Atualidade e desatualidade de Mário Pedrosa**
Francisco Alambert
- 381 **Mário Pedrosa: revolução sensível**
Márcio Tavares
- 384 **Por onde devemos navegar?**
Kauê Garcia
- 386 **Seleção de imagens das exposições**

6. PEDROSA EM RETRATOS: DEPOIMENTOS, ESCRITOS E DOCUMENTOS

- 420 **Mário Pedrosa, intelectual e revolucionário**
Michael Löwy
- 424 **Mário Pedrosa, do último exílio à posteridade**
Quito Pedrosa
- 431 **Depoimento de Raul Pont**
- 436 **Depoimento de Paulo Skromov**
- 443 **Mário Pedrosa, criador do Museu da Solidariedade no Chile**
Daisy V. M. Peccinini
- 453 **Depoimento de Antonio Manuel**
- 457 **A utopia de Mário Pedrosa**
Carlos Zilio
- 462 **Sobre as autoras e os autores**



Apresentação

Prática atrelada ao campo cognitivo, a atividade intelectual parece ser mais do que isso: articula afetos que atravessam os seres, uma vez que está vinculada ao senso ético ou a aspirações político-sociais de quem a exercita. Associando o pensamento à linguagem, ela cria conceitos, propaga ideias e, por vezes, oferece meios para a transformação de contextos.

Ao habitarem seu tempo presente de forma peculiar – e por que não dizer visceralmente? –, certos intelectuais transitam por terrenos distintos e encadeiam elementos vindos dessas esferas, observando relações, sugerindo contaminações. Lidam com dinâmicas que tensionam o tecido social e, não raro, colocam-se como propositores de ações.

Mário Pedrosa, que em 2020 foi celebrado por meio da exposição *Revolução Sensível* e do seminário *Mário Pedrosa 120 anos*, foi dessas figuras singulares. Compreendeu que as artes, sobretudo as visuais, contribuem para o desenvolvimento de um olhar sensível e questionador, diante de um mundo que demanda mudanças. Ao mesmo tempo, sublinhou o quanto as perspectivas políticas causam impacto sobre manifestações artísticas.

O presente livro, *Mário Pedrosa: revolução sensível*, publicado em parceria com a Fundação Perseu Abramo e fruto das comemorações pela efeméride de seu nascimento, traz um caudaloso arcabouço teórico em torno desse personagem incontornável. Sua vida e obra, marcadas pelos ofícios de militante político, crítico de arte e gestor cultural, assim como pelo trânsito por temas como psicologia, arquitetura, experiências de vanguarda, arte indígena – e, acima de tudo, liberdade –, são saudadas por uma constelação de intelectuais, artistas e familiares.

São textos que perpassam a inestimável contribuição que Pedrosa deixou para a reflexão no campo simbólico, ao trafegar por diferentes períodos históricos e modos de expressão, estabelecendo íntimo diálogo entre prática, crítica e difusão. Também destacam sua presença no âmbito social, abordando suas posições antifascistas e relações com inúmeros movimentos, partidos e atores. Essa trajetória deixou marcas indeléveis na formação política brasileira, inspirando gerações pela determinação em se opor a forças obscurantistas e na busca pela garantia de direitos iguais a todas as pessoas.

Trata-se de merecida homenagem a uma figura cuja relevância histórica está lastreada na luta pela construção de uma sociedade que seja não apenas justa, como também apta a proporcionar experiências arrebatadoras a seus cidadãos. Tal postura é capaz de injetar energia nas elaborações atualmente produzidas sobre nosso panorama sociocultural. E cabe apontar o quanto tal panorama está permeado pelo legado de pensadores como Pedrosa!

Comprometido com uma ação educativa mobilizada pelos fazeres de um presente plural e em diálogo com a multiplicidade de memórias que o atravessam, o Sesc dedica-se à difusão da reflexão crítica presente em distintas trajetórias e áreas do saber: territórios que produzem sensibilidades e estimulam sociabilidades, características de um cenário democrático para todos.

Danilo Santos de Miranda
Diretor do Sesc São Paulo

Introdução

Com muita satisfação, a ABCA saúda a publicação deste livro que resulta de importante seminário no âmbito das comemorações dos 120 anos de Mário Pedrosa. Gostaríamos de cumprimentar os coordenadores do evento que registrou a trajetória desse brilhante e fundamental intelectual brasileiro, bem como os organizadores e os pesquisadores cujos textos integraram o livro.

Destacamos que muito nos honra o fato de Mário Pedrosa ter sido presidente da ABCA e coordenado o Congresso Internacional Extraordinário da Aica, realizado em 1959, em Brasília. Lembramos que, em 2019, tivemos a oportunidade de comemorar os 50 anos deste evento, que congregou os mais reputados críticos de arte do mundo, com uma jornada, também realizada em Brasília, cujos anais estão disponíveis em nosso site <http://abca.art.br>.

Manter viva a memória de nossos intelectuais é fundamental na educação das atuais e futuras gerações. Nessa tarefa, temos contado sempre com a excelente parceria do Sesc SP, que mais uma vez aqui se encontra presente. Parabéns por esta atuação.

Desejamos que muitos possam ter acesso a esta publicação, e que sigamos divulgando as ideias de Mário Pedrosa, como uma chama viva de que é possível pensar novos e melhores mundos.

Maria Amelia Bulhões

Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)

Mário Pedrosa, 120 anos

Em 2020, o intelectual Mário Pedrosa teria completado 120 anos. Como forma de homenageá-lo, a Fundação Perseu Abramo (FPA) realizou o seminário “Mário Pedrosa 120 anos”. À época, a pandemia de covid já assolava o país, em grande parte devido à política genocida oficial que acumulou milhares de mortos e instaurou uma crise sanitária que destruiu muitos lares brasileiros. Sem condições de realizar eventos presenciais, os encontros foram transmitidos ao vivo pelo canal da Fundação.

O seminário foi realizado conjuntamente pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, o Programa de Pós-Graduação em História Econômica do Departamento de História da Universidade de São Paulo e o Centro Sérgio Buarque de Holanda, da Fundação Perseu Abramo. Os encontros foram realizados às segundas-feiras dos meses de outubro e novembro.

Também como parte da celebração, se realizou uma exposição artística que rememorou a obra de Mário Pedrosa, sob a curadoria de Márcio Tavares. Essas atividades buscaram contribuir para a difusão e reflexão acerca do pensamento e das ações desse grande intelectual brasileiro, integrante do campo progressista e de esquerda que atuou incansavelmente nas lutas em defesa da democracia, dos interesses da classe trabalhadora e de um projeto socialista de país. Ativista político e grande conhecedor das artes, Pedrosa contribuiu de modo decisivo na formação e no desenvolvimento do meio político e artístico brasileiro. Em fins da década de 1970, apoiou a construção do Partido dos Trabalhadores (PT), e sua assinatura é a primeira no livro de atas da fundação do partido no Colégio Sion, em 1980, seguida da de outros intelectuais e militantes.

Se pudéssemos dizer que a vida das pessoas a partir de suas experiências se revela muito mais complexa do que a tentativa de a abarcar por meio de imagens ou palavras, o que dizer dessa figura ímpar que foi Mário Pedrosa? Ele foi, sem dúvida, a grande referência da arte brasileira desde o século XX até o momento, deixando um legado imprescindível para o século XXI. Igualmente atento e atuante na vida e no pensamento político nacional em uma perspectiva revolucionária, sua figura biográfica e sua obra igualmente complexas permanecem como desafios de interpretação e análise.

Sua trajetória de vida é em si reveladora dessa dialética particular entre o homem e seus sonhos em confronto com seu tempo histórico particular e inescapável. Em 1925, adere ao Partido Comunista em São Paulo, fundando no ano seguinte a *Revista Proletária*. Também começa a escrever críticas sobre música, literatura, teatro e artes visuais para o *Diário da Noite* e outros jornais. Em 7 de novembro de 1927, parte em direção à Rússia para

estudar na Escola Leninista de Moscou, mas adoece na Alemanha e altera seus planos: resolve seguir cursos de sociologia e filosofia na Universidade de Berlim. Participa de mobilizações de rua contra os nazistas e se aproxima das ideias da Oposição de Esquerda, liderada por Leon Trotsky. Em 1929, retorna ao Brasil via Paris, após contato com o militante e intelectual Pierre Naville, e escreve um ensaio sobre Villa-Lobos. No Brasil, é expulso do Partido Comunista (PC) por sua atuação na constituição da seção brasileira da Oposição Internacional de Esquerda, formada para se opor ao stalinismo dentro do partido.

Em 1930, funda o Grupo Bolchevique Lenin e inicia a publicação do jornal *A Luta de Classe*. Em torno dessa publicação se alimenta um intenso debate político no momento em que a crise econômica mundial provoca a insurreição de 1930, que leva Getúlio Vargas ao poder. Isso permite traduzir melhor no país as propostas da Oposição de Esquerda Internacional; entre elas, a construção da unidade das organizações operárias contra o fascismo.

No ano de 1933, em São Paulo, Pedrosa traduz e prefacia uma coletânea de textos de Trotsky sobre a situação alemã, que recebeu o título de *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. Em junho de 1933, lidera a criação da Frente Única Antifascista, agrupando um amplo leque de organizações operárias em São Paulo que consegue grande êxito combatendo nas ruas os integralistas que buscavam representar o fascismo brasileiro.

Muito do impulso político para manter o movimento se alimenta do jornal antifascista *O Homem Livre*, também dirigido pela energia militante de Mário Pedrosa e de camaradas de luta. O jornal se destacou também por priorizar a ação política e oferecer espaço para o debate cultural mais amplo, expressando um pouco do que seria uma marca futura da biografia de Mário Pedrosa: o entrelaçamento entre política e crítica de arte. É nesse jornal que ele publica sua célebre crítica “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”. Trata-se de uma conferência realizada no Clube dos Artistas Modernos sobre a mostra da artista Käthe Kollwitz, texto fundamental para compreender o que seria seu modo vermelho de perceber a vida. Seu estudo busca evidenciar, através de uma visão marxista, que a obra de Kollwitz revelava uma visão dialética e não determinista da arte. A arte seria um campo de relações estabelecidas com a sociedade, não existindo, por assim dizer, uma arte pela arte, ainda que evidentemente a arte possuísse um campo próprio de expressão. Parafraseando a posição de Trotsky em seu livro *Literatura e revolução* de 1924, diz Pedrosa: “A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais”¹.

Suas atividades como crítico de arte pouco a pouco passam a ganhar mais importância em sua vida. No ano de 1934, publica no *Diário da Noite*

1 PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: *Política das artes*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 35.

um ensaio sobre Portinari, intitulado “Impressões de Portinari”. No ano seguinte publica outro escrito sobre o pintor paulista, “Pintura e Portinari”², em que persiste sua defesa da arte como arma para a revolução comunista.

No capítulo “O cara não mudou’: Mário Pedrosa na Frente Única Antifascista de 1933-1934”, presente na primeira parte do livro, Dainis Karepovs recupera a fase da militância de Pedrosa: sua atuação no PCB na juventude, sua adesão à Oposição Internacional de Esquerda e depois à IV Internacional. O texto destaca o traço marcante da personalidade de Pedrosa de aliar o intenso ativismo militante com o esforço de elaboração política e criatividade teórica. Quando o Brasil e o mundo se precipitavam nas consequências da grande crise econômica após 1929, no avanço do fascismo e na consolidação da ditadura stalinista na URSS, Pedrosa liderava um pequeno e aguerrido núcleo de militantes com uma análise absolutamente original da conjuntura. Karepovs nos detalha os caminhos em que se construiu com grande êxito a resistência ao fascismo no Brasil na década de 1930 através da organização dirigida por Pedrosa.

Depois da chegada de Vargas ao poder em 1930, notório é que as atividades dos integralistas são acobertadas ou não sofrem punição do Estado, enquanto anarquistas, comunistas e socialistas são implacavelmente perseguidos. Vários militantes de diversos posicionamentos de esquerda são presos por agitação, propaganda e subversão, entre eles Aristides Lobo, Francesco Frola, Luiz Hermenegildo Lobato, Mário Pedrosa, Mary Houston, Oreste Ristori e Patrícia Galvão. Depois da aventura do levante comunista de 1935, o governo varguista se aproveita para perseguir todo o movimento operário. Inicia-se um período de verdadeira caçada da polícia aos militantes, e Pedrosa, já bem conhecido dirigente de esquerda, é obrigado a mudar constantemente de endereço e ingressar na clandestinidade. Em 1937, participa do lançamento da candidatura pelo PCB de Luís Carlos Prestes à presidência do Brasil, como representante do Partido Operário Leninista. Nesse mesmo ano, com o golpe do Estado Novo, Pedrosa é obrigado a se exilar pela primeira vez, e no ano seguinte torna-se delegado latino-americano na conferência de fundação da IV Internacional na França.

Após essa breve passagem pela França, no exercício da função de secretário da IV Internacional e diante das ameaças crescentes do início da guerra, Pedrosa se estabelece nos Estados Unidos junto a outros dirigentes trotskistas e passa a residir em Nova York no final de 1938. Ali, trava contato com militantes trotskistas estadunidenses como James Burnham, Max Shachtman e James P. Cannon, líderes do Socialist Workers Party (SWP), então a principal seção da IV Internacional. Muitos artistas, literatos e críticos de arte se aproximavam do trotskismo, entre os quais Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. O *Manifesto por uma arte revolucionária independente* (1938), escrito por André Breton e Leon Trotsky, obtinha crescente impacto. Pedrosa e os militantes locais se empenhavam em difundir as propostas da IV

2 PEDROSA, Mário. “Pintura e Portinari”. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 41-44, 2019. Disponível em: www.revistas.usp.br/ars/article/view/159858. Acesso em: 13 jun. 2021.

Internacional nas Américas e partilhavam descrições de situação que versavam tanto sobre política como sobre arte.

Os textos de Marcelo Ribeiro Vasconcelos e Priscila Rossinetti Rufinoni, respectivamente “Mário Pedrosa e a arte abstrata em Nova York (1938-1945)” e “Primeiras críticas: forma artística/formação política”, tratam de pôr a crítica de arte de Pedrosa em contexto e contraponto às perspectivas de sua época. Inicialmente voltado para a questão da técnica e da forma social quando escreve sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, Pedrosa se coloca logo depois em diálogo com as correntes estéticas mais avançadas das vanguardas estadunidenses, em Nova York. A fina análise de Pedrosa é perspicaz ao perceber os limites de uma arte dirigida mesmo quando seu aporte é aparentemente disruptivo, assim como ao perceber a potencialidade revolucionária da forma artística mesmo quando se trata de uma obra aparentemente desinteressada. A forma artística, em suas propostas experimentais, carrega, em si mesma, as forças da liberdade almejada, longe de uma arte meramente ilustrativa ou didática, formalmente reacionária. Se, no texto sobre Kollwitz, Pedrosa está enfrentando o problema sobre a questão da forma e da técnica, em que uma perspectiva mais material como a de Ernst Grosse, citado no artigo, se opõe a vertentes como a de Alois Riegl, cujos pressupostos podem parecer ainda “metafísicos”, em Nova York o autor já se põe diante de outros questionamentos, assim como os críticos Meyer Schapiro, Harold Rosenberg e Clement Greenberg. Em ambos os momentos, entretanto, Pedrosa não é um mero divulgador de tendências estéticas, mas um agente ativo, que articula de forma muito própria os embates contemporâneos.

Em Nova York, Mário Pedrosa toma posição no debate atualíssimo das artes. Se no ensaio “Portinari – de Brodóski aos murais de Washington”, de 1942, ele supera sua posição de defesa da arte como arma revolucionária – apontada na conferência de 1933 sobre Käthe Kollwitz – e aproxima-se em definitivo da posição de independência da arte, isso ocorre porque a aposta na via indicada por Trotsky e Breton era muito mais acertada, naquele momento de instrumentalização governamental da arte no mundo, do que a via do realismo socialista e suas vertentes. Ademais, o *Manifesto* de Trotsky e de Breton pretendia tanto ser uma opção para os artistas quanto motivar a formação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (Fiari), para que agrupasse amplamente os artistas revolucionários.

Mário Pedrosa, membro do Secretariado Internacional da IV Internacional, de cuja fundação participou em 1938, afasta-se das fileiras trotskistas em 1940 ao aderir a uma posição minoritária que discordava da caracterização que a IV Internacional fazia da URSS – um Estado operário degenerado³. Pedrosa caracteriza o regime econômico da URSS de capitalismo de Estado, com base na ideia de que a defesa da propriedade social não era vista como

3 MORAES, João. Q. de (org.). *História do marxismo no Brasil – os influxos teóricos*. v. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 243-244. Para uma descrição completa das caracterizações da natureza do Estado soviético e de suas tendências históricas, ver *ibidem*, p. 227-228.

o núcleo do regime soviético. A consequência prática disso era que a IV Internacional não deveria defender a URSS de maneira incondicional frente a um ataque da Alemanha nazista, por exemplo, na medida em que não se trataria mais de um Estado operário. A então seção brasileira, o Partido Socialista Revolucionário (PSR), não dá respaldo a Mário Pedrosa. Segundo os autores Dainis Karepovs, José Castilho Marques Neto e Michael Löwy⁴, a IV Internacional seguiu através do PSR, então liderado pelo jornalista Hermínio Sacchetta.

Em seu texto “Ensinamentos de um companheiro”, Markus Sokol faz um longo balanço dos principais momentos de atuação política de Mário Pedrosa, destacando seus êxitos, contradições e a capacidade de retomar a elaboração política original. A importante relação com um centro dirigente internacional dá a Pedrosa condições excepcionais para atuar na luta antifascista e depois tornar-se um dos fundadores da IV Internacional em 1938. Mas Sokol demarca a posição particular de Pedrosa em relação ao Estado e sua essência de classe como um tema que o teria levado afinal a romper com a IV Internacional. Pedrosa não aceita a posição dos trotskistas pela defesa incondicional da URSS, o que repercutiria em sua atuação política posterior no Brasil, segundo Sokol. No período entre 1945 e a instauração da ditadura de 1964, Pedrosa teria oscilado politicamente, mas seu compromisso com a classe operária não seria abalado. O período da ditadura militar o teria feito retomar uma perspectiva concentrada na construção de um partido operário para resistir e restabelecer a democracia. Sokol questiona o “luxemburguismo” de Pedrosa e o chamado “terceiro-mundismo” como posições que o teriam orientado no esforço por ajudar a construir o PT, para enfatizar sua relação profunda com o marxismo e a defesa da independência do movimento operário.

Os dois períodos em que Pedrosa vive e sofre o peso persecutório das ditaduras – com Getúlio Vargas e o período militar após abril de 1964 – são examinados por Everaldo Andrade em “Duas ditaduras, uma só liberdade”, em texto que busca destacar algumas contribuições originais de Pedrosa para a história do pensamento político e econômico brasileiro contemporâneo. O autor discute a evolução do aparato conceitual de análise utilizado por Pedrosa, com continuidades e rupturas, considerando esses dois momentos específicos de sua atividade política e da história do país. Andrade destaca os conceitos de bonapartismo e de desenvolvimento desigual e combinado como possíveis conceitos-chave e perenes herdados da militância da década de 1930 e que ajudam a estruturar o pensamento político de Pedrosa e sua produção político-teórica. O tratamento do fascismo no Brasil é outro elemento presente na elaboração teórica de Mário Pedrosa nos dois períodos.

Com a anistia política decretada pelo governo brasileiro em 1945, Mário Pedrosa decide voltar ao Brasil e residir na cidade do Rio de Janeiro. Ali, ele dá continuidade às suas atividades como militante e funda o semanário *Vanguarda Socialista*, articulado com alguns dos seus ex-camaradas, integrando

posteriormente o Partido Socialista Brasileiro (PSB). O semanário *Vanguarda Socialista* serve como órgão investigador e difusor de ideias renovadas sobre cultura, socialismo e democracia, contribuindo efetivamente para o desenvolvimento da tradição intelectual de esquerda no Brasil. Pedrosa escreve muitos dos editoriais e torna-se um dos responsáveis pela formação da organização política denominada União Socialista Popular. Também nessa época trabalha como crítico de arte para o jornal *Correio da Manhã*, no qual cria uma seção específica dedicada às artes visuais em novembro de 1946.

No capítulo “Mário PedRosa”, Isabel Loureiro busca enfatizar os diálogos e proximidades crescentes que teriam ocorrido entre Mário Pedrosa e o pensamento de Rosa Luxemburgo, em particular o que seria a identificação da luta pelo socialismo e a liberdade. Esta perspectiva teria levado Pedrosa a incorporar um conceito ampliado de classe trabalhadora em suas perspectivas políticas e uma visão positiva sobre o lugar da espontaneidade política das massas em luta, inclusive com o lugar em que se criam os embriões de um futuro poder socialista. A ação dele na fundação do PT no final dos anos 1970 teria tido como marca fundamental as contribuições do pensamento de Rosa Luxemburgo que Pedrosa assumira desde sua volta ao Brasil em 1945. A atuação de Pedrosa na criação do PT teria relação com essa concepção e essa ênfase no empirismo que se traduziria em um conceito de partido-classe próximo da visão de Rosa Luxemburgo, em contraposição ao que seria o partido-vanguarda leninista. Loureiro destaca o que seria o resgate pioneiro de Pedrosa do conceito luxemburguiano de acumulação primitiva permanente do capitalismo.

A atividade política de Pedrosa se entrelaça progressivamente com a atividade profissional como crítico de arte, posição na qual ganha maior projeção. Em 1949, participa de um concurso para a cátedra de História da Arte e Estética, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, com tese baseada em estudos da Gestalt, intitulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. Os anos seguintes serão marcados por intensa atuação de Pedrosa no campo das artes, exercendo várias atividades como crítico, curador, diretor de museu, membro de júri, representante da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). É preciso que se diga que ele não se afasta da atividade política nesse período e segue colaborando com artigos de conjuntura política brasileira e internacional para o jornal *Tribuna da Imprensa* e para *O Estado de S. Paulo*. Pedrosa militava nesse período em favor da arte construtiva latino-americana e contra as tendências expressionistas e informais da arte internacional. Apoiava a consolidação paulatina da tendência construtiva da arte brasileira nas suas vertentes concreta e neoconcreta, o que colaborou para aproximá-lo do debate sobre arquitetura e planejamento urbano no Brasil.

Tanto no texto de Gabriela Abraços, “Mário Pedrosa: psicologia da forma e as formas de perceber a arte”, quanto no de Gustavo Dionísio, “Crítica e psiquiatria: Pedrosa em defesa da arte-loucura”, outro aspecto do crítico de arte Mário Pedrosa vem à tona, expondo a mediação com a psicologia da forma, estudo no qual foi um pioneiro não apenas no Brasil, mas no mundo. Da perspectiva abstrata formal para a leitura minuciosa das obras

de doentes de uma instituição psiquiátrica, os textos expõem como o autor, atento ao seu tempo, não opõe teoria e prática, mas as faz convergir. Mais que um interlocutor inteligente de teorias alheias, trata-se de um intelectual que é capaz de, ao entrar em contato com novos pressupostos, colocá-los em perspectiva própria. Tais elementos distanciam Pedrosa de ser um mero divulgador acomodatório de novas tendências internacionais a que se acostumam os ambientes intelectuais periféricos e dependentes, limite com o qual nos digladiamos ontem e hoje.

Já a escritora e psicanalista Bianca Coutinho Dias, no ensaio “Mário Pedrosa: entre o sujeito e o objeto”, propõe, a partir desses mesmos textos sobre a arte incomum e a arte dos doentes mentais, um diálogo com os conceitos psicanalíticos de sujeito e objeto freudianos e, principalmente, lacanianos. Mesmo que essas perguntas coloquem o nosso autor em uma interlocução que não lhe era conhecida, elas permitem pensar também a sua inventividade e independência intelectual. Nesse sentido, o conjunto de textos analisado evidencia o motivo pelo qual Pedrosa é considerado um crítico de arte – e um intelectual – fundamental ao pensamento dos séculos XX e XXI, dentro e para além de nossas fronteiras, expandindo o ponto de vista local que nos impõe um falso universalismo em um ambiente muitas vezes culturalmente dependente.

Em 1950, Pedrosa concorre à vaga de deputado pelo Partido Socialista, sem, no entanto, ser eleito. Nos anos seguintes, seus escritos como crítico de arte realçam a importância revolucionária da dimensão estética. Em 1952, é nomeado professor catedrático interino de História no Colégio Pedro II. Três anos depois, em 1955, inscreve-se no concurso para a cátedra de História e redige uma tese sobre a vinda de artistas franceses para o Brasil no tempo de Dom João, intitulada “Os obstáculos políticos à missão francesa no Brasil”. Em 1956, escreve duas teses de livre-docência para o mesmo colégio: “As principais correntes políticas na Revolução Russa de 1917” e “Evolução do conceito de ideologia”.

Sem descurar das nuances desse nosso cenário crítico intelectual, a filósofa Otília Arantes, em “Mário Pedrosa: de acadêmicos a modernos”, circunstancia e reconstitui a história da arte brasileira a partir dos processos culturais locais derivados das ditas “missões culturais estrangeiras”, compreendendo a inexorável relação existente entre as ex-colônias e as metrópoles, entre periferias e centros. A respeito da interpretação dessas importações culturais, Mário Pedrosa prioriza os processos históricos devido à sua formação marxista, não se orientando por interpretações culturalistas. Isso sem deixar, entretanto, de fazer ajustes quando necessário. A pergunta a qual o ensaio se propõe responder é justamente como Pedrosa interpretou a relação entre influxos culturais externos e formação local – já que vivemos em condição permanente de descompasso histórico – a partir de seu funcionamento simbólico para a manutenção de prejuízos sociais concretos ou para a abertura de via crítica em situações locais potencialmente transformadoras.

Não é supérfluo dizer que essa pergunta é essencial para a interpretação de nossa história da arte. Afinal, Otília Arantes resgata nos textos de

Pedrosa uma compreensão do movimento da história da arte que se orienta pela própria condição não desenvolvida do país. Ademais, ao longo dos séculos, se produziram escolhas e caminhos da arte estabelecida que apontam aparentes ambiguidades, mas que, na verdade, são contradições reais. Um exemplo disso é a construção de Brasília, que se oferecia como perspectiva histórica de tendências opostas: uma emancipatória e outra conservadora. Aliás, Otilia aproxima, em certo sentido, Mário da análise realizada posteriormente por Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*. A autora diz: “Como o atraso é expressão de um movimento mundial e não atrofia individual, cabe ao crítico — como era a convicção de Mário Pedrosa — verificar o modelo pelo qual se combinam tais elementos descompassados que ora asseguram à forma moderna importada um funcionamento produtivo, ou, não podendo andar juntos, decretam a falência do arremedo”.

Se as relações entre arte e produção em massa pareciam cumprir anseios democráticos e socializadores no mundo moderno, a dimensão estética seria capaz de oferecer o significado e a devida amplitude da transformação social que se processava? Tanto a arte concreta e neoconcreta como a arquitetura brasileira faziam parte de um processo de modernização brasileira que parecia ser acompanhada de uma transformação possível social e política do país, com o estabelecimento de uma nova ordem internacional baseada no internacionalismo e na solidariedade entre os povos do mundo. A reconstrução no pós-guerra criava essa ilusão de que o progresso tecnológico sob o capitalismo e seus grandes monopólios traria progresso geral para toda a humanidade. É o que pode ser observado na defesa que tanto Lúcio Costa como Mário Pedrosa fizeram da arquitetura moderna e da arte construtiva, isto é, “a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa”⁵.

Pedrosa foi também figura central nas associações de arte, entre elas, coube-lhe um papel importante na Aica e na ABCA. O capítulo escrito por Lisbeth Rebollo Gonçalves trata dos encontros da Aica desde sua criação em 1948 em correspondência com a atuação de Pedrosa na Associação. A autora descreve o momento em que a Associação Internacional aprova seu estatuto, viabilizando o surgimento de seções nacionais como a brasileira, presidida por Pedrosa. No ano de 1958, o crítico ganha uma bolsa de estudos da Unesco vinculada ao Museu de Arte Moderna de Tóquio. Lá, prepara estudo comparativo entre a caligrafia oriental e a arte informal. Naquele mesmo ano, participa da Assembleia Geral da Aica em Bruxelas e propõe a realização de um congresso internacional sobre Brasília. No Japão, realiza também uma exposição sobre a arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio antes de sua partida, com o título “Do barroco a Brasília”. Mário Pedrosa preside o Congresso Extraordinário da Aica no Brasil, com o tema “Cidade nova: síntese das artes”, realizado respectivamente nas cidades de Brasília – cujas obras ainda não estavam concluídas –, São Paulo e Rio de Janeiro, entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959.

5 Cf. ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 2004, p. 112-113.

Como se sabe, a Aica teve papel fundamental na condenação pública da situação de exceção vivida durante as ditaduras no Brasil e no Chile. Lisbeth Rebollo comenta pontuadamente a atuação de Pedrosa na Aica e na ABCA até o final de sua vida, e informa os eventos que foram realizados até recentemente em homenagem ao crítico pelas supracitadas associações. Em 1960, Mário Pedrosa foi convidado para dirigir o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Como diretor-geral da sexta edição da Bienal de São Paulo, tentou sem sucesso trazer artistas construtivistas russos para serem exibidos na mostra pela delegação russa. A expressão artística russa estava sufocada pela ditadura stalinista e a imposição do realismo socialista.

Outra faceta inovadora de Pedrosa, evidente nesse período, é abordada por Tarcila Soares Formiga: a de Mário Pedrosa como crítico de arquitetura. Se a crítica de arte de Pedrosa já se inscrevia numa leitura muito própria da relação entre arte e sociedade brasileira no panorama mundial, em um universalismo sem abstrações universalizantes, como Otília Arantes e Lisbeth Rebollo pontuam, o capítulo “A crítica de arquitetura e a síntese das artes em Mário Pedrosa” enfoca a constelação da arte e da sociedade planificadas no espaço plástico da arquitetura e do urbanismo. A aposta do autor se desenharia a partir de um futuro em aberto – porque no limite, ciente dos desafios, com um pé atrás – sobre Brasília e num vislumbre da “hora plástica”.

Em “O Brasil moderno: fecundar o oásis”, Guilherme Wisnik – além de tratar da contribuição de Mário Pedrosa para o debate sobre a arquitetônica brasileira, que teve seu momento privilegiado com a construção de Brasília – demonstra acertadamente que Pedrosa não adentra o campo da teoria arquitetônica nem como historiador nem como cronista da cultura, mas sim como crítico. O problema não estaria apenas em garantir um lugar privilegiado para a crítica especializada, mas em compreender a centralidade da arquitetura no processo de modernização do país e não se furtar em participar desse processo e problematizá-lo. Tal tarefa demandaria um método específico para enfrentar a dimensão política da crítica de arquitetura. Segundo Wisnik, o grande diferencial de Pedrosa é “entender a atitude crítica de maneira política. Pois, a crítica estética envolve juízo, comparação, hierarquia, e uma relação dialética entre distanciamento e empatia com a obra. [...] Daí o seu sentido eminentemente ‘político’, como uma oposição evidente ao ecletismo diletante da opinião apaziguadora, supostamente imparcial, e, na verdade, impotente”.

Segundo o planejamento urbano de Lúcio Costa e a arquitetura de Oscar Niemeyer, Brasília surge como expressão de um projeto modernizador do país. Se, por um lado, Pedrosa reconhece a continuidade entre o traçado geométrico praticado no século XIX e a construção de Brasília no governo de Kubitschek, por outro, vê uma situação diferenciada na construção da nova capital. Tratava-se de um momento em que o Brasil buscava se projetar como modelo ímpar pela ultrapassagem das condições locais legadas do passado para um processo de modernização que se propunha a seguir a voga internacional sem estar a reboque dela. Nasceria um mundo renovado pela fraternidade e cooperação entre os povos da Terra justamente nesse momento aparentemente propício para a formação inaudita de um concerto internacional das nações?

Um momento excepcional é a fala de Pedrosa enfatizando a necessidade de saltar esse passado na afirmação do futuro, esse último entendido como realização utópica, pelo fato de nós, brasileiros, estarmos “condenados ao moderno”. A crise da arte individual se encontra com a antevisão do que poderia ser o inteiramente outro das cidades artificiais na realização de obra coletiva:

Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como um conjunto das atividades criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopias. [...] Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. É evidente que nos encontramos diante de uma crise bem profunda da arte individual. Precisamos reencontrar as bases sociais, as bases filosóficas da arte, da atividade criadora, e creio que um empreendimento como este, de fundar uma cidade planificada e a construir de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias e com um pensamento fundamental, um pensamento a dirigi-la, é realmente o de construir não só uma capital, mas uma obra de arte coletiva. [...] É uma obra coletiva porque por definição ela suprime o empirismo, e nunca poderá ser completada por uma política de *laisser-faire, laisser-allér*.⁶

O conceito de planificação ganha profunda dimensão para o pensamento de Pedrosa nesse momento. A pergunta sobre a necessidade de planificação da economia superando a economia de mercado nunca foi tão premente como é hoje, quando estamos à beira de catástrofes humanitárias, climáticas, ambientais, e ele desenvolve a fundo essa perspectiva. A planificação – para além de suas dimensões coletivas na arte e arquitetura, como processo político e econômico de subversão do capitalismo – era entendida como vertente essencial para avançar no sentido da transição socialista. A necessidade de planificação associada à ideia de plano para modernização e de planejamento arquitetônico/urbanístico deu o tom dos debates no Congresso da Aica (1959). É evidente que o crítico brasileiro invertia valores artísticos e sobretudo estéticos, com consequências políticas óbvias, no sentido de atender clamores específicos de países – como era o caso latino-americano – que foram incorporados de modo subordinado ao processo de modernização internacional. Essa inversão de valores indicava a escolha evidente pelo futuro emancipatório em detrimento do passado arcaico, com radicalidade crítica contra o liberalismo e com a defesa enfática da cidade planejada como característica essencial para países periféricos.

6 LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (orgs.). *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 28 e 30.

No capítulo “Pedrosa e a construção da nova capital (1954-1959)”, Marcelo Mari expõe um dos pontos centrais do Congresso Extraordinário da Aica no Brasil, em 1959, que foi justamente o questionamento sobre a necessidade de se construir uma nova capital para o país no centro equidistante das regiões brasileiras. Havia nisso uma necessidade que pesasse mais do que o simples voluntarismo político? A nova capital impunha-se como virtual efeito exemplar e disciplinador da formação de espaços urbanos e da observância da necessidade de planejamento do território brasileiro? O avanço da fronteira oeste oferecia contradições iminentes ao processo de modernização do país com desfecho imprevisível: a modernização racional ou a destruição implacável da natureza e evidentemente da própria humanidade. Pedrosa aponta isso também em sua fala no Congresso da Aica na sessão inaugural de 17 de setembro de 1959, quando chama a atenção para o fato de que a síntese deve ter dimensão estética, mas também política e social. De nada vale uma capital moderna sem um país em condições de promover uma modernização emancipadora que inclua as camadas populares. A reforma agrária torna-se uma obsessão para a realização desse projeto emancipatório e modernizador de que falava Pedrosa. Tratava-se também, para Pedrosa, da ideia de que o oásis pudesse fecundar o Brasil.

Em “Trajetória de uma crítica: Mário Pedrosa e o desenvolvimentismo (1956-1966)”, Josnei Di Carlo analisa a crítica de Mário Pedrosa ao desenvolvimentismo e seu diálogo com as teses de Celso Furtado. Para Mário Pedrosa, o desenvolvimentismo limitava as análises econômicas de Furtado ao não conseguir ultrapassar a tradicional visão dualista da economia brasileira que oporia o mundo agrário à indústria – defendida tanto por economistas comunistas como por liberais neoclássicos. Mais do que isso, o desenvolvimentismo teria se constituído, segundo Pedrosa, em uma ideologia desligada da luta de classes e das articulações políticas dela decorrentes. Para superar essa situação seria necessária a elaboração de uma nova política de desenvolvimento econômico, que para Pedrosa seria um modelo de transição ou socialismo baseado na mobilização e articulação das massas trabalhadoras e suas organizações. O golpe de 1964 confirmava o caráter híbrido da burguesia brasileira e sua renúncia a buscar um desenvolvimento autônomo para o país.

No ano de 1964, Mário Pedrosa começa a trabalhar na elaboração dos livros *Opção brasileira* e *Opção imperialista*, publicados pela editora Civilização Brasileira em 1966. Eram obras únicas, nas quais ele desenvolve uma análise crítica do capitalismo brasileiro e das insuficiências das teorias desenvolvimentistas de então, ao mesmo tempo que articula uma ampla reflexão sobre a realidade mundial do capitalismo e seus monopólios e das economias planificadas e de propriedade social como a da URSS. O núcleo articulador implícito nos dois livros é a teoria do desenvolvimento desigual e combinado. O capitalismo no Brasil articula-se com o imperialismo e internamente a diferentes estágios de desenvolvimento econômico. O moderno capitalismo não moderniza, mas se alimenta do atraso tanto no plano nacional como no internacional, sem oposições ou dualismos, mas de fato expressando combinação e hibridismo da própria burguesia. Sua crítica ao capitalismo, aos utopistas desenvolvimentistas de esquerda ou de direita e à virada reacionária não lhe

retiram a esperança. Ele aponta as possibilidades e caminhos para uma via revolucionária ao socialismo ligada ao fortalecimento da classe operária e suas organizações, vetor central para liderar o conjunto do povo brasileiro contra a ditadura e por um socialismo que incorporasse as tradições e características da economia e cultura nacional. Esse projeto se desdobraria e se apoiaria nas possibilidades de um salto à planificação econômica socialista mundial. Havia demasiada esperança nas reformas e resultados positivos das economias planificadas como a soviética da década de 1960 e em uma socialização das economias capitalistas via fusões crescentes dos grandes monopólios e corporações. Também se faziam presentes uma estratégia e um pensamento revolucionários para o país, que se revelavam originais e mantiveram sua perenidade.

Pedrosa segue ativo e em 1968 participa da célebre Passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, como um dos seus encabeçadores. No ano de 1969, depois de viajar à Europa, lidera um movimento de boicote de artistas nacionais e estrangeiros à X Bienal de São Paulo como denúncia dos crimes cometidos pela ditadura. Em 1970 é processado por conta dessas atividades e por denunciar o governo brasileiro no exterior por terrorismo de Estado e prática de tortura. Uma carta de agravo é assinada por mais de cem personalidades, entre intelectuais e artistas, denunciando e responsabilizando o governo Médici pela integridade física de Pedrosa. Em agosto desse mesmo ano a Aica o elege vice-presidente da instituição.

No capítulo “Pedrosa em Londres”, Michael Asbury expõe o papel de Mário Pedrosa na salvaguarda dos planos de Hélio Oiticica para a Experiência Whitechapel em Londres, no ano de 1969. Enquanto Oiticica ainda estava no Rio de Janeiro, surgiu uma séria discordância entre o artista e o diretor da instituição, Bryan Robertson. A questão centrou-se no fato de que a proposta da exposição não “apresentava obras individuais”, mas sim objetos integrados dentro de um todo ambiental. Apesar de a exposição representar uma projeção retrospectiva da obra do artista até hoje, para Oiticica, era crucial que as obras se relacionassem entre si dentro do que hoje seria descrito como uma instalação participativa. O plano de Oiticica só foi salvo porque Pedrosa, que estava viajando pela Europa na época, pôde ir pessoalmente a Londres se encontrar com Robertson para explicar o conceito do artista e apoiar o significado da proposta no contexto mais amplo das manifestações contemporâneas no campo da arte. A natureza exata da conversa que Pedrosa teve com Robertson não pode ser determinada com precisão. Entretanto, como argumenta o ensaio de Asbury, a redação anterior de Pedrosa sobre Oiticica e as análises da crítica de arte sobre movimentos contemporâneos como a arte *pop* permitem uma visão geral sobre a posição de Pedrosa em relação ao jovem artista, ao mesmo tempo que contextualiza alguns comentários da crítica de arte sobre a exposição e o catálogo atual, quando Pedrosa retornou a Londres durante o curso da exposição na galeria Whitechapel.

As corporações capitalistas, a hegemonia ideológica conservadora e os grandes proprietários pressionaram para transformar a frágil democracia brasileira em um explícito instrumento da classe dominante, principalmente após a entrada em cena das massas populares se aproveitando dos espaços

democráticos para defender seus próprios interesses. A ditadura brasileira de 1964 era expressão da resistência a esse movimento de aprofundamento da democracia, que se articulava e respondia a uma crise maior vivida pelo capitalismo. Pedrosa percebeu também as implicações dessa situação em suas dimensões culturais e artísticas, que precisavam ser alteradas sob pena de se ossificar a sensibilidade nos horizontes de uma situação acomodatória na expressão sofrível do conforto em troca da autonomia e da liberdade. Pedrosa percebeu que a instituição moderna se adequava muito confortavelmente à subordinação cultural.

A modernização do país de fato aprofundava nosso atrelamento a uma ordem internacional capitalista dominada pelo aparato tecnocientífico e financeiro. Somava-se a essa crítica da modernização conservadora ocorrida no Brasil uma crítica das instituições de arte moderna. Isso gerou um interesse muito vívido de Pedrosa pelas manifestações artísticas de radicalidade crítica contra o próprio sistema das artes. Todos do meio da arte podem se recordar vivamente da importância de Pedrosa para o lançamento e a consolidação do projeto construtivo da arte brasileira, que nos anos e décadas posteriores pôde lançar artistas como Almir Mavignier, Abraham Palatnik (morto recentemente por covid, uma perda irreparável!), Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Sim, certo, Pedrosa foi crítico-militante em defesa desses artistas nas instituições de arte moderna no Brasil; porém devemos também ter em mente que, depois do golpe militar de 1964, ele assumiu uma posição cada vez mais crítica do modelo de modernização brasileira, que tinha consequências no plano local e no plano internacional. A saber: a modernização que ocorria em nosso país não resolvia os problemas locais de exploração da mão de obra pelo capitalista; muito ao contrário, a exploração era agravada. Modernizava-se o país à custa da superexploração da massa trabalhadora, ou combinando-a como parte de um processo desigual e combinado.

Enquadrado pela Lei de Segurança Nacional em 1970, Pedrosa refugia-se na embaixada do Chile no Rio de Janeiro e, após alguns meses, consegue salvo-conduto para se exilar no Chile, então governado pelo presidente socialista Salvador Allende. Ali, ajuda a conceber e fundar um novo museu de arte e uma nova concepção museológica, assumindo um papel educativo e aberto. Soma-se a isso o interesse de Pedrosa pela produção das cooperativas de artesanato no Chile e a produção indígena dos Mapuche. Viaja em missão cultural e artística pelo mundo e desenvolve uma rede de solidariedade e apoios ao projeto e ao governo Allende que atrai centenas de doações de artistas. Esse museu ganharia o nome de Museu da Solidariedade com o Chile. O museu para Pedrosa seria, em simultâneo, lugar de divulgação da produção moderna e do experimentalismo mais atual, na incorporação da arte experimental como uma das matrizes do museu junto à matriz da arte moderna já reconhecida internacionalmente. Com o golpe de setembro de 1973 e a morte de Allende, Pedrosa refugia-se na embaixada do México. Depois de breve estada na Cidade do México, segue viagem para Paris, onde reside até voltar ao Brasil em outubro de 1977.

Dois ensaios abordam a atividade museológica de Mário Pedrosa, certamente uma das suas facetas menos conhecidas. O texto “Mário Pedrosa e os

museus”, de Cauê Alves, busca não só resgatar suas inúmeras iniciativas, em particular nas décadas entre 1950 e 1980, mas também a originalidade das suas atuações. Pedrosa participa diretamente de atividades no MAM no Rio de Janeiro e em São Paulo, na elaboração de catálogos e na formulação de uma nova concepção museal através de um projeto inovador para o museu de Brasília. Na sua volta ao Brasil em 1977, passa a trabalhar com outra perspectiva em relação às artes visuais, e é desse período suas formulações sobre o Museu das Origens. Um dos pontos altos da atuação de Pedrosa certamente foi seu esforço para a aquisição do acervo do Museu da Solidariedade durante seu exílio chileno entre 1970 e 1973. A ditadura Pinochet colaborou para apagar um pouco desse esforço. Nesse tema também há importante e detalhada discussão de Glaucia Villas Bôas (UFRJ) em “Solidariedade: o museu do exílio chileno de Mário Pedrosa”, que permite avaliar em toda a sua extensão e profundidade o compromisso político e cultural assumido por Pedrosa com a criação do museu chileno, sua defesa da arte, sua expressão e capacidade mobilizadora. Nesse momento Pedrosa aprofunda suas ideias sobre uma concepção de museu experimental e mobiliza sua ampla rede de contatos internacionais em dezenas de cartas e viagens, que teriam como resultado as centenas de doações recebidas pelo Museu da Solidariedade, um legado da militância político-cultural de Pedrosa ainda pouco conhecido.

A atividade de dirigente e gestor de museus realizada por Mário Pedrosa é apresentada também no texto “A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação política no Chile”, de Luiza Mader Paladino. No final do ano de 1960, ao assumir a gestão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Mário Pedrosa publica uma reflexão no *Jornal do Brasil*, onde descreve as diferenças e os pontos de confluência do ofício de um crítico de arte e o de um gestor de museus. Para ele, um diretor de uma entidade museal deveria participar ativamente do tempo presente e dar continuidade à batalha artística assumida do lado de fora, no campo da crítica. Se o papel do crítico se sedimenta no compromisso permanente com alguma “aventura artística de vanguarda”, restaria ao diretor observar, estimular, experimentar, além de preservar “as antenas do crítico” para acolher os movimentos de arte relevantes da época. A opção museológica que permeia o seu itinerário parece ter se ancorado em um modelo de museu democrático, público e aberto ao povo. A vocação solidária e a imaginação política percorreram todo o caminho intelectual de Pedrosa, e as suas defesas estéticas e políticas estiveram atreladas aos principais acontecimentos da vida social do Brasil na segunda metade do século XX.

Depois do golpe militar contra a experiência chilena de socialismo pela via das reformas e da democracia, muitas das posições políticas de Pedrosa parecem ter sido revisitadas. Ele se interessa cada vez mais pelos mecanismos radicais de negação da via de modernização predatória dos países capitalistas centrais. Seria possível uma originalidade na transição para o socialismo na periferia? Tratava-se de se voltar para a radicalidade então em voga dos discursos terceiro-mundistas – como se fosse possível escapar das malhas do mercado mundial capitalista – buscando caminhos de superação na experiência local e nacional de desenvolvimento econômico alternativo ao mercado. Por isso talvez seu crescente interesse pelos povos indígenas e seu modo

coletivista de produzir a vida. Se a arte no mundo estava mais e mais relegada à sua condição precípua de mercadoria, restaria não aceitar mais o objeto artístico como solução do impasse que se vivia, mas aceitar novas possibilidades revolucionárias vindas da produção artística fora do mercado, como a produção dos povos indígenas, para retomar uma arte capaz de ajudar a processar uma modificação radical da sociedade? Pedrosa sempre esteve atento às modificações presentes na tênue relação entre a realidade existente e o movimento decisivo da arte no tempo, pelo conflito social, pela inter-relação das formas sociais em manifestação contraditória, em compasso de espera, na vida ainda não realizada. Se na volta ao Brasil, depois do segundo exílio, Pedrosa defendeu a chamada “arte de retaguarda” e a formação de um partido de massas para a transformação política da realidade brasileira, isso não foi mero balanço crítico de erros e acertos sobre as apostas que ele fizera e sobre as que deixou de fazer nos anos anteriores. Talvez Mário Pedrosa deva ser analisado também pelos projetos que não concluiu. Um deles certamente foi a exposição sobre arte indígena, “Alegria de Viver, Alegria de Criar”. Ali o contraponto é com o nosso modo de civilização em profunda crise e expressa uma reflexão e um balanço mais profundo do seu pensamento e da sua trajetória.

Não sem motivos, essa nova posição sobre a arte se desenrola paralelamente a sua plena e desembaraçada reinserção na luta política nacional. Pedrosa provavelmente quisesse, com a formação do Partido dos Trabalhadores, a ampliação e o aprofundamento dos limites tradicionais da representatividade política, para permitir a realização do sentido pleno de democracia em que as maiorias tomassem para si a consciência de suas próprias vidas no exercício cotidiano no jogo político. A instabilidade e a crise permanente da esfera política/social no Brasil revelavam que suprimir a democracia seria sempre possível se essa não se mostrasse conveniente ou ameaçasse os interesses da burguesia. Estavam presentes nesse objetivo uma radicalização de efeitos pedagógicos a fim de politizar todas as dimensões da vida. Era preciso incorporar as tradições de luta passadas, mas ampliá-las e superá-las em um salto dialético. Por isso, seu esforço naqueles anos finais de 1970 e no ano de 1980 se voltava para a construção de um amplo partido da classe trabalhadora que deveria estar entrelaçado com uma central sindical que oferecesse capacidade nacional de articulação. Para além disso, seus textos desse período destacam a inevitabilidade de uma assembleia constituinte que fosse capaz de refundar as instituições políticas e democráticas do país. Por que não dizer que essas questões estão justamente na ordem dos dias atuais?

O texto “Mário Pedrosa e um PT socialista e independente” busca desenvolver uma reflexão sobre a atuação política de Pedrosa desde sua chegada do exílio, em outubro de 1977, até a construção do movimento que levaria à fundação do PT. Seus textos dessa época certamente são o principal testemunho da maneira como dialogou com a nova realidade de crise da ditadura e dos amplos movimentos de massa que despertavam novas gerações de militantes operários e da juventude. Andrade defende que não houve uma ruptura, mas a realização de um diagnóstico que Pedrosa defendia desde 1966: a resistência e a luta dos novos núcleos da classe operária é que teriam abalado os alicerces da ditadura. Pedrosa em seus textos e falas nesse período busca destacar

a urgência de uma política e de um partido da classe trabalhadora, amplo e democrático, capaz de concentrar e mover uma nova força política nacional pelo socialismo. Um novo partido aberto e democrático, mas classista e independente da burguesia, capaz de reunir amplamente a diversidade das lutas populares do país. Os documentos redigidos por Pedrosa nesse período são o principal testemunho e fonte desse esforço e compromisso profícuo da sua atuação como intelectual militante e socialista.

Muitos exemplos poderiam ser oferecidos sobre a impossibilidade de se afastar o Mário Pedrosa político socialista daquele célebre crítico de arte. A sua dimensão radical e revolucionária na política certamente incomoda mais do que aquela aparentemente mais conciliatória e elegante que muitas vezes parece transparecer em seus textos sobre arte, museus e arquitetura. Pedrosa é expressão plena do desenvolvimento desigual e combinado, para parodiar um conceito-chave que ele manejou para compreender a realidade histórica do Brasil como expressão articulada do moderno e do arcaico, do nacional e do mundial. Ele também, como intelectual militante nas artes e nas lutas socialistas, era combinação e contradição dentro de uma única coerência revolucionária. Se o seu esforço por desenvolver uma crítica de arte mais objetiva e racional se relacionou a posições políticas pela arte revolucionária e não panfletária, também seria possível afirmar que suas posições e reflexões políticas em defesa da planificação socialista na década de 1960 se relacionaram às suas reflexões sobre a arquitetura na época da construção de Brasília. Sua chamada virada terceiro-mundista no momento da experiência do exílio chileno, acrescida de sua revisão crítica das artes visuais ocidentais pela produção indígena, permitiu grande sensibilidade e consciência política para analisar e agir no processo de construção do PT. Pode-se dizer que Mário Pedrosa trafegou pelas principais mudanças do século XX. Os textos e depoimentos a seguir buscam recuperar esses trilhos e conexões, não só como balanço histórico ou biográfico, mas como esteio e patrimônio intelectual, político e cultural para se pensar o Brasil de hoje e de futuro.

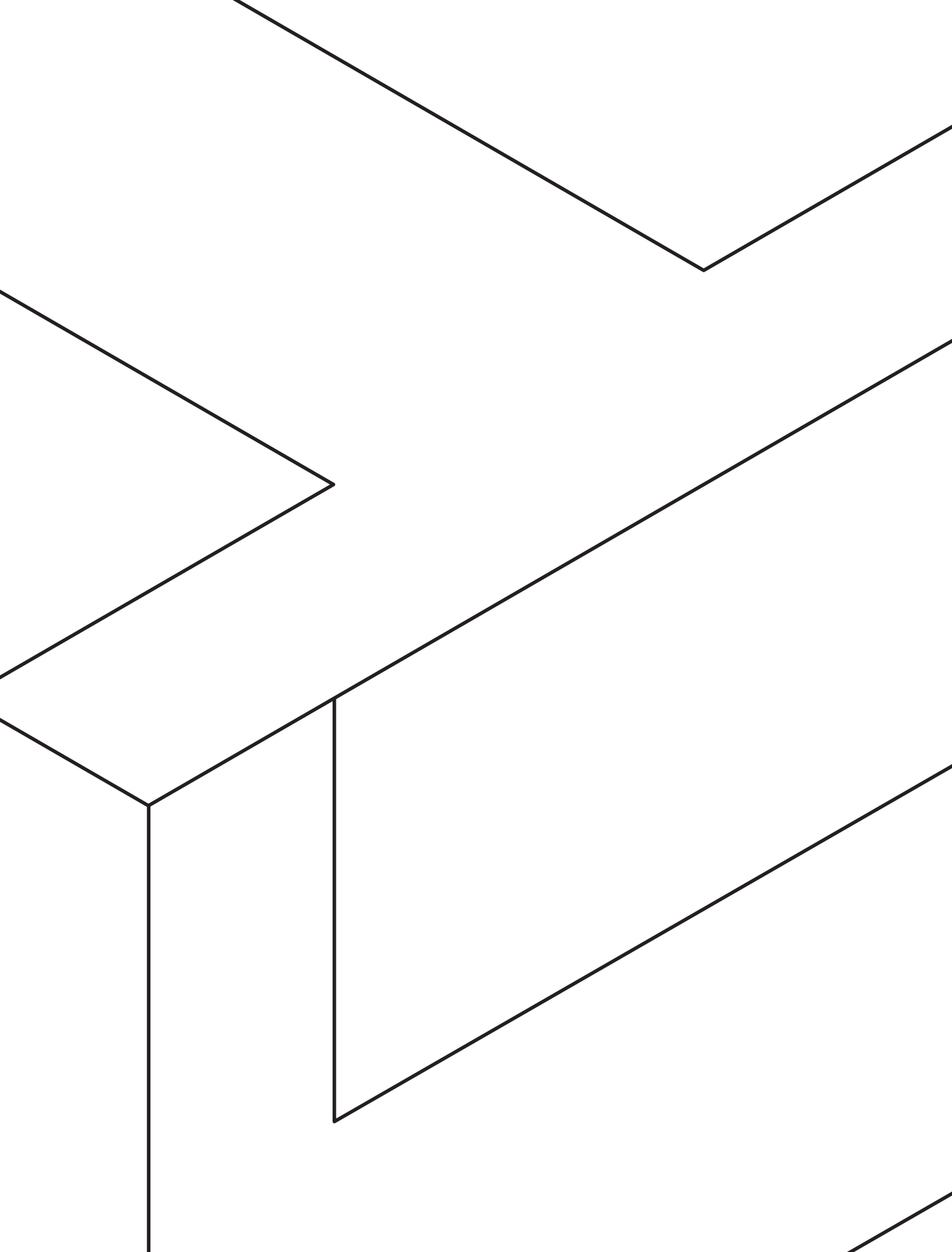
O quinto capítulo do livro traz material de duas exposições virtuais em homenagem a Mário Pedrosa e também depoimentos valiosíssimos. As exposições foram realizadas através da plataforma da Fundação Perseu Abramo. Elas foram intituladas, respectivamente, “Mário Pedrosa – revolução sensível” e “O que não é floresta é prisão política”. Muitos artistas se mobilizaram para homenagear Mário Pedrosa; entre eles, é louvável mencionar o coletivo Aparelhamento e suas ações em reocupação social de prédio na avenida Nove de Julho, em São Paulo.

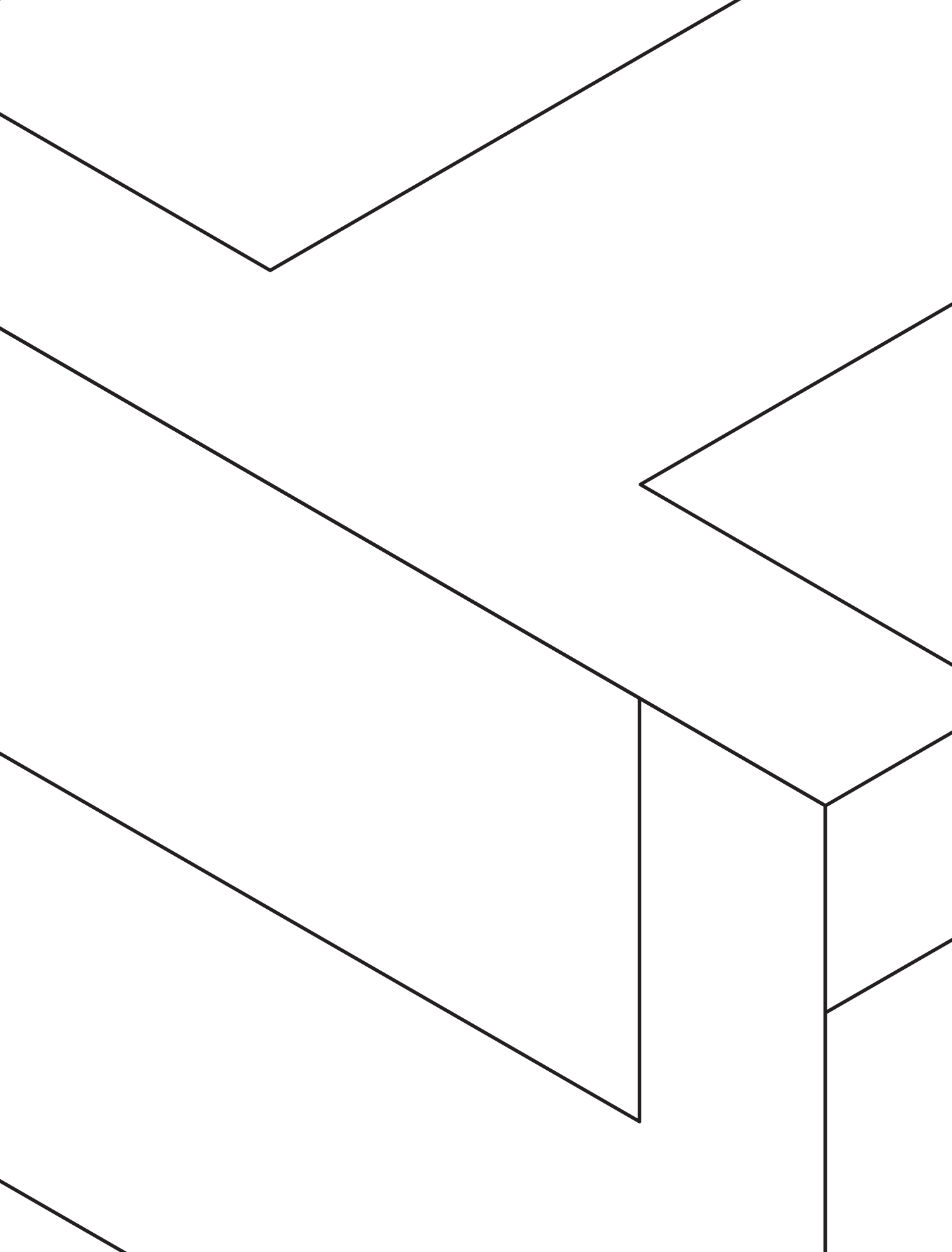
Ainda, sob curadoria de Márcio Tavares, a Galeria Reocupa apresentou o conjunto de seus artistas na exposição “O que não é floresta é prisão política”. Destaque para o “Carro do Ovo” do Aparelhamento, que saiu pelas ruas de São Paulo com megafone e com *slogan* “O (p)ovo quer saber” sobre o caso Queiroz. Também desse coletivo é a videoperformance “Museu da Solidariedade de Maricá”, Rio de Janeiro, com depoimento de Regina Vater sobre Mário Pedrosa para Jarbas Lopes. Em Goiás, o artista Rubens Pileggi fez uma videoperformance intitulada “Sangue no zóio”, que consistiu em operar uma reflexão sobre a ordem natural das coisas, o mundo de cabeça para baixo e a interdição

da fala da esquerda pelo contexto de ascensão do fascismo no Brasil. Outro artista de Goiânia que se destacou com videoperformance é Paul Setúbal, com uma reflexão sobre a relação entre instituição e violência. Além disso, conta com texto curatorial de Márcio Tavares; texto crítico de Francisco Alambert; texto sobre a concepção digital da exposição de Kauê Garcia e de Luísa Burini; obras, biografias e ficha técnica.

Os depoimentos e escritos que se seguem aos ensaios nos permitem uma aproximação com o fazer, o viver, o sonhar e o conviver contidos na trajetória pessoal de Mário Pedrosa. A breve síntese biográfica de Michael Löwy intitulada “Mário Pedrosa, intelectual revolucionário” nos permite retomar de conjunto a longa e intensa trajetória em suas diferentes e combinadas facetas de autor e homem de ação. Quito Pedrosa apresenta a biografia de seu avô a partir do último exílio, incluindo a passagem pelo Chile e posteriormente o empenho na formação do Partido dos Trabalhadores. Além disso, há um balanço amplo acerca da fortuna crítica produzida sobre Pedrosa. Sobre a experiência chilena e a elaboração e execução do projeto de museu no Chile, o depoimento de Daisy Peccinini é de muita delicadeza e sobriedade, enfatizando aspectos pouco conhecidos da personalidade de Pedrosa. Anteriormente mesmo ao último exílio de Pedrosa, em 1968, Raul Pont relata seu contato com os livros *Opção imperialista* e *Opção brasileira* e o impacto na formação das suas ideias e atuação posterior. O artista Antonio Manuel conhece Pedrosa nessa época e fornece um importante relato sobre a trajetória do crítico especialmente a partir de sua saída para o último exílio, até seu falecimento e homenagem. Carlos Zilio escreve um texto crítico, em 1995, sobre a necessidade de republicação da obra de Mário Pedrosa. Paulo Skromov, antigo dirigente do sindicato dos coureiros de São Paulo e um dos principais articuladores da fundação do Partido dos Trabalhadores, resgata as decisivas iniciativas de Mário Pedrosa e sua relação com Luís Inácio da Silva para a formação do PT.

Everaldo de Oliveira Andrade,
Francisco Alambert e Marcelo Mari





**política
em tempos
sombrios**

“O cara não mudou”: Mário Pedrosa na Frente Única Antifascista de 1933-1934

Dainis Karepovs

No Chile, em seu segundo exílio, no início do ano de 1972, Mário Pedrosa tomou conhecimento de um texto publicado em um semanário hoje submerso no esgoto que atualmente se dissimula com o nome de “imprensa” e que, por isso, finge fazer jornalismo. Na referida matéria, Pedrosa era descrito como “um jovem integralista”, o qual depois teria “virado a casaca” e se transformado em trotskista. Além disso, insidiosamente – a propósito de uma carta aberta dirigida ao ditador fardado então de plantão na qual centenas de personalidades do mundo das artes manifestavam sua indignação e apreensão com a segurança de Pedrosa frente às perseguições das quais era vítima –, afirmava tal periódico que subscritores do referido documento, como Pablo Picasso, ignoravam o passado do “vira-casaca”¹. Imediatamente, como resposta às imposturas divulgadas em suas páginas, Pedrosa dirigiu uma carta ao referido semanário, que aqui transcrevemos:

Santiago, 17/01/1972

Senhor Redator

Em seu número de 29/12[1971] último *Veja* publicou uma matéria sobre o integralismo na qual há surpreendente referência a meu nome que, nunca, em qualquer momento de uma longa vida, teve outra relação com o integralismo que a de um irreconciliável adversário. Em 1937, Mário Pedrosa não era, como afirma sua revista, “um jovem integralista”. Em 1937, ao contrário, o que fazia era escapar da perseguição que lhe fazia a polícia gestapiana do Estado Novo, saindo, clandestino, do Brasil, enquanto a família, mulher e sogra, era presa em represália. Se recuarmos no tempo, o *record* antifascista não se interrompe: em 1928-29, então, sim, jovem estudante em Berlim, participa das primeiras lutas, dentro e fora do recinto universitário, contra o nazismo que começa sua ofensiva. Em 1933, em São Paulo, no ano mesmo da chegada ao poder de Hitler, enfeixava em volume e publicava as análises de Trotsky sobre a crise que levou o nazismo à vitória, com a esperança de

1 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatários: Senna e Madama. Santiago, 17 jan. 1972. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1982, p. 70.

que os seus ensinamentos servissem à luta que se iniciava no Brasil contra o integralismo. Esse livro é reeditado em 1968 no Rio pela Gráfica Editora Laemmert, com o meu velho prefácio de 12 de janeiro de 1933. Em 1933-34, constituiu-se, com minha participação ativa, uma frente única antifascista de todas as esquerdas para barrar o caminho ao integralismo. A 7 de outubro de 1934, essa frente única consegue mobilizar a massa trabalhadora de São Paulo para dissolver a parada militar da milícia integralista, milhares de homens uniformizados e armados, provenientes de todo o Brasil, no Largo da Sé. Desde esse dia, os integralistas nunca mais desfilaram pelas ruas de São Paulo. Deu-se um verdadeiro choque armado, com uma debandada quase geral dos integralistas, que deixavam pelas calçadas suas camisas verdes. A jornada, porém, foi pesada para os dois lados, com várias mortes, centenas de feridos e grande agitação. Na esquina da rua Barão de Paranaíacaba com o Largo da Sé o fogo foi muito cerrado, vindo sobretudo de integralistas estendidos pelo centro da Praça, e atingiu muitos companheiros. Um deles, um bravo estudante antifascista, atravessado pelas costas por uma bala, caindo em meus braços, exclama com uma golfada de sangue pela boca: “Estou ferido” e logo depois sou também alcançado. A diferença é que Décio morria pouco depois, e Mário Pedrosa, mais feliz, saiu-se com umas balas na região glútea.

Carta de Picasso: 1. Ele não a assinou sozinho, mas acompanhado de centenas de artistas, entre os quais Henry Moore e Alexander Calder, dois mestres mundialmente consagrados. 2. Entre os integralistas, contra os quais lutei nas ruas de São Paulo, alguns mudaram de opinião, e, do lado de cá, aceitaram o ostracismo, a adversidade. Merecem a minha estima. 3. Picasso, pois, não se manifestou na carta aberta ao Presidente Garrastazu em favor de um “vira-casaca”. Hoje septuagenário, como outrora no verdor dos anos, o cara não mudou. No fundo, pode-se dizer que em sua vida os dois exílios estão no rol das coisas. Obrigado pela publicação.

Leitor atento,

Mário Pedrosa²

Essa carta de Pedrosa, em que ele traçava seu perfil de permanente e tenaz antifascista e que obviamente não foi publicada na íntegra pelo referido semanário, aqui nos serve de roteiro.

2 Anexo da carta de Mário Pedrosa a Senna e Madama. Santiago, 17 jan. 1972. In: FIGUEIREDO, op. cit., p. 71-73.

Militante do Partido Comunista do Brasil (PCB) desde 1925, Mário Pedrosa foi indicado por seus camaradas para frequentar a Escola Leninista Internacional, em Moscou. Partiu ele do Brasil em novembro de 1927. Na última parada antes do seu destino final, um problema de saúde o reteve em Berlim. Ali recebeu a informação da expulsão dos líderes da Oposição Unificada, Trotsky, Zinoviev e Kamenev, no congresso do Partido Comunista da União Soviética – como resultado de seu confronto com Stalin. À medida que obtinha mais notícias do que se passava na URSS, decidiu não mais prosseguir até seu destino e permaneceu na Alemanha. Militou no Partido Comunista alemão, estudando em cursos de filosofia e sociologia na Universidade de Berlim. Ao mesmo tempo – aprofundando a via que se entreabriu já no Brasil nos seus primeiros contatos com as ideias de Trotsky e de seus partidários –, seu contato com militantes oposicionistas alemães e franceses o levou à resolução de aderir às propostas da Oposição Internacional de Esquerda, fração comunista internacional que se guiava pelas posições de Leon Trotsky. Foi também nessa viagem que Pedrosa conheceu as ideias de Rosa Luxemburgo. Ao longo de sua estadia europeia, na correspondência com Lívio Xavier³, além de enviar publicações e documentos, Pedrosa discutia não apenas suas dúvidas frente ao que testemunhava, mas as transformações que o movimento comunista internacional dramaticamente sofria naquele momento e suas repercussões no Brasil e em seu partido comunista.

Mas foi também nessa estadia na Alemanha, que durou de fins de 1927 a abril de 1929, que Pedrosa pôde ter um contato com o nazismo e as suas milícias e vislumbrar a tragédia que se aproximava. Na Alemanha, Pedrosa também assistiu à gestação e implantação da sectária política do chamado Terceiro Período⁴, a qual foi aprovada no VI Congresso da Internacional Comunista, realizado em julho de 1928 em Moscou. Esta nova orientação tinha como pressuposto uma “radicalização das massas”, a qual ensejava a tática de “classe contra classe” e embutia fórmulas do arsenal stalinista como a “frente única pela base” e o “social-fascismo”. Esta última fórmula⁵ – que igualava os social-democratas aos fascistas e serviu como vigorosa barreira para alianças com a II Internacional, combinada com a orientação do

- 3 Essa correspondência pode ser vista em MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- 4 Em 1928, a Internacional Comunista proclamou o Terceiro Período, o período final do capitalismo, sendo o primeiro (1917-1924) classificado como o de crise do capitalismo e ascenso revolucionário e o segundo (1925-1928), o de estabilização do capitalismo.
- 5 Essa fórmula tem sua origem em um artigo de 1924: “O fascismo é a organização de choque da burguesia, que conta com o apoio ativo da social-democracia. A social-democracia é, objetivamente, a ala moderada do fascismo. Não há razões para supor que a organização de choque da burguesia poderá obter êxitos decisivos nos combates ou no governo do país sem o apoio ativo da social-democracia. Tampouco há razões para supor que a social-democracia possa obter êxitos decisivos nos combates ou no governo do país sem o apoio ativo da organização de choque da burguesia. Essas organizações não se excluem, mas se completam. Não são antípodas, mas gêmeas” (STALIN, J. A situação internacional. In: *Obras*. v. 6. (1924). Rio de Janeiro: Vitória, 1955, p. 243-244).

Terceiro Período – fez com que os stalinistas enxergassem revolução e soviéticos em qualquer manifestação de massa ou greves sindicais. Trotsky a partir de então passou a alertar ao movimento comunista que o Terceiro Período, ao impedir a formação de frentes únicas com os social-democratas, abria o caminho para a tomada do poder por parte dos nazistas e seus congêneres. Além disso, conjugada ao Terceiro Período, Stalin também consagrou a chamada “teoria do socialismo num só país”. Enfim, esse conjunto de eventos permitia a clara percepção de como a Internacional Comunista (IC) deixara de ser um instrumento para a revolução em escala planetária e se transformara, na imagem empregada por Trotsky, em um guarda-fronteiras da União Soviética, fazendo dos partidos comunistas meros joguetes da política externa soviética.

Mário Pedrosa desembarcou em 19 de julho de 1929 no Brasil⁶. Neste retorno, sem deixar de acompanhar o que ocorria na Alemanha, ele se engajou na formação da fração brasileira da Oposição Internacional de Esquerda. Pouco antes de seu retorno, fora informado por Lívio Xavier, um dos participantes, da formação de uma cisão sindical, ocorrida no início de 1928, na seção brasileira da Internacional Comunista. Um grupo de meia centena de militantes comunistas, pouco depois, se dirigiu à direção do PCB acusando-a de adotar posturas que atentavam contra a democracia partidária e a independência dos sindicatos e, portanto, exigiam a convocação de uma conferência nacional para discutir a respeito das críticas formuladas. Além disso, esse grupo preparou um memorial à direção do PCB em que causticava a questão da política de aproximação com a pequena burguesia feita do mesmo modo que se havia realizado na China, mimetizando a política adotada com o Kuomintang (também conhecido por Partido Nacionalista Chinês). Os críticos da orientação do PCB não viam na direção do partido a capacidade de analisar a situação à luz da luta de classes, aferrada que estava a pensar na revolução como algo que ocorria em etapas. Na base de tais críticas estava essencialmente a preocupação em preservar a independência das organizações sindicais e políticas dos trabalhadores, uma questão muito cara aos futuros opositores de esquerda e também muito enfatizada no material que Pedrosa remetia ao Brasil. Pedrosa, aliás, buscou aconselhá-los no sentido do prosseguimento dos debates. No entanto, o grupo não resistiu às pressões e praticamente se desarticulou, e boa parte dele acabou expulsa das fileiras comunistas.

Foi somente após a volta de Pedrosa ao país que esse quadro de inércia seria alterado. Com a experiência da militância nos partidos comunistas alemão e francês (os dois principais partidos comunistas do Ocidente) e a compreensão da necessidade de que o comunismo brasileiro padecia também dos mesmos males que testemunhara nos partidos europeus, Pedrosa veio disposto a encetar a luta que a Oposição Internacional de Esquerda iniciava em vários cantos do planeta: construir uma fração do PCB cujo objetivo era

6 Viajantes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1929, p. 6.

tentar reerguer a Internacional Comunista e as suas seções “na base verdadeira de Marx e de Lenin”⁷.

Depois de sucessivas conversações, Pedrosa conseguiu homogeneizar este grupo. Além de reagrupar boa parte daquela meia centena de militantes que se unira 1928, Pedrosa e seus camaradas obtiveram a adesão de uma ampla gama de militantes comunistas, a qual ia de fundadores do PCB, passando pelas células operárias – em especial as de trabalhadores gráficos – e militantes de São Paulo, a integrantes da Juventude Comunista. Com isso se formou o Grupo Comunista Lenin (GCL), que surgiu publicamente com seu órgão oficial, *A Luta de Classe*, em 8 de maio de 1930, no Rio de Janeiro. Antes disso, em 1929, Pedrosa já havia sido expulso das fileiras comunistas⁸. Os resultados daquelas atividades foram assim comunicados em novembro de 1929 à seção francesa da Oposição Internacional de Esquerda:

O trabalho agora vai bem melhor, depois das enormes dificuldades nos meses anteriores. A situação geral é bem favorável ao trabalho político, apesar da repressão policial que atinge seu ápice (o comunismo foi sempre ilegal no Brasil). No que resta do Partido o descontentamento é bem profundo. A política sindical do Partido é, de modo geral, a mesma que a do Partido francês, naturalmente aqui agravada pelas diferenças de meio, de maturidade política, de estrutura da classe operária etc. A linha política do Partido de modo geral arruína a organização. Nessas condições, pudemos formar uma fração, da qual uma parte já foi excluída. Agora grande parte da fração é composta de operários. E também a sua liderança. Alguns deles têm grande influência em organizações sindicais. A situação é extremamente encorajadora por esse lado.

O Partido está em plena política *putschista*. A palavra de ordem do Partido é a de conquistar as ruas a todo o preço. Com isso, o Partido perdeu a direção até nos sindicatos que controlava.

Se não conseguirmos manter organizado um núcleo verdadeiramente proletário e comunista, então correremos o risco de ver o movimento comunista no Brasil preso e aniquilado por vários anos. O Partido caminha para a sua ruína, à sua destruição, com uma incrível inconsciência.⁹

7 Oposição Internacional de Esquerda. Ao proletariado do mundo inteiro! *Boletim da Oposição*, jan. 1931, p. 4.

8 PEDROSA, Mário. O mundo perdeu seus mitos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1947, p. 1 (2º caderno); PEDROSA, Mary Houston. *Mário Pedrosa: dados cronológicos*. Rio de Janeiro: mecanografado [1979], p. 2.

9 PEDROSA, Mário. Au Brésil. *La Vérité*, Paris, 13 dez. 1929, p. 3.

O GCL teve uma curta vida de dez meses. Durante esse período, Pedrosa e seus camaradas dedicaram-se, através das páginas de *A Luta de Classe*, a debater a orientação política e sindical do PCB, bem como expor as principais diretrizes da Oposição Internacional de Esquerda. Disso, indubitavelmente, ressalta sua principal contribuição: a da compreensão e explicação da realidade brasileira sob a chave das ideias de Marx. Elaborado nesse período, o texto “Esboço de análise da situação brasileira”¹⁰, de autoria de Mário Pedrosa e Lívio Xavier, é um marco na história do marxismo no Brasil. Foi o texto que alicerçou teoricamente as teses da Oposição Internacional de Esquerda sobre o Brasil. Nele foram traçadas pela primeira vez as diferenças fundamentais de análise dos opositoristas com as teses do Partido Comunista do Brasil. “Esboço...” ultrapassava as formulações e a visão simplista do PCB, tomadas dos modelos idealizados pela Internacional Comunista para os chamados “países coloniais e semicoloniais”, que viam no Brasil apenas confrontos entre campo e cidade, entre conservadores e progressistas, entre “agrarismo” e “industrialismo”, entre imperialismo inglês e americano. Pioneiro na interpretação apurada de questões hoje consagradas até pela historiografia acadêmica, como a compreensão da Revolução de 1930, o “Esboço” é um texto que, apesar de sua brevidade, apresenta uma lúcida interpretação do Brasil. Foi o primeiro esforço sério no sentido de compreender as especificidades da formação social e econômica brasileira sob o ponto de vista marxista, e nele foram examinadas as características do capitalismo brasileiro, os impasses da centralização do poder no federalismo brasileiro e as forças políticas em luta naquele momento.

No final de 1930, como resultado de sua intensa atividade militante, Pedrosa adoeceu e ficou impedido de militar, o que fez com que o GCL, extremamente dependente de sua iniciativa, praticamente ficasse paralisado. Por essa razão, Mário Pedrosa acabou incentivando Lívio Xavier, Aristides Lobo e outros companheiros de São Paulo a se manterem à frente da Oposição. Isso teve como reflexo um significativo crescimento da organização em São Paulo. Esta mudança também teve uma consequência organizativa: o GCL deixou de existir e, em seu lugar, foi fundada a Liga Comunista do Brasil, em ato ocorrido em duas assembleias, realizadas nos dias 21 e 22 de janeiro de 1931, em São Paulo. Pedrosa, embora convalescente, a elas compareceu e recebeu a atribuição de reorganizar a seção da Liga no Rio de Janeiro.

No entanto, com o agravamento de sua moléstia, Mário Pedrosa voltou para São Paulo em busca de tratamento. A evolução de sua doença rumo a uma pneumonia o levou a internar-se, graças aos bons ofícios de um simpa-

10 Datado de 12 de outubro de 1930, foi publicado em 1931 na França e no Brasil, nos órgãos oficiais das respectivas seções da Oposição Internacional de Esquerda. M. C. [Mário Pedrosa]; L. L. [Lívio Xavier] Esboço de análise da situação brasileira. *A Luta de Classe*, Rio de Janeiro, ano II, n. 6, p. 3-4, fev.-mar. 1931; idem, Esquisse d'une analyse de la situation économique et sociale au Brésil. *La Lutte de Classes*, Paris, 4. année, n. 28-29, p. 149-158, fev.-mar. 1931.

tizante, o médico Nestor Reis¹¹, em um sanatório em Campos do Jordão, onde permaneceu até meados de 1932, quando retornou para São Paulo e retomou sua militância.

Com o agravamento da situação alemã, provocado pelo crescimento do nazismo e pela catastrófica atuação do Partido Comunista Alemão e da Internacional Comunista, Pedrosa valeu-se de sua convalescença para reunir, traduzir e publicar na imprensa oposicionista os textos de Trotsky sobre a crise alemã.

As conflituosas relações entre o PCB e a Oposição de Esquerda tornaram-se cada vez mais intensas. Com a recusa ao debate dos questionamentos dos trotskistas, os stalinistas preferiram simplesmente responder com sarcasmos e insultos. No entanto, esta postura agravou-se com a divulgação na imprensa stalinista dos nomes legais dos oposicionistas¹². Em 1932, mais uma vez os oposicionistas de São Paulo foram surpreendidos com a divulgação pública de nomes daqueles que atuavam no movimento sindical por parte de uma organização comunista:

Por ocasião das últimas prisões, os stalinistas se revelaram. Começaram por denunciar à polícia, em manifesto da Federação Sindical Regional, vários camaradas da Oposição de Esquerda. É evidente que procurarão disfarçar o seu crime com a alegação de um “dever” de apontar “ao proletariado” os “trotskistas contrarrevolucionários”. A polícia, porém, que não vê distinção entre um membro do Partido e um aderente da Oposição de Esquerda, serviu-se da delação dos stalinistas para prender também os “contrarrevolucionários” cujos nomes lhe foram fornecidos. [...] O camarada Mário Pedrosa, cuja prisão foi consequência da ação policial dos burocratas dirigentes, foi formalmente transferido do xadrez em que se encontrava, em virtude de um pedido feito aos diretores do presídio por dois chefes stalinistas.¹³

A publicação do mencionado manifesto da Federação Sindical Regional ocorreu no início de agosto de 1932, pouco depois do desencadeamento da tentativa da oligarquia paulista de recuperar *manu militari* o poder perdido em 1930, com a “mazorca constitucionalista” de 9 de julho de 1932. Pouco antes do desencadeamento do *putsch*, a polícia política paulista criou um grupo especial de “repressão ao bolchevismo”, cuja expansão em São Paulo, em sua propaganda, a oligarquia paulista atribuía ao governo de Vargas. Como resultado da atuação desse “grupo especial” contra os militantes de esquerda, a

11 ABRAMO, Fúlvio. *A revoada dos galinhas verdes: uma história da luta contra o fascismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2014, p. 98.

12 LIMA, Heitor Ferreira. *Caminhos percorridos: memórias de militância*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 140.

13 A repressão ao comunismo e a desmoralização dos burocratas. *A Luta de Classe*, São Paulo, n. 8, 5 out. 1932, p. 2.

polícia política paulista, entre o início da “mazorca” e meados de setembro, prendeu “36 agitadores, entre estrangeiros e maus brasileiros, contando-se nesse número até quatro mulheres!”, como publicou, num texto certamente redigido pela polícia política, o diário do Partido Democrático de São Paulo¹⁴. Naquela ocasião foram cinco os membros da Oposição então atingidos pela repressão da polícia política de São Paulo: Mário Pedrosa foi preso em 11 de agosto, com sua companheira Mary Houston e dois outros militantes, o jornalista Victor Azevedo Pinheiro e o gráfico Mário Dupont. Aristides Lobo fora preso pouco antes, no dia 27 de julho.

Solto com seus companheiros tempos depois, Pedrosa assistiu à rendição militar da oligarquia paulista no início de outubro de 1932, seguida logo após pela fundação em São Paulo de um partido de ideologia fascista, a Ação Integralista Brasileira (AIB). Esse fato, associado ao que se passava na Europa e em especial na Alemanha, fez com que a Liga Comunista do Brasil introduzisse um novo elemento em sua ação política: a construção de uma frente única de organizações de esquerda para barrar o caminho do fascismo no Brasil. Com a ascensão de Hitler ao poder, em reunião da Comissão Executiva da Liga Comunista, em São Paulo, com a presença de Mário Pedrosa, Lívio Xavier, Aristides Lobo, do gráfico Manoel Medeiros, do húngaro Anton Machek e do jornalista Fúlvio Abramo, aprovou-se a proposta de lançamento da Frente Única Antifascista¹⁵.

Nesse mesmo momento iniciara-se também pelo Brasil afora um crescente movimento de surgimento de organizações antifascistas, pois anteriormente elas centravam-se apenas em São Paulo e no Distrito Federal, em torno das colônias de imigrantes italianos e alemães, e no movimento estudantil. A partir de então, ao longo dos anos 1933 e 1934, passa-se a anunciar a criação de organizações e de mobilizações antifascistas por vários estados do Brasil: Alagoas, Bahia, Ceará, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Santa Catarina¹⁶.

Em fevereiro de 1933 foi lançado um livro fundamental para essa nova política: *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*¹⁷. Tratava-se de uma cole-

14 Alentados pelas autoridades ditatoriais, os comunistas agiam à vontade em S. Paulo. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 set. 1932, p. 4. Ver também: Repressão ao comunismo. *A Cigarra*, São Paulo, ano XIX, n. 427, set. 1932, p. 21-25.

15 ABRAMO, op. cit., p. 28-29.

16 NOTÍCIAS de Alagoas – Liga Antifascista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 jul. 1934, p. 6; A campanha antifascista na Bahia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1933, p. 10; Milícia antifascista? *Legionário*, Fortaleza, 23 ago. 1933, p. 2; O Partido Trabalhista Mineiro vai tomar uma atitude francamente contrária às organizações fascistas no Brasil. *A Gazeta*, São Paulo, 22 jun. 1933, p. 3; Para combater o integralismo vai ser fundada no Pará a Liga Antifascista. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1934, p. 1 (2. ed.); Centro Antifascista paraibano. *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 ago. 1933, p. 12; Associação da Imprensa de Pernambuco. *Jornal Pequeno*, Recife, 19 jun. 1934, p. 1; A mocidade potiguar movimenta-se. *A Nação*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1933, p. 12. Comício-Protesto. *A Gazeta*, Florianópolis, 28 ago. 1934, p. 2.

17 TROTSKY, Leon. *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. Tradução, organização e prefácio de Mário Pedrosa. São Paulo: Unitas, 1933.

tânea de textos de Leon Trotsky sobre a luta antifascista na Alemanha, que foi organizada, traduzida e prefaciada por Mário Pedrosa:

O problema da luta antifascista, travada pelo proletariado nos países europeus que sucumbiram ao seu avanço, era, nessa altura, muito familiar à vanguarda dos movimentos brasileiros de esquerda, devido à divulgação dos princípios em jogo – posições stalinistas *versus* posições trotskistas –, em virtude da publicação de uma obra fundamental que ainda hoje tem toda a pertinência e valor que demonstrara à época de seu aparecimento, o livro *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*, formado pela reunião de vários artigos e dois pequenos folhetos de Leon Trotsky e publicada pela Editora Unitas em 1933.¹⁸

Em seu prefácio, Mário Pedrosa, ao destacar que o título da obra repetia o de Friedrich Engels, enfatizava que “o que se está decidindo atualmente na Alemanha não é mais do que o mesmo processo histórico iniciado em 1848”¹⁹, e que naquele momento encaminhava-se para seu epílogo. Pedrosa destacava ali as distinções entre aquele momento e 1848. Não era mais a luta entre o feudalismo e a ascendente burguesia, mas sim entre o capitalismo agonizante e o ascendente socialismo, tendo como contendores a burguesia e o proletariado, com uma importante predominância de operários industriais. No entanto, ao contrário do que ocorrera na França e na Inglaterra em 1848, onde havia enormes massas concentradas em grandes cidades, onde se deu a supremacia política das classes médias na revolução burguesa, na Alemanha prevaleceram os interesses locais e fracionados. Isso levou ao retardamento da revolução burguesa na Alemanha e à formação de um proletariado repleto de valores provincianos, aspirando apenas ser um pequeno patrão. Foi somente na era da revolução proletária que surgiu a oportunidade do seu desenvolvimento. No entanto, isso engendrou uma situação que era o pano de fundo daquele momento, o das relações entre a pequena burguesia e o proletariado:

Atualmente, esse processo de diferenciação entre a pequena burguesia e a classe operária chegou a seu termo completo – e é a pequena burguesia que, temendo ser absorvida no proletariado, procura defender desesperadamente o seu lugar ao sol, ameaçada de soçobrar definitivamente na proletarização.²⁰

18 ABRAMO, op. cit., p. 28.

19 PEDROSA, Mário. Prefácio. In: TROTSKY, op. cit., p. 10. Esse prefácio foi também reproduzido em um diário paulistano: PEDROSA, Mário. *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1933, p. 2.

20 Ibidem.

Para Pedrosa, essa diferenciação, no momento em que o proletariado via a possibilidade da tomada do poder, abriu a brecha para o surgimento do fascismo:

A pequena burguesia tornou-se para sempre incapaz de conduzir qualquer movimento independente. Os papéis se inverteram: agora, ou ela segue o proletariado para o futuro, ou toma a direita para a reação. De democrática revolucionária que era, passa a reacionária, de jacobina transforma-se em fascista. O fascismo, segundo a definição de Trotsky, não é mais do que a caricatura reacionária do jacobinismo, na época do capitalismo em decadência. Enquanto, em 1848, a pequena burguesia fazia o proletariado lutar por ela contra a sociedade feudal, em 1933 vê-se mobilizada pelo capital financeiro, como um aríete contra a classe operária organizada: espera assim vencer a crise que corrói o regime e que a leva à miséria, sair da situação desesperadora em que se encontra, procurando destruir os fatores de intensificação da implacável luta que enche toda a nossa época, travada entre a burguesia e o proletariado. Eis o fundamento do fascismo.²¹

A propósito dessa pequena burguesia que formou o caldo de cultura do fascismo, o historiador francês Pierre Broué nos chamava a atenção para características assustadoramente atuais:

A realidade dos quadros nazistas é o recrutamento pequeno-burguês dominante, com uma proporção de elementos degradados das classes dominantes, atitudes político-ideológicas características desta camada: ódio à inteligência, apego ao chamado neodarwinismo, uma filosofia da desigualdade, do antissemitismo e da xenofobia, um sistema de valores antiemancipatórios, anti-moderno, um ambiente propício ao desenvolvimento das “personalidades autoritárias” que vê multiplicar os chefetes, o arbítrio, a corrupção e o roubo; o butim, ao final da missão, era a justa recompensa desses quadros caracterizados em sua vida cotidiana pelo gosto da caça sexual, o álcool e os carrões.²²

Tal base social, na verdade, servia para encobrir outros desígnios, igualmente horripilantes e presentes em nossos dias:

O verdadeiro programa dos nacional-socialistas não era exatamente aquele que eles explicam ao povo para arregimentá-lo. É o que ele propõe à burguesia alemã de realizar por sua conta se

21 Ibidem, p. 11.

22 BROUÉ, Pierre. Faut-il réécrire l’histoire de la montée au pouvoir du nazisme? *Cahiers Léon Trotsky*, Grenoble, n. 36, dez. 1988, p. 94.

ela os ajudar a tomar o poder. Para resolver a crise na Alemanha, preconizam recolocar em questão as vantagens adquiridas, os direitos sociais, o resultado das lutas dos trabalhadores. O caminho que permitirá chegar a isso passa pela destruição do movimento operário alemão organizado, partidos e sindicatos. É a isso que eles se empregam conscienciosamente e não somente verbal, mas concreta, praticamente, na vida cotidiana, esforçando-se para aterrorizar seus adversários através de uma espécie de guerra civil permanente, criando uma terrível insegurança.²³

Para fazer frente àquela situação, Pedrosa não via outra saída que a conquista da maioria da classe operária, em particular os social-democratas, através da política de frente única preconizada pela Oposição Internacional de Esquerda.

A coletânea organizada por Pedrosa – que reunia os principais textos de Trotsky escritos sobre o assunto entre 1929 e 1932, e que pode ser considerada a melhor existente sobre o tema ao tempo da vida de Trotsky – causou inegável impacto na ocasião. Além da apresentação de Pedrosa, resenhas foram publicadas em diários e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Hermínio Sacchetta, na época dirigente comunista em São Paulo, afirma que essa obra foi a base teórica fundamental para as divergências que resultaram em sua saída do PCB cinco anos mais tarde²⁴. Além disso, ela foi e continua ainda hoje sendo um sucesso editorial. No mesmo ano, a editora lançou uma nova edição, com título e capa diferentes (*Aonde vai a Alemanha?*). Posteriormente ela teve republicações nas décadas de 1960 e 1970, e a mais recente em 2011²⁵.

Mário Pedrosa, logo depois da ascensão dos nazistas ao poder, em sua então condição de jornalista especializado nas questões internacionais, deu uma longa entrevista comentando os primeiros atos no poder de Hitler e as perspectivas que se apontavam na Alemanha, bem como reiterou os pontos de vista da Oposição Internacional de Esquerda. Nela enfatizou que a política da recusa de aliança com a social-democracia alemã, considerada pelos

23 BROUÉ, Pierre. *História da Internacional Comunista, 1919-1943*. v. 1. São Paulo: Sundermann, 2007, p. 656-657.

24 A apresentação de Mário Pedrosa: *Correio de S. Paulo*, 21 fev. 1933, p. 2; as resenhas: *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1933, p. 6; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1933, p. 2; *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 12, 25 mar. 1933, p. 33; o testemunho de Hermínio Sacchetta: *Em Tempo*, São Paulo, n. 103, 3-16 abr. 1980, p. 17. Outra evidência desse impacto pode ser atestada pela localização de um exemplar do livro que pertenceu a Arthur Basbaum, que fora um dos dirigentes da Juventude Comunista em 1927 e que na ocasião da publicação encontrava-se em Belém do Pará.

25 Além da edição de 1933, *Revolução e contrarrevolução* recebeu reedições em 1968 (Laemmert), 1979 (Ciências Humanas) e 2011 (Sundermann), além de uma edição sem data, supostamente publicada em Lisboa pela editora Centro do Livro Brasileiro, mas, na verdade, esta se aproveitou do miolo da edição Laemmert, apenas colocando uma nova capa e inserindo uma nova página de rosto.

comunistas como equivalente ao nazismo e por eles alcunhada de social-fascista, levou Hitler ao poder. Tal diretriz, produto da orientação da Internacional Comunista resultante do seu VI Congresso de 1928, levou os comunistas a um impasse em todo o planeta, que somente a frente única entre as forças de esquerda poderia superar. Além disso, Pedrosa enfatizou que os primeiros atos de Hitler no poder, dissolução do parlamento e convocação de novas eleições, eram pura dissimulação:

Não passa de uma pura manobra para dar tempo a Hitler de se assenhorear da máquina do Estado, ocupando todos os pontos estratégicos necessários à ofensiva ulterior. Os fascistas querem fortificar-se primeiro no poder e por isso falam em legalidade constitucional, convocação do Parlamento, novas eleições etc., no intuito de impedir uma ação imediata e conjunta das massas trabalhadoras, facilitando assim a covardia e a traição dos líderes social-democratas e a falência, a perplexidade e a indecisão, que já vão tomando as proporções de uma traição caracterizada, dos chefes stalinistas do Partido Comunista Alemão, cuja sede já foi até ocupada militarmente. A coalizão com outros partidos, a capa legal com que Hitler montou ao governo serviram para evitar a possibilidade da sua ascensão ser respondida imediatamente com a greve geral de todo o proletariado, como devia ter acontecido se o Partido Comunista tivesse seguido a política previdente preconizada por Trotsky.²⁶

Em contrapartida, para Pedrosa esses primeiros movimentos de Hitler visavam forçar a união dos componentes do novo governo, de modo a facilitar às suas lideranças a “adesão e submissão aos novos senhores da Alemanha, sob uma forma ‘pseudodemocrática’ de consulta eleitoral ao povo”. Indagado se Hitler acataria uma eventual derrota nessas novas eleições, Pedrosa mostra o que se ocultava atrás da dissimulação dos nazistas:

Infinitamente mais decisivo do que um pobre exercício de contagem de votos, são os quatrocentos mil milicianos hitleristas, bem armados, os duzentos mil capacetes de aço, já legalizados antes da subida de Hitler e que agora fervem de impaciência para cair sobre o adversário, sob a proteção das “leis” da república e do aparelho do Estado. Eis aí os fatores decisivos da campanha eleitoral hitlerista.²⁷

Neste sentido, Pedrosa destacou o que chamou de segunda fase do hitlerismo:

26 PEDROSA, Mário. O que representa para a política internacional a subida de Hitler ao poder. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1933, p. 1-2.

27 Ibidem.

É a fase decisiva. Para ela é que os industriais e banqueiros forneceram os meios e se arriscaram a aplicar a cirurgia perigosa de Hitler, a fim de salvar o capitalismo alemão do impasse em que jaz. Com os recursos fornecidos pelo capital financeiro, Hitler mobilizou a pequena burguesia, arruinada pela crise do regime pela concorrência profissional, ameaçada de cair definitivamente na proletarização, desesperada, não vendo outra saída que ou seguir o proletariado no caminho da revolução socialista ou se agarrar a uma tábua de salvação qualquer para conservar as próprias posições. Como Mussolini na Itália, Hitler recebeu dos capitalistas o encargo de aproveitar esse desespero das massas pequeno-burguesas, amotinando-as contra o proletariado [...]. Os industriais contam, assim, com a destruição dos partidos políticos do proletariado e a destruição de seu aparelho de organização autônoma, que é a ossatura da resistência à ofensiva dos patrões – sindicatos, cooperativas, clubes etc. – para impor novamente à massa operária vencida, destroçadas as suas organizações, a sua vontade discricionária.²⁸

Por fim, Pedrosa apontava para a fase final do projeto hitlerista. Este envolvia a busca de uma saída para a expansão do capitalismo alemão sob o invólucro nazista:

Para uma cruzada antissoviética Hitler teria não a rivalidade, mas o apoio e até os créditos das grandes potências financeiras e imperialistas. O fascismo vitorioso no poder, tendo esmagado na guerra civil o proletariado, será o único governo capaz de uma aventura desse quilate, e Hitler, como o disse Trotsky há quase dois anos, será um super Wrangel do imperialismo mundial. Assim, a última consequência, e inevitável, da atual ascensão de Hitler, se conseguir manter-se no poder, será a guerra contra a União Soviética.²⁹

Mesmo assim, Pedrosa acenava em sua entrevista ainda com a tênue esperança da possibilidade da realização da frente única preconizada por Trotsky entre os social-democratas e os comunistas alemães como única forma de interromper a caminhada dos nazistas, mas alertava que se tal passo não fosse dado se concretizaria uma “traição maior do que a da social-democracia em agosto de 1914”.

Como hoje se sabe, os desígnios de Hitler e seus patrocinadores se cumpriram.

Frente à paralisia da Internacional Comunista, que insistia na correção de suas posições em referência à sua política para a Alemanha, os oposi-

28 Ibidem.

29 Ibidem.

cionistas resolveram tomar iniciativas no sentido de romper a inércia. No caso brasileiro, os membros da Liga Comunista divulgaram na edição de seu jornal de abril de 1933 uma carta aberta ao PCB. O documento, redigido em uma linguagem dura e franca, chamava os stalinistas à responsabilidade frente ao quadro de então. Tratava-se de documento em que seus autores compreendiam a gravidade daquele momento e tinham perfeita clareza de que aquela situação somente podia ser enfrentada e revertida com a reflexão e a reversão do quadro a partir de uma nova postura por parte dos seus principais responsáveis. Os trotskistas dispuseram-se, mesmo se os stalinistas continuassem a se omitir, a ser seus mais enérgicos realizadores. O documento, intitulado “Em defesa do proletariado alemão”, após o requisito ao stalinismo, apresentava uma plataforma de seis pontos, mas que fundamentalmente se reduziam a dois: a convocação de um congresso extraordinário da Internacional Comunista e a criação de uma organização antifascista. Para esse último ponto o documento propunha a imediata realização de atos antifascistas e apresentava seus integrantes. Na verdade, nisso retomava a política de frente única proletária aprovada no IV Congresso da Internacional Comunista, proposta que a Oposição Internacional de Esquerda já vinha defendendo desde muito antes da chegada de Hitler ao poder. Os trotskistas brasileiros assim a desenharam:

f) Preparar e convocar desde já uma manifestação pública, aqui e no Rio, antifascista, convidando para ela todas as organizações políticas antifascistas, de caráter democrático, como as ligas antifascistas italianas ou alemãs, ligas dos direitos do homem, organizações proletárias, independentemente de sua tendência política, na base de uma ação verdadeira de frente única contra o fascismo.³⁰

Ao final do documento os trotskistas davam um prazo de resposta aos stalinistas de uma semana. O PCB, como era previsível, não se deu ao trabalho de responder ao documento dos trotskistas, os quais, frente a isso, resolveram tomar em suas mãos a iniciativa.

Além disso, mas não menos importante, a partir da proposta de um exilado italiano, Goffredo Rosini, companheiro de Antonio Gramsci no Partido Comunista italiano, e então militante da Liga Comunista do Brasil³¹, criou-se um jornal antifascista. Feito por militantes da Liga e aberto a simpatizantes da luta contra o fascismo, *O Homem Livre* teve seu primeiro número lançado

30 Em defesa do proletariado alemão. *A Luta de Classe*, São Paulo, n. 11, abr. 1933, p. 3-4.

31 Quase em seguida ao aparecimento de *O Homem Livre*, Rosini seria expulso do Brasil. “Expulsando do território nacional o italiano Goffredo Rosini, por ter sido apurado pela polícia de São Paulo ter-se constituído elemento nocivo à tranquilidade pública e à ordem social”: assim eram explicadas as razões da expulsão de Rosini nas resenhas de atos oficiais do governo brasileiro (Atos do Governo Provisório. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 maio 1934, p. 6).

em 27 de maio de 1933 e tinha como objetivo construir e apoiar a Frente Única Antifascista. Seu redator-chefe, o jornalista Geraldo Ferraz, e seu gerente, o advogado José Isaac Pérez, eram ambos simpatizantes da Liga Comunista, e o secretário do jornal era Fúlvio Abramo. Em suas páginas, ao longo de seus 22 números, publicados entre 1933 e 1934, escreveram Aristides Lobo, Fúlvio Abramo, Goffredo Rosini, Lívio Xavier, Mário Pedrosa e outros, às vezes ocultos por pseudônimos, entre os militantes, e Amadeu Amaral Júnior, Eloy Pontes, Elsie Houston Péret, Eneida, Fernando Mendes de Almeida, Francesco Frola, Geraldo Ferraz, Ivone Galdo, José Jobim, José Pérez, Silveira Bueno e outros também sob pseudônimo, entre os simpatizantes e militantes de outras correntes. As colaborações desse grupo não se restringiram apenas ao combate ao fascismo. Elas eram variadas, com colunas sobre música, cinema, arte, literatura, ciência, além de artigos de publicações da imprensa antifascista internacional, refletindo também a linha editorial do jornal, que era a da defesa da democracia em todos os campos do saber humano contra o obscurantismo fascista. Mário Pedrosa, por exemplo, além de textos sobre política exterior e nazismo, publicou nas páginas de *O Homem Livre*, a respeito de artes plásticas (naquela que é considerada a sua primeira crítica de arte, sobre Käthe Kollwitz), poesia e cinema³².

A Frente Única Antifascista (FUA) começou a ser constituída no comício em memória do nono aniversário do assassinato de Giacomo Matteotti (socialista italiano assassinado a mando de Mussolini), realizado em 10 de junho de 1933 na sede da União dos Trabalhadores Gráficos de São Paulo. Ali, Aristides Lobo, em nome da Liga Comunista, propôs a formação de uma Liga Antifascista (como ainda era chamada na ocasião) e os presentes, mais de 500 pessoas, decidiram formar uma comissão para tanto. Uma semana depois, em 25 de junho, na sede da Legião Cívica 5 de Julho constituía-se a FUA, em uma reunião presidida pelo socialista italiano Francesco Frola. À organização antifascista aderiram a Liga Comunista, o Partido Socialista Brasileiro de São Paulo, o Grêmio Universitário Socialista, o Partido Socialista Italiano, a União dos Trabalhadores Gráficos de São Paulo, a União dos Profissionais do Volante, a Federação Operária de São Paulo, a Legião Cívica 5 de Julho, a Bandeira dos 18, o Grupo Socialista Giacomo Matteotti, o Grupo Itália Libera e os

32 PEDROSA, Mário (c/pseudônimo R. M.). A Internacional nacionalista. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 2, 3 jun. 1933, p. 1-2; Idem. De chanceler a futuro furriel. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 5, 24 jun. 1933, p. 1; Idem. Scarface, ou a lógica de uma civilização. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 6, 2 jul. 1933, p. 2; Idem. História do Brasil. *O Homem Livre*. São Paulo, n. 11, 14 ago. 1933, p. 3; Idem. O nacional-socialismo e a crise econômica (Lições da derrota do proletariado alemão). *O Homem Livre*. São Paulo, n. 13, 2 set. 1933, p. 6; Idem. O dilema de Cuba. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 15, 23 set. 1933, p. 2; Idem. O gesto da fera acuada. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 17, 21 out. 1933, p. 1-2; Idem. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 6, 2 jul. 1933, p. 3-4; Idem. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz (continuação). *O Homem Livre*, São Paulo, n. 7, 8 jul. 1933, p. 5-6; Idem. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz (continuação). *O Homem Livre*, São Paulo, n. 8, 17 jul. 1933, p. 3-4; Idem. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz (conclusão). *O Homem Livre*, São Paulo, n. 9, 24 jul. 1933, p. 6; e PEDROSA, Mário (sem assinatura – identificado por Fúlvio Abramo). Coerência na deserção. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 22, 24 fev. 1934, p. 1.

periódicos *O Homem Livre*, *A Rua*, *O Socialismo*, *A Lanterna*, *A Plebe* e *O Brasil Novo*³³. Afora os comunistas, que, mesmo convidados, não compareceram, a esquerda se fez representada em todos os seus matizes.

Os oposicionistas, no entanto, se esforçaram para que os comunistas se engajassem na FUA, e isso ocorreu pela primeira vez no tradicional comício de 14 de julho, em 1933, ocorrido no salão da Lega Lombarda. Ali foi lido o manifesto inaugural da FUA, aprovado por todas as organizações. Além das considerações sobre o caráter do fascismo e as possibilidades de seu desenvolvimento no Brasil, o documento apresentava os seus breves estatutos ou princípios básicos, como os chamava o documento, em que se sintetizavam seus objetivos e métodos de ação:

1. – Sob a denominação de Frente Única Antifascista coligam-se em São Paulo, sem distinção de credos políticos ou filosóficos, todas as organizações antifascistas, com estes objetivos comuns:

- a) combate às ideias, ao desenvolvimento e à ação do fascismo;
- b) luta pela mais ampla liberdade de pensamento, reunião, associação e imprensa;
- c) reivindicação da garantia do ensino laico e da separação da Igreja do Estado;
- d) formação de um bloco unitário de ação contra o fascismo.

2. – Todas as organizações coligadas conservarão a sua plena autonomia e inteira liberdade de crítica. Os atritos que se verificarem entre as organizações, fora da esfera da ação antifascista, nunca poderão servir de motivo para o rompimento da Frente Única. A estabilidade desta será garantida por um programa comum de ação, em cujo desenvolvimento não se ferirão os pontos de divergência ideológica existentes entre as organizações coligadas.

Depois da leitura do manifesto, além dos oradores das organizações coligadas, fizeram uso da palavra oradores sem partido ou pertencentes a organizações não coligadas, entre as quais estavam o PCB, a Juventude Comunista e o Socorro Vermelho. Quando o orador do PCB discursava, foi interrompido por anarquistas, mas o presidente da reunião, Aristides Lobo, garantiu-lhe a palavra e o comício terminou sem maiores problemas. No entanto, ao final, a polícia política prendeu Aristides Lobo e vários militantes comunistas e, no dia seguinte, foi a vez de Mário Pedrosa ser preso. *A Luta de Classe* sarcasticamente assim comentou o encerramento do comício: “Ora o arsenal

33 ABRAMO, op. cit., p. 36-37.

democrático, ora o arsenal fascista... A mesma polícia que permitiu a realização do comício antifascista encarcerou, por nele terem tomado parte, mais de uma dezena de militantes operários”³⁴.

Nesse meio-tempo ocorreu uma importante mudança na Liga Comunista do Brasil. A FUA permitiu que a Liga encabeçasse uma série de iniciativas que deram base a uma ampliação da influência das ideias trotskistas no Brasil. Auxiliou nessa penetração a conjuntura política nacional, na qual se desenrolava o processo de elaboração de uma nova Constituição para o país, e a internacional, quando, nos anos 1933-1934, uma série de acontecimentos em Cuba, na Áustria, na França e na Espanha mostrava a disposição do movimento operário internacional em não deixar que a experiência alemã se repetisse. Tal quadro acentuou um dilema que sempre perpassou a vida da Liga: ser a facção de um partido ou ser efetivamente um partido. No entanto, quando as posições da IC em defender a política que permitiu a chegada de Hitler ao poder ainda eram renitentemente mantidas, Trotsky deu-se conta de que era impossível sustentar a postura de regenerá-la. Era necessário preparar o caminho para uma nova Internacional. Assim, após a realização da Segunda Conferência Nacional (Extraordinária) da Liga – ocorrida em São Paulo, em 1º de outubro de 1933, quando foi ratificada a posição deliberada em setembro pela Oposição Internacional de Esquerda em favor de novos partidos e da IV Internacional –, a nova Liga Comunista Internacionalista (Bolcheviques-Leninistas) (LCI) se considerou um partido e não mais uma fração do PCB, os militantes trotskistas brasileiros se deram conta de que seu trabalho na FUA já era a ação política de um partido.

Essa ação também prosseguiu no campo sindical com a formação da Coligação dos Sindicatos Proletários de São Paulo. Essa era uma organização equivalente à FUA no campo sindical, formada em outubro de 1933, e que agrupava, sob a impulsão do Sindicato dos Bancários e da União dos Trabalhadores Gráficos, as entidades sindicais que tinham mais proximidade com as ideias antifascistas e não estavam nas esferas de influência do stalinismo ou do anarquismo, nem do Ministério do Trabalho. A Coligação chegou a agrupar cerca de 30 sindicatos³⁵.

Após a reunião de 14 de julho de 1933 a FUA entrou em um período de inatividade que vários de seus membros não viram com bons olhos, e o seu jornal lançou um apelo sob o título “Quem quer lutar contra o fascismo?": “Desde a grande manifestação de 14 de julho, a Frente Única Antifascista não apareceu na cena política. Enquanto os fascistas se mobilizam, engrossando

34 O Comício de 14 de Julho na Lega Lombarda. *A Luta de Classe*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 14, 29 jul. 1933, p. 1. O Manifesto da FUA foi publicado em *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 8, 17 jul. 1933, p. 6, e também está publicado em ABRAMO, op. cit., p. 113-117.

35 ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. *A construção do consentimento: corporativismo e trabalhadores nos anos trinta*. São Paulo: Scritta, 1998, p. 236-249; CANÊDO, Letícia Bicalho. *O sindicalismo bancário em São Paulo, no período de 1923-1944: seu significado político*. São Paulo: Símbolo, 1978, p. 141-145.

suas fileiras, os antifascistas permanecem no marasmo”³⁶. Houve várias respostas ao chamado, entre elas a da Liga Comunista:

A Liga Comunista declara que não desertou e nem desertará nunca da luta contra o fascismo e que está pronta a reiniciar desde já a atividade antifascista dentro da FUA. [...] As organizações que abandonarem o campo da luta antifascista e pelas liberdades democráticas deverão ser desmascaradas e denunciadas ao povo como organizações tapeadoras e desertoras. As bases sobre as quais se ergueu a FUA estão de pé. Na defesa dessas bases puramente democráticas, a Liga Comunista está mais do que nunca disposta a marchar de mãos dadas com as organizações proletárias e pequeno-burguesas que queiram lutar.³⁷

As manifestações da FUA prosseguiram. No entanto, dessa vez os integralistas tentaram pela primeira vez dissolver sem sucesso uma manifestação realizada no Salão Celso Garcia, ocorrida no dia 14 de novembro de 1933. A pronta reação dos antifascistas frente ao grupo de cerca de 200 integralistas uniformizados que tentou invadir o local onde se realizava a manifestação da FUA fez o grupo fascista desembestar em fuga. Ao final dela a polícia prendeu militantes anarquistas e trotskistas e também atacou a tiros um grupo de cerca de 80 participantes que voltava para suas casas em direção ao Brás, ferindo um antifascista.

Cerca de um mês depois, os antifascistas receberam a notícia de que os integralistas pretendiam realizar no dia 15 de dezembro um desfile pelas ruas do centro da cidade de São Paulo e imediatamente convocaram uma manifestação para o mesmo dia da marcha fascista. Frente à iniciativa da FUA, os integralistas acabaram cancelando a sua parada, transformando-a em um convescote em sua sede, mas os antifascistas mantiveram a sua manifestação, convocada por 18 organizações para se realizar na sede da Lega Lombarda. Embora autorizada pela polícia, o local foi transformado em uma “praça de guerra, com numerosa força de infantaria e cavalaria [...]”. Notamos também várias ‘jardineiras’ e automóveis policiais com metralhadoras”³⁸. A ela houve uma presença massiva, estimada em cerca de 2 mil pessoas presentes. Pela primeira vez, os comunistas integraram o grupo de entidades coligadas, tendo o estudante Noé Gertel, presidente do Comitê Estudantil Antiguerreiro, se expressado em nome deles, abrindo a reunião. Em nome do PCB também falaram, de acordo com a imprensa, “dois proletários”. Também fizeram ali uso da palavra Francesco Frola, João Cabanas, Geraldo Ferraz, Aristides Lobo e Mário Pedrosa. Além disso, a reunião deliberou convocar um novo comício

36 Quem quer lutar contra o fascismo? Que as organizações antifascistas respondam à nossa interpelação. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 14, 12 set. 1933, p. 1.

37 Frente Única Antifascista: organizações que respondem ao nosso apelo. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 15, 23 nov. 1933, p. 1.

38 Contra o fascismo! *Diário da Tarde*, Curitiba, 20 dez. 1933, p. 1.

da FUA para o dia 25 de janeiro de 1934; buscar articulação da FUA com as dos outros estados para a formação de uma Frente Única Antifascista nacional; enviar telegramas de solidariedade aos grupos antifascistas da Bahia, Rio de Janeiro, Ceará e Pernambuco e aos revolucionários da Espanha; enviar um telegrama à Assembleia Constituinte exigindo a libertação de presos; protestar contra o processo nazista do incêndio do Reichstag, em telegramas enviados à embaixada da Alemanha e aos partidos comunistas europeus. A reunião se encerrou tranquilamente e sem confrontos³⁹.

A FUA, com vistas à evidente escalada da violência por parte dos fascistas, organizou sua estrutura de defesa, criando a Federação dos Grupos de Defesa. Esta, em manifesto anunciando o seu aparecimento, datado de 26 de dezembro de 1933, declarou que nenhuma das agressões perpetradas pelos fascistas ficaria sem resposta: “Olho por olho, dente por dente. É a lei do selvagem, que os fascistas de todos os países na sua brutalidade ressuscitaram e tornaram necessária”⁴⁰.

A FUA, durante a reunião na Lega Lombarda, de 15 de dezembro de 1933, como vimos, convocou um comício para 25 de janeiro de 1934, no Largo da Concórdia, para “comemorar proletariamente a fundação de São Paulo, obra do esforço de milhares de trabalhadores de todas as nacionalidades e não do arrogante grupo de ‘bandeirantes’ que usurpam essa glória em benefício próprio”. Embora a manifestação não tenha sido formalmente proibida pelas autoridades, o local fora completamente ocupado pelas forças da repressão, ali representadas por um agrupamento de cavalaria, 30 inspetores e 15 guardas civis. Enquanto o Largo começava a ser tomado pelos antifascistas, estimados pela imprensa em cerca de 400 militantes, os dirigentes da FUA tentaram, sem sucesso, negociar com as autoridades a retirada do aparato repressivo. Ao mesmo tempo em que mulheres antifascistas começaram a desfaldar bandeiras vermelhas, Carmelo S. Crispim, do PSB, o líder tenentista João Cabanas e Mário Pedrosa fizeram breves discursos, interrompidos pelos ataques dos cavalaria da Força Pública de São Paulo, que em seguida dissolveram completamente a manifestação. Ao final, com um policial, dois antifascistas feridos e vários presos, a polícia comemorava a apreensão de três bandeiras comunistas⁴¹. No dia seguinte, em conferência do socialista italiano Francesco Frola, realizada à noite na sede da União dos Trabalhadores Gráficos, ainda ocorreram algumas escaramuças, tiroteios, prisões e um policial ferido, envolvendo a polícia política. Entre os presos, compostos em sua maioria de gráficos, estava o também militante da Liga Comunista Internacionalista Aristides Lobo. Este declarou que

39 Ibidem; O Comício do dia 15 de dezembro marcou uma grande data no movimento antifascista. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 21, 3 jan. 1934, p. 4.

40 Um manifesto da FGD da FUA. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 21, 3 jan. 1934, p. 4.

41 O comício do Largo da Concórdia terminou em grossa pancadaria. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1934, p. 8; 25 e 26 de janeiro. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 22, 24 fev. 1934, p. 1.

estava na sede da UTG, da qual é sócio, com mais cinco ou seis pessoas, entre elas o sr. Francisco Frola. Ouviu os disparos e desde logo acreditou que o prédio estava sendo assaltado por elementos fascistas. Desceu as escadas imediatamente e no caminho encontrou-se com o tenente-coronel João Cabanas, que lhe declarou estar ameaçado de morte por dois inspetores e que fora atacado, sendo obrigado a reagir, disparando sua arma.⁴²

Os stalinistas, alegando que haviam sido abandonados frente à repressão durante o comício de 25 de janeiro – afirmação que evidentemente não correspondia aos fatos, pois todos os presentes ao Largo da Concórdia tiveram de enfrentar a repressão indistintamente –, lançaram um manifesto abandonando a Frente Única Antifascista⁴³. Mário Pedrosa, em artigo comentando o abandono dos comunistas, foi cáustico:

Os teóricos do social-fascismo voltam assim ao pântano sombrio de onde se arriscaram a sair e onde as fosforescências de seu revolucionarismo se mostram cada vez mais tênues e esquivas. Na luta contra o fascismo, na defesa das liberdades democráticas, que hoje só beneficiam os oprimidos em luta pela sua emancipação, não há lugar para os que passivamente acreditam em verdades reveladas, em dogmas erigidos à custa de falsificação e mentira. Persistir nos erros que levaram à catástrofe alemã não seria agora apenas uma capitulação, mas uma traição deliberada à causa das classes trabalhadoras que respondem perante a história pela sorte de toda a humanidade.⁴⁴

Essas idas e vindas dos stalinistas devem ser compreendidas no contexto de um vácuo no qual se inseriu sua atuação depois da ascensão do poder dos nazistas na Alemanha. Embora ainda formalmente inseridos na orientação do Terceiro Período, as pressões que os stalinistas sofreram por parte de suas bases em todo o planeta – descontentes com aquela orientação e decididas a impedir que os fascistas pudessem repetir mais sucessos em outros países – os levaram a tatear alianças com setores da esquerda na busca de saídas. No Brasil, nesse período, o PCB vivia sob os influxos do Terceiro Período e ainda enxergava soviets e revoluções em qualquer manifestação ou greve. A saída finalmente encontrada, a chamada Frente Popular, sepultou de vez a política da Frente Única Proletária.

42 Invés de conferência, tiro! Grave conflito na Capital entre a polícia e membros do Partido Socialista. Um inspetor de segurança ferido. Efetuadas várias prisões. Está preso o Conde Francisco Frola. *Gazeta Popular*, Santos, 27 jan. 1934, p. 1; 25 e 26 de janeiro. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 22, 24 fev. 1934, p. 1.

43 ABRAMO, op. cit., p. 49-51.

44 PEDROSA, Mário. Coerência na deserção. *O Homem Livre*, São Paulo, ano I, n. 22, 24 fev. 1934, p. 1.

A FUA, pouco depois do comício de 25 de janeiro, sofreu um grave contratempo:

Pressionado pelas dificuldades financeiras – que são uma constante no Brasil, na história das publicações de caráter cultural, artístico e político, e com seus principais redatores assoberbados pela acumulação de tarefas e presos –, boicotado pelos que o tinham como um estorvo à sua política, *O Homem Livre* teve de suspender sua publicação.⁴⁵

Apesar disso, os antifascistas permaneceram coesos e atentos. Como ocorrera na manifestação de 15 de dezembro de 1933, ao serem informados que os integralistas pretendiam realizar uma manifestação em 1º de maio de 1934, imediatamente tomaram a iniciativa de resposta. Através de uma circular datada de 6 de abril dirigida a todas as organizações sindicais de São Paulo, a FUA propôs a realização de um comício em praça pública, seguido de um desfile, para comemorar o 1º de Maio e “afirmar a repulsa do proletariado ao fascismo”.

Imediatamente tomaram a frente da organização do comício a FUA, a Coligação dos Sindicatos Proletários de São Paulo e a Coligação das Associações Proletárias de Santos, as quais se dirigiram às autoridades solicitando autorização para sua realização. Depois de sucessivas negativas das autoridades por locais públicos, os organizadores persistiram na sua demanda e o comício acabou se realizando no pátio do Palácio das Indústrias, no Parque D. Pedro II. Mesmo assim, a FUA conseguiu reunir mais de 3 mil pessoas, multidão que havia tempos não se via em um 1º de Maio em São Paulo. E, mais uma vez, sem a presença dos comunistas. E, como ocorrera anteriormente, os fascistas acovardados pela iniciativa da FUA acabaram cancelando o desfile que haviam planejado. No Palácio das Indústrias fizeram uso da palavra os representantes das seguintes entidades e personalidades: Sindicato dos Contadores, dos Profissionais do Volante, dos Tecelões de São Paulo, dos Operários Barbeiros e Cabelheiros, dos Empregados em Hotéis, da União dos Trabalhadores Gráficos, dos Bancários, dos Empregados do Comércio, o deputado classista Waldemar Reikdal, o Partido Socialista Brasileiro de São Paulo, a Frente Única Antifascista e a LCI – Liga Comunista Internacionalista. Mário Pedrosa, como dirigente da LCI, usou da palavra. *A Luta de Classe* destacou a sua intervenção. Em primeiro lugar ele criticou a polícia por somente ter autorizado a comemoração do 1º de Maio “naquela espelunca oficial, o Palácio das Indústrias, onde funcionava o ‘bordel do trabalho’ que é o Departamento Estadual do Trabalho”. Em seguida, depois de mostrar o fascismo como uma “forma de dominação capitalista, e como a organização da violência burguesa contra qualquer veleidade de organização do proletariado como classe”, Pedrosa afirmou que isso colocava para a classe operária a necessidade de lutar pelas liberdades democráticas, “lutando, assim, pela própria existência

45 ABRAMO, op. cit., p. 51.

e desenvolvimento de suas organizações”. Depois de relembrar as dolorosas experiências alemã e austríaca, afirmou que era imperiosa a “aplicação da política de frente única do proletariado contra o fascismo, particularmente a sua expressão nacional, o integralismo”. A seguir, propôs a iniciativa de organização de milícias operárias, “para que a luta contra o fascismo perca o seu caráter platônico”.

Desfraldou, por fim, a bandeira da IV Internacional, de que a nossa organização, a Liga dos Comunistas Internacionalistas (Bolcheviques-Leninistas), é aderente resoluto, e que, tomando o lugar abandonado pela Segunda e pela III Internacional, conduzirá o proletariado mundial às suas vitórias definitivas e alargará as fronteiras da pátria socialista a todo o mundo.⁴⁶

Mas sem dúvida a mais notável ação da FUA foi a contramanifestação dos antifascistas de 7 de outubro de 1934 na Praça da Sé. Mais uma vez, ao serem informados que os integralistas pretendiam fazer naquela data um ato público para comemorar o segundo aniversário da criação de sua organização, os trotskistas, reunidos na sede da União dos Trabalhadores Gráficos de São Paulo, decidiram que não se deveria permitir de nenhum modo, como o fizeram nazistas e fascistas, que os seguidores de Plínio Salgado ocupassem as ruas. Imediatamente a FUA foi acionada para que as demais organizações se posicionassem a respeito, inclusive os comunistas. Conseguindo o acordo para a realização da contramanifestação, as organizações passaram a estabelecer os procedimentos “militares” que nela adotariam. No entanto, estes foram feitos separadamente entre socialistas, comunistas e trotskistas, com cada um dos grupos tendo a sua “tática”, mas mantendo-se unidos na ação. Nessas negociações com os comunistas, Mário Pedrosa, tanto como dirigente da FUA como da LCI, teve um papel de destaque para a ação no dia 7 de outubro.

Fúlvio Abramo, um dos organizadores do 7 de Outubro em nome da LCI, assim narra o estado de espírito de Pedrosa naquela ocasião:

Na militância comum com Mário Pedrosa, sabia-o homem de pensamento e ação, numa conjunção de qualidades não muito frequentes. Mas Mário realmente surpreendia. O seu entusiasmo por estar na linha de frente da luta antifascista e por dar mais uma demonstração de que a condição de trotskistas era legítima expressão do espírito revolucionário transparecia no seu sorriso entre exultante e irônico.⁴⁷

46 PEDROSA, Mário. Ampla frente única de classe em 1º de Maio de 1934. *A Luta de Classe*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 20, maio 1935, p. 2.

47 ABRAMO, op. cit., p. 82. Os fatos sobre a organização do 7 de outubro de 1934 narrados acima foram extraídos da mesma obra, entre as páginas 83-87.

Na convocatória distribuída para a contramanifestação, os antifascistas deixaram explícitos mais uma vez os seus objetivos:

As organizações abaixo assinadas comprometem-se a levar a efeito, dentro de uma ação conjunta, essa contramanifestação a fim de exigirmos:

- A dissolução e o desarmamento imediato das organizações fascistas (integralistas, evolucionistas, legionários, polícias de choque etc.)!

- Liberdade imediata e anistia ampla para todos os presos deportados por questões sociais!

- Ampla liberdade de reunião, palavra, imprensa e organização para o proletariado e as massas populares!

- Direito de greve, autonomia e unidade sindical contra a pluralidade sindical. Pela existência pública e legal de todas as organizações proletárias, mesmo as de combate ao regime atual!

Todos à grande manifestação do dia 7 para demonstrarmos, concretamente, ódio e repúdio ao fascismo.⁴⁸

Quando os integralistas começaram a chegar à Praça da Sé, iniciaram-se as escaramuças. Logo que Fúlvio Abramo, conforme estabelecido nas reuniões preparatórias, abriu o comício em nome da FUA, começou uma enorme fuzilaria, que durou quatro horas. Com dezenas de feridos, entre eles Mário Pedrosa, e ao menos quatro mortos: três policiais e um militante da Juventude Comunista, o estudante Décio Pinto de Oliveira. Internado na Santa Casa, Pedrosa deu declarações à imprensa e teve divulgada pelos jornais uma foto sua convalescendo no hospital: “O movimento foi de reação espontânea das massas diante da parcialidade escandalosa da polícia que, enquanto protege comícios e desfiles integralistas, nega sistematicamente aos operários o direito de se manifestarem publicamente contra os elementos adversos”⁴⁹. Poucos dias depois, após visitá-lo no hospital, a companheira de Mário, Mary Houston, foi detida e levada ao presídio do Paraíso, declarando sarcasticamente à imprensa: “São as contingências da vida. Fui presa quando saía da Santa Casa, onde estive em visita ao meu marido”⁵⁰. Como afirmaria posteriormente Mário Pedrosa:

48 O conflito de domingo entre integralistas e comunistas em São Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 out. 1934, p. 16.

49 Declarações de um partidário do comunismo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 out. 1934, p. 1 (4. ed.).

50 A prisão da esposa do jornalista Mário Pedrosa. *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 out. 1934, p. 3.

A ideia que nos dominava é que em face do integralismo o proletariado inteiro de São Paulo se apresentasse unânime e coeso, esquecidas momentaneamente as divergências ideológicas, numa unidade de ação anti-integralista. A pressão das massas operárias era então tão pronunciada no sentido de uma frente única que o Partido Comunista foi forçado a sair de seu isolacionismo sectário e entrar em ação conjunta, inclusive com os demônios dos trotskistas, e a inscrever o seu nome no mesmo manifesto ao lado da organização trotskista. Este fato, aliás, foi sem precedente em toda a história da luta das duas tendências irreduzíveis saídas da revolução russa. Era a primeira vez que os stalinistas se viam forçados a fazer frente única com os trotskistas. [...] Nenhuma organização ou partido pode arrogar-se o mérito de ter conseguido, sozinho, aquela mobilização formidável dos trabalhadores. Ali o que se viu foi a vitória comum de todos para um objetivo prático, concreto e imediato. [...] A data de 7 de outubro não pode ser sectarizada nem monopolizada por esta ou aquela tendência. Ela pertence a todos nós, ela se deve sobretudo ao heroísmo do proletariado de São Paulo; sua comemoração cabe a todos nós, anarquistas, antifascistas, democratas, revolucionários, stalinistas e trotskistas, comunistas e socialistas que participamos dela na medida de nossas forças e num espírito de frente única verdadeiramente proletária, o que tornou impossível o reaparecimento dos bandos integralistas nas ruas de São Paulo.⁵¹

Ou, então, como resumira um companheiro de Mário Pedrosa e também participante da contramanifestação, Anton Machek: “Foram quatro horas de ditadura do proletariado”⁵².

Foi um momento de grande entusiasmo para os trotskistas brasileiros. As sucessivas e cada vez mais frequentadas assembleias da FUA, a execução de uma política cultural e editorial através da Gráfico-Editora Unitas, a publicação d’*O Homem Livre*, a manifestação de 1º de maio de 1934, a contramanifestação de 7 de outubro, a criação de frentes eleitorais, em São Paulo, com a Coligação Proletária/PSB (que foi a terceira força eleitoral, chegando a eleger um deputado, e que não contava com a participação do PCB), e no Rio de Janeiro, com uma Frente Única eleitoral para as eleições de 14 de outubro de 1934, esse conjunto de ações da LCI mostrou o crescimento da organização trotskista. Houve, como consequência, um incremento no número de militantes, assim como a criação da Coligação dos Sindicatos Proletários de São Paulo e a ampliação da influência dos trotskistas nos sindicatos. O crescimento da LCI nos meios sindicais foi facilitado por uma deliberação de

51 PEDROSA, Mário; SCUDELARIO. Depoimentos para a história do 7 de outubro de 1934, em São Paulo. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, ano I, 12 out. 1934, p. 8.

52 PEDROSA, Mário. Quatro horas de ditadura do proletariado. *Isto É*, São Paulo, 10 out. 1979, p. 83.

janeiro de 1934 referendada na Terceira Conferência Nacional da LCI, a qual permitiu que seus militantes atuassem nos sindicatos oficiais a fim de garantir a unidade sindical, ameaçada com a aprovação da “pluralidade sindical” na Constituição de 1934⁵³.

No entanto, veio o anticlímax. Em fins de 1934 a LCI sofreu uma cisão em torno da questão conhecida como “entrismo”. Para Trotsky, o fato de declarar-se morta a Internacional Comunista não significava a imediata criação de uma nova Internacional, pois as forças dispostas a seu lado ainda eram muito fracas para cumprir este papel. Para isso seria necessário agrupar forças de outros campos e conquistá-las para criar a IV Internacional. Assim, eram necessários entendimentos diretos com algumas forças ou, então, outras formas de atuação, como a tática do “entrismo”. Por esta forma os trotskistas entravam nos partidos socialistas a fim de conquistar para suas posições os setores mais à esquerda desses partidos. Iniciada na França e depois estendida a outros países, essa tática provocou polêmicas, sendo classificada por seus adversários como “capitulação diante do reformismo”, “abandono do leninismo”, “adesão às posições da II Internacional”. No Brasil, o “entrismo”, executado no interior das fileiras do Partido Socialista Brasileiro de São Paulo, provocou as mesmas reações e fez surgir um importante grupo em torno de Aristides Lobo e Victor de Azevedo, o qual também se posicionara contra o enfrentamento armado do 7 de Outubro. Este grupo rompeu com o Secretariado Internacional, que foi por eles acusado de ser “mera agência da social-democracia”, embora o grupo dissidente mantivesse tanto o nome da organização brasileira como o do seu órgão oficial, *A Luta de Classe* (apenas acrescentando um “s” ao final de Classe). O Secretariado Internacional, no exame das discussões, acabou definindo-se em favor do grupo que se reuniu em torno de Mário Pedrosa. Posteriormente, muitos deles voltaram às fileiras da Liga.

Esta cisão paralisou a LCI, que praticamente só manteve como atividade a publicação de seu jornal *A Luta de Classe*. Para agravar essa ausência de funcionamento, em princípios de 1935, surgiu a Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma organização de massas impulsionada pelo PCB e que se regia pelos princípios da Frente Popular. Esta foi a orientação que a Internacional Comunista elaborou para substituir a linha do Terceiro Período. Por meio dela, sem fazer críticas aos erros anteriormente cometidos, a IC proporcionara a Stalin uma nova linha política capaz de “desviar os trabalhadores de uma frente somente com seus partidos operários e de fazer deles um componente da política de busca por alianças com [...] burgueses de todos os países dispostos a se opor ao expansionismo alemão. Uma política que não tinha por eixo a revolução [...], mas já a guerra”⁵⁴. No Brasil, a Frente Popular, que sepultou a frente única, foi assim apreciada pelos trotskistas:

53 Tese sobre a questão sindical, aprovada na Conferência Nacional da L. C. I. *A Luta de Classe*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, ago. 1934, p. 6.

54 BROUÉ, Pierre. *História da Internacional Comunista, 1919-1943*. v. 2. São Paulo: Sundermann, 2007, p. 831.

Aliás, desta vez a iniciativa de frente única por parte dos stalinistas ainda tinha menos razão de ser, em face de sua atual política de apoio à “Aliança Nacional Libertadora”. Se eles fazem uma aliança orgânica com elementos da burguesia, abandonando o seu programa por um programa nacionalista aceitável para estes elementos, a frente única está substituída com isso pela fusão, por uma fusão com bases muito mais elásticas, suprimindo o princípio marxista da luta de classes para abranger também a burguesia nacional. Em face dessa política, que interesse podem ter os stalinistas em fazer frente única com organizações proletárias de existência ilegal e que se conservam fora da “Aliança Nacional Libertadora”? Só os ingênuos poderiam acreditar na sinceridade de uma tal iniciativa.⁵⁵

Em janeiro de 1935, já recuperado dos ferimentos e para evitar as perseguições policiais em São Paulo após a contramanifestação de 7 de outubro de 1934, Mário Pedrosa voltou ao Rio de Janeiro, retomando sua atividade jornalística. As atividades políticas, por conta da crise da LCI, acabaram restringindo-se praticamente à redação de artigos publicados na imprensa trotskista, com escassas aparições públicas. Após as revoltas militares comunistas de novembro de 1935 em Natal, Recife e Rio de Janeiro, desencadeou-se uma brutal repressão contra as organizações de esquerda e os opositores do governo de Getúlio Vargas. Isto fez com que a LCI mergulhasse em uma profunda clandestinidade, além de ser atingida por prisões de vários de seus militantes. Mais tarde, Mário Pedrosa partiria para o seu primeiro exílio para fugir à perseguição que lhe movia a repressão do governo de Vargas.

Enfim, foi sob um duplo influxo que os trotskistas brasileiros viram desaparecer a Frente Única Antifascista. De um lado, uma crise interna à qual os trotskistas, pelas suas diminutas forças militantes, não foram capazes de fazer frente, sendo por ela tragados e consumidos. De outro, o surgimento de uma nova orientação política, a frente popular, consubstanciada na Aliança Nacional Libertadora, que galvanizou o movimento dos trabalhadores brasileiros e atraiu para as suas fileiras parte significativa das organizações políticas e sindicais, inclusive alguns dirigentes e militantes trotskistas, agravando ainda mais sua crise interna, e à qual os seguidores de Leon Trotsky, já enfraquecidos pela cisão, não foram capazes de se contrapor.

Em que pese o seu fim, não se pode esquecer a contribuição dada pela FUA no sentido de mostrar aos trabalhadores e suas organizações a importância de sua união no combate ao fascismo. Aliás, não é de pouca monta que uma pequena organização política fosse capaz de obter em São Paulo a adesão de outras 42 entidades e órgãos de imprensa durante este processo,

55 O fracasso da política de frente única e os responsáveis por ele. *O Proletário* (órgão regional da Liga Comunista Internacionalista do Brasil [Bolcheviques-Leninistas]), São Paulo, ano I, n. 1, abr. 1935, p. 5.

refletindo o mais amplo espectro da esquerda brasileira de então⁵⁶. E, mais importante, como ressaltou Fúlvio Abramo, se a FUA não foi capaz de “esmagar” o integralismo, ela impediu efetivamente que “a ditadura getulista se servisse dele como ponta de lança de seus próprios desígnios hegemônicos e autocráticos”⁵⁷. Isso porque tanto nos casos em que os integralistas desistiam de promover suas marchas como, principalmente, quando foram surrados em praça pública ficava clara, tanto a Vargas como aos brasileiros, a impossibilidade de sua utilização como instrumento de poder. É uma lição que deve ser relembrada em nossos tenebrosos atuais tempos e que nos foi legada pelo cara que não mudou e os seus camaradas.

E isso não é pouco!

56 Bandeira dos 18, Brascor, Centro de Cultura Social, Coligação Confederacionista, Coligação Proletária de São Paulo, Comitê Antiguerreiro de São Paulo, Comitê Estudantil Antiguerreiro, Comitê de Luta contra as Guerras Imperialistas, a Reação e o Fascismo, Comitê das Mulheres Trabalhadoras, Federação das Juventudes Comunistas, Frente Negra Socialista, Grêmio Universitário Socialista, Grupo Antifascista Italiano Itália Líbera, Grupo Socialista Giacomo Matteotti, Legião Cívica 5 de Julho, LCI – Liga Comunista Internacionalista/Liga Comunista, Liga contra os Preconceitos de Raças e Religiões, Partido Comunista do Brasil, Partido Socialista Brasileiro de São Paulo, Partido Socialista Italiano, Socorro Vermelho Internacional, União Operária e Camponesa, Coligação das Associações Proletárias de Santos, Coligação dos Sindicatos Proletários de São Paulo, Federação Operária de São Paulo, Federação Sindical Regional de São Paulo, Sindicato dos Bancários, Sindicato dos Contadores, Sindicato dos Empregados do Comércio, Sindicato dos Empregados em Hotéis, Sindicato dos Operários Barbeiros e Cabeleireiros, Sindicato dos Tecelões de São Paulo, União dos Alfaiates e Anexos, União dos Operários em Fábricas de Tecidos, União Sindical dos Profissionais do Volante, União dos Trabalhadores Gráficos de São Paulo, *O Brasil Novo*, *O Homem Livre*, *A Lanterna*, *A Plebe*, *A Rua*, *O Socialismo*, *Vanguarda Estudantil*.

57 ABRAMO, op. cit., p. 13.

Duas ditaduras, uma só liberdade

Everaldo de Oliveira Andrade

Mário Pedrosa viveu e atuou politicamente em períodos autoritários da história brasileira e mundial que desembocaram em governos antidemocráticos como a ditadura varguista do Estado Novo e a ditadura militar pós-1964. Em ambas, foi obrigado a se exilar por conta de perseguições políticas. Sua atuação na década de 1930 foi marcada pela ação contra o avanço do fascismo brasileiro e a implantação da ditadura varguista. Décadas depois, e em contexto bem diferente, seguiu atuando como homem de ação e de palavras, buscando derrotar a nova ditadura de 1964 e suas redes de apoio autoritárias e fascistas. A comparação dos dois períodos, na peculiar leitura de Pedrosa sobre as relações políticas, econômicas e sociais do Brasil, e destes com o capitalismo internacional, provavelmente nos permita apresentar uma contribuição original para a história do pensamento político e econômico brasileiro contemporâneo nesses momentos em que nos debatemos com embustes autoritários. Nessa mesma perspectiva, buscamos analisar as possíveis continuidades e rupturas, bem como a evolução do aparato conceitual de análise utilizado por Pedrosa, para abordar esses dois momentos específicos de sua atividade política e da história do país.

O conceito de bonapartismo provavelmente tenha sido a ferramenta constante e central nas análises que o autor realiza dos dois períodos, remetendo à sua compreensão da permanente oscilação do regime político de um Estado frágil como o brasileiro. Muito provavelmente, isso teria permitido a Pedrosa absorver e mirar criticamente o chamado “ciclo nacional populista desenvolvimentista” do pós-Segunda Guerra; não como uma fase específica e de ruptura na história política e econômica nacional, mas muito mais como uma quase previsível oscilação de um mesmo regime político de características comuns. Também seria preciso acrescentar a essa abordagem as dimensões combinadas (interna e externa) das estruturas econômicas desse regime bonapartista, bem como suas expressões políticas caracteristicamente oscilantes: ora democráticas, ora autoritário-ditatoriais. Mário Pedrosa incorpora como método de análise, de maneira contínua e dialética, o exame dos deslocamentos do regime político nacional, seu específico lastro econômico e seus ajustes internos, que se combinam não só à luta de classes, mas às lutas fracionais no interior da burguesia. As oscilações do regime bonapartista são igualmente compreendidas sob o impacto das pressões do mercado mundial e do seu núcleo estadunidense.

Pedrosa se utiliza também de outro conceito fundamental, o de desenvolvimento desigual e combinado, como ferramenta articuladora para a análise das oscilações internas do regime político na ação política nacional e suas conexões específicas com o capitalismo nacional e internacional. Seus primeiros textos mais densos, escritos na década de 1930, possuem esse fio condutor e interpretativo. Podemos observar que seus principais textos e livros, já no período da ditadura de 1964, em particular *A opção brasileira* e

A opção imperialista, igualmente se confrontam e se combinam de maneira dialética como resultado dessas ferramentas, categorias e conceitos por ele manejados. Esse fenômeno do desenvolvimento desigual é expresso, portanto, pela leitura de Pedrosa da própria história política e econômica, da luta de classes e seus resultados na dimensão da luta política cotidiana do país. Compreender o que se passava no Brasil desde 1º de abril de 1964 e como se chegara a essa situação implicava combinar e compreender esse conjunto complexo e combinado dialeticamente: os deslocamentos do regime bonapartista desde a década de 1930 e suas oscilações autoritárias e democrático-populares, mas também o capitalismo nacional com suas dinâmicas internas e com o mercado mundial pautados por uma dinâmica desigual e combinada. Buscaremos, nesse sentido, não tratar diretamente do momento específico da história política nacional entre 1945 e 1964, que poderia ser vista como uma oscilação democrática do regime, mas dos seus dois extremos autoritários.

O DIRIGENTE ANTIFASCISTA¹

Como jovem militante socialista, Pedrosa liderou, na década de 1930, em São Paulo, a resistência antifascista em atos de rua e em inúmeros textos que redigiu contra o avanço fascista e os governos autoritários que se consolidavam. O Brasil daquela época era bem diferente do que seria em 1964: a burguesia estava dividida depois do movimento de 1930 e o regime político seguia instável. A crise econômica após 1929 se aprofundava e mobilizações sociais de trabalhadores cresciam. Um partido – a Ação Integralista Brasileira (AIB) – inspirado nos movimentos fascistas europeus avançava e, ainda que caricatural em seus gestos e medíocre em seus manifestos e propostas, ameaçava organizações sindicais e partidos operários, ganhava a simpatia de setores como policiais, militares, políticos e das camadas médias e pequeno-burguesas.

O jovem Mário Pedrosa, então com 33 anos, atuava como dirigente da Liga Comunista Internacionalista (LCI), organização que integrava a chamada Oposição de Esquerda Internacional liderada por Leon Trotsky e que aspirava, naquele momento, a reformar a III Internacional stalinizada. A Oposição havia decidido e aplicava em todos os países uma orientação pela mais ampla unidade das organizações operárias visando barrar o avanço do fascismo. No Brasil, Mário Pedrosa, à frente de um aguerrido grupo de militantes da LCI, lançou um chamado a todas as organizações em São Paulo para que se unissem e formassem uma frente única para enfrentar as primeiras ações dos bandos integralistas². Nessa mesma época, Pedrosa também editava no Brasil

- 1 Alguns parágrafos desta seção foram publicados em *A Terra é Redonda* sob o título “Mário Pedrosa, antifascista”. Disponível em: <http://aterraeredonda.com.br>. Acesso em: 12/06/2020.
- 2 Ver ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Mário Pedrosa. In: PERICÁS, Luiz; SECCO, Lincoln. *Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados*. São Paulo: Boitempo, 2014.

o livro clássico de Leon Trotsky, no qual analisa a ascensão do nazismo, *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*, que ele traduz e apresenta³.

A Frente Única Antifascista (FUA) é lançada em um comício realizado em 10 de junho de 1933 em São Paulo, organizado em memória do operário italiano Giacomo Matteotti, assassinado pelo regime de Mussolini. Mais de 500 pessoas estiveram presentes.

No dia 14 de julho, também para celebrar a data da Queda da Bastilha e o início da Revolução Francesa, um novo ato político inaugurou oficialmente a Frente Única antifascista em São Paulo, que reunia grupos e jornais anarquistas, socialistas, trotskistas, militantes sindicalistas, imigrantes e até comunistas stalinistas de base, apesar do veto de sua direção. A polícia prendeu e pouco depois soltou Mário Pedrosa e vários militantes. Os choques com os bandos fascistas passaram a se multiplicar na capital paulista.

No dia 14 de novembro de 1933, uma manifestação da FUA realizada em um salão da Avenida Celso Garcia, no bairro operário do Brás, foi atacada por dezenas de integralistas que forçaram a entrada no local. A polícia chegou, mas apenas assistiu ao ataque dos fascistas; em seguida, também agrediu os participantes que voltavam para suas casas. O movimento antifascista não se intimidou e seguiu em atividades nas ruas. No dia 25 de janeiro de 1934, convocou uma grande manifestação pública no Largo da Concórdia, que fora previamente tomada pelas forças de repressão da polícia para intimidar o movimento. Mário Pedrosa foi um dos poucos oradores que conseguiu discursar na manifestação, logo atacada e dispersada com cavalos da Força Pública (equivalente à atual Polícia Militar).

O núcleo militante que animava a frente era composto pelos militantes da LCI liderados por Mário Pedrosa. Em 1933, eles haviam decidido, para ajudar na constituição e na consolidação da campanha antifascista, fundar um jornal de massas – *O Homem Livre*. As páginas desse periódico, que circulou na capital paulista entre 1933 e 1934, são das mais interessantes testemunhas históricas da tenacidade e coragem do movimento antifascista, e revelam também os embates e dificuldades da luta cotidiana. O jornal buscava aproximar representantes de diferentes organizações, mobilizar as camadas trabalhadoras da cidade, informar e denunciar a barbárie do fascismo na Europa e combatê-lo no Brasil. Mário Pedrosa escreveu em pelo menos 12 dos 22 números publicados. A maior parte dos artigos era assinada apenas por pseudônimos para evitar represálias. O jornal conseguiu sobreviver heroicamente, acompanhando e relatando as iniciativas da FUA. Seu último número foi publicado em fevereiro de 1934, cumprindo seu principal papel de consolidar o amplo movimento da frente única.

Mário Pedrosa escreveu artigos principalmente sobre temáticas da luta antifascista. Além disso, colaborou com temas culturais, como uma interessante resenha sobre o filme recém-lançado *Scarface*, de 1933, no qual ele aproveita para comparar a prática dos gangsteres de Chicago àquelas das

3 TROTSKY, Leon. *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

burguesias de todo o mundo; resenhou o livro *História do Brasil*, do poeta Murilo Mendes, no qual destaca a importância dos poemas sobre Canudos, Palmares e a Revolta da Chibata; e fez uma longa crítica publicada ao longo de quatro números sobre a exposição em São Paulo de pinturas da artista alemã Käthe Kollwitz e que é praticamente sua estreia como futuro e brilhante crítico de arte.

Entre os vários artigos políticos preocupados centralmente em analisar o avanço do nazismo, aquele de maior importância pela lucidez de análise e das perspectivas que oferece talvez seja “O nacional-socialismo e a crise econômica: lições da derrota do proletariado alemão”, no mês de setembro de 1933⁴. Nesse texto, Mário Pedrosa faz um balanço da crise econômica alemã sob o governo nazista, que se iniciava com a subida de Hitler como chanceler em 30 de janeiro de 1933. Nos meses seguintes, medidas de fechamento de partidos, sindicatos e demais instituições democráticas avançavam, o que abria caminho para a ditadura nazista. Ele cita as declarações apaziguadoras tanto de socialistas como de comunistas, estes afirmando publicamente que a crise e a miséria dos trabalhadores e da pequena burguesia alemã fariam, em breve, cair o nazismo. Para Pedrosa, essa análise era completamente superficial e ignorava a derrota sofrida pelos trabalhadores alemães. Indignado, ele escreve:

O otimismo dessas afirmações fanfarrônicas põe de lado completamente uma coisa: o papel do partido proletário [...] não notam que, enquanto isso, o fascismo venceu na Alemanha e destruiu as organizações operárias, inclusive os seus partidos políticos, os seus clubes esportivos e as suas bibliotecas, os seus sindicatos, as suas cooperativas, os seus comitês de fábrica etc. De que maneira a indignação ou a revolta das massas tomará a forma de uma resistência positiva sem ser por meio de suas organizações de classe? Como pode ser organizada a resistência contra o fascismo sem ser por meio do partido de classe?⁵

No mês seguinte, em outubro de 1933, um novo artigo de Pedrosa descreve as negociações e tentativas das potências imperialistas para conter o rearmamento de Hitler, que naquele momento buscava convencer as potências capitalistas de que o seu objetivo principal era a aniquilação da União Soviética para completar a obra de destruição já avançada do movimento operário alemão. Escreve Pedrosa:

Para consolidar as suas posições dentro do país, viu-se o fascismo obrigado nos primeiros tempos a apresentar-se com uma extrema prudência no lado de fora. Foi mesmo preciso despir-se de seu

4 *O Homem Livre*. São Paulo, n. 13, 2 set. 1933, p. 6. Coleção de jornais *O Homem Livre*, maio de 1933 a fevereiro de 1934. A coleção completa está disponível na página do Cemap/Cedem da Unesp e no endereço <https://www.marxists.org/portugues/tematica/jornais/homem/index.htm>.

5 *Ibidem*, p. 6.

caráter belicoso e chauvinista, antifrancês, e dar às potências imperialistas outras garantias de suas boas intenções de vizinhança. [...] Mas eram estas apenas as premissas políticas para a ação ulterior da burguesia imperialista da Alemanha. O capitalismo alemão, precisando de novos mercados e novo campo de escoamento à sua produção, exige agora a execução da outra etapa da “revolução” nazista. [...] Hitler precisa armar-se para lançar definitivamente a sua candidatura a chefe de uma cruzada capitalista antissoviética.⁶

No entanto, o autor também critica a posição da União Soviética ao subestimar a capacidade do movimento operário e apostar em um caminho de concessões e acordos com os países capitalistas:

Presos à miragem do socialismo nacional, os dirigentes soviéticos, sem fé nas forças do proletariado internacional, preferiram recorrer aos métodos das negociações diplomáticas, das combinações com os governos capitalistas, das ilusões do pacifismo, à procura de garantia de paz e de segurança pelos acordos e tratados internacionais, os pactos de não agressão e de amizade, os conchavos “desarmamentistas”, e enredar-se na malha das intrigas diplomáticas imperialistas.⁷

E prossegue:

A sorte do Estado soviético sempre esteve indissoluvelmente ligada à sorte das massas oprimidas pelos imperialistas. A política da diplomacia soviética separou, porém, os seus interesses imediatos dos interesses das massas proletárias no exterior. [...] É hora do proletariado reafirmar o seu internacionalismo ativo para impor ao mundo capitalista a sua solução, isto é, a civilização radiosa que traz no seu seio. Aos povos europeus às vésperas de serem novamente assassinados, é preciso que a voz poderosa do internacionalismo proletário se faça ouvir.⁸

Mário Pedrosa não era militante de escritório ou só de textos publicados. Nos meses que cobrem o ano de 1933 e 1934, ele esteve em inúmeras atividades nas ruas, envolvido com a organização e as ações antifascistas na capital. No 1º de Maio de 1934, a FUA conseguiu reunir mais de 3 mil pessoas em frente ao Palácio das Indústrias no Parque D. Pedro. Mário Pedrosa discursou em nome da Liga Comunista e chamou o Departamento Estadual do

6 Ibidem, p. 17.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

Trabalho de “bordel do trabalho”, defendendo a unidade dos trabalhadores para enfrentar o fascismo e a formação de milícias operárias para defesa e enfrentamento às agressões ao movimento⁹. Mas a maior e mais histórica manifestação antifascista que marcou a história da FUA foi, na verdade, uma contramanifestação articulada para impedir uma grande celebração integralista que se preparava. O enfrentamento ocorreu no dia 7 de outubro de 1934 em plena Praça da Sé, no centro da capital paulista. Pedrosa atuou como dirigente da FUA e da LCI na preparação do ato, conseguindo até a adesão dos stalinistas. A ação consistia em impedir de todas as formas que os integralistas, que organizavam até caravanas de cidades do interior e de outros estados, comemorassem o seu segundo aniversário em praça pública. O livro *A revoada dos galinhas verdes*, de Fúlvio Abramo, narra e documenta todos os detalhes dessa luta memorável¹⁰. De fato, uma batalha campal e um tiroteio de horas impediram que os fascistas brasileiros tomassem as ruas e ocupassem a Praça da Sé. Entre os feridos estava Mário Pedrosa, que levou um tiro durante a luta. Quatro policiais e um jovem militante comunista morreram.

Em um texto redigido em 1937, já expressando um balanço mais maduro desses acontecimentos, Pedrosa procurou oferecer uma análise da cor local do fascismo brasileiro. Apesar de arruaças e discursos bravateiros, mostrava-se limitado e dependente de outros setores para prosperar rumo ao poder:

O fascismo colonial é forçado a procurar o apoio de que carece infiltrando-se no aparelho de Estado, por entre militares e funcionários, de obter por cima os seus objetivos, isto é, o poder [...] uma política dúplice, de meia cara, de cambalachos e conspiratas, com prejuízo da sua combatividade e do caráter plebeu necessários a sugestionar às massas. Eis por que não é de se prever uma vitória (que não será muito fácil) do fascismo no Brasil, pelas vias clássicas europeias [...]. Antes, essa vitória poderia vir mais provavelmente através de golpes de Estado bruscos, desfechados de colaboração com uma parte das Forças Armadas, encabeçados por generais salvadores, como na Espanha, na Polônia etc. Sem a mão de dirigentes ocasionais do Estado, sem a cooperação de generais reacionários, o caminho para o poder estará bloqueado ao fascismo.¹¹

O golpe do Estado Novo liquidou as pretensões mais imediatas dos fascistas brasileiros. Entretanto, nos chama a atenção o destaque que Pedrosa demarca a respeito dos atalhos golpistas e das relações promíscuas entre os bandos fascistas e os setores autoritários militares, dos quais seria dependente para buscar acesso ao poder de Estado. Se em 1937 esse caminho foi obstado, em

9 KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Ateliê/Fundação Perseu Abramo, 2017.

10 ABRAMO, Fúlvio. *A revoada dos galinhas verdes*. São Paulo: Veneta, 2014.

11 PEDROSA apud ABRAMO, Fúlvio; KAREPOVS, Dainis (orgs.). *Na contracorrente da História: documentos do trotskismo brasileiro, 1930-1940*. 2 ed. São Paulo: Sundermann, 2015, p. 324.

1964, como veremos à frente, o problema se colocou novamente, na medida em que o fascismo não seria um fenômeno isolado, mas parte integrante e excepcional – inclusive como ideologia – do funcionamento e manutenção do capitalismo. Embora o integralismo na década de 1960 não possuísse mais a mesma dimensão enquanto movimento fascista organizado, seguiu enquanto ideologia e corrente de opinião capaz de galvanizar setores sociais específicos radicalizados contra o movimento operário. Pedrosa afirma, já nesse mesmo texto de 1937, sobre as relações do fascismo com o capitalismo, como elementos de um mesmo componente químico, que foram posterior e sistematicamente silenciadas, além de combatidas pelos liberais como se fossem seres de universos distantes: “pensar que, nos quadros do regime capitalista, o fascismo pode ser destruído pela raiz é pura insensatez. Para extirpar o fascismo da face da terra é preciso extirpar com ele o capitalismo”¹².

Voltemos à década de 1930. Havia resistências evidentes e esperadas às ações da FUA vindas não só dos fascistas, mas boicotes mais explícitos de empresários alemães e italianos fascistas residentes no Brasil, e perseguição policial sistemática. Mas também havia a surpreendente resistência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), já quase todo absorvido pelas orientações sectárias da tirania stalinista. O PCB chegou a integrar por apenas alguns meses a FUA, retirando-se depois. O que mereceu um artigo nada elogioso de Mário Pedrosa, intitulado “Coerência na deserção”, aliás o último que ele escreveu no jornal:

Na luta contra o fascismo, na defesa das liberdades democráticas, que hoje só beneficiam os oprimidos em luta pela sua emancipação, não há lugar para os que passivamente acreditam em verdades reveladas, em dogmas dirigidos à custa de falsificação e mentira. Persistir nos erros que levaram à catástrofe alemã não seria agora apenas uma capitulação, mas uma traição deliberada à causa das classes trabalhadoras.¹³

As inúmeras atividades da FUA demonstraram, ao longo dos anos de 1933 e 1934, uma viva capacidade do movimento operário de então liderar e garantir, até onde fossem possíveis, as mais elementares liberdades democráticas cada vez mais ameaçadas. Nos anos seguintes, o Brasil seria sacudido por novos choques políticos. Os stalinistas brasileiros que boicotaram a FUA, meses depois – orientados pelas ordens de Stalin para buscarem uma aliança comum com a burguesia, mas ainda seguindo a política ultraesquerdista do Terceiro Período – desembocaram na Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma tentativa artificial de construir uma ampla frente democrática submetida à burguesia brasileira, mas também na aventura militar comunista de 1935, que serviu como excelente pretexto para uma ampla repressão ao

12 Ibidem, p. 324.

13 *O Homem Livre*. São Paulo, n. 22, 24 fev. 1934, p. 1.

conjunto das organizações dos trabalhadores. Sendo assim, facilitou o caminho para a brutal ditadura varguista. Pedrosa criticava a ANL por não ter uma existência própria e ter sido gerada a partir de um acordo entre os dirigentes do Partido Comunista, alguns militares e políticos pequeno-burgueses. Sua base era constituída, sobretudo, por militantes de vanguarda, simpatizantes do comunismo e entusiastas da União Soviética¹⁴.

ENTRE O FASCISMO E O BONAPARTISMO

A nova composição do Estado brasileiro nascia do movimento de 1930 e seguia instável nos anos seguintes em que a FUA atuou, e refletia (de forma mais estrutural) em uma reconfiguração, em andamento, do capitalismo no país e das forças das diferentes frações da burguesia. Ao mesmo tempo que se desenvolvia uma tendência à centralização econômica, havia obstáculos e tradições locais de caráter federativo a serem superadas e que se expressavam na crise política e, por consequência, nas dificuldades de articulação e representação política nacional da burguesia brasileira. Esse descompasso entre as necessidades concretas das frações burguesas mais avançadas ou conectadas com os centros industriais internacionais e o regime político ainda atrelado a uma articulação excessivamente federativa é destacado por Pedrosa, em seu texto de 1937, como plataforma da qual se projetam as tendências centralistas e autoritárias que iam além do fenômeno fascista:

A economia nacional exprimiou-se, pela primeira vez, sob uma forma política bastante nítida, em outubro de 1930, com a revolta de suas forças produtivas contra a hegemonia da monocultura cafeeira. A tendência centralizadora tomou, então, um grande impulso, transformando-se mesmo numa corrente política que por algum tempo chegou a dar as cartas na política federal. [...] Esse equilíbrio instável entre a federação e a centralização, entre a autonomia dos estados e o poder da União é o reflexo das contradições que dilaceram a economia burguesa e condicionam o seu desenvolvimento. A tendência centralizadora é quase, nas condições atuais, uma imposição econômica.¹⁵

Dessa forma, ao contrário do que talvez se poderia supor, a possibilidade de uma centralização autoritária do Estado em acordo com as necessidades do capitalismo revelava as fragilidades da burguesia nacional como classe, tanto em sua coesão interna como na capacidade de se impor sobre as massas populares em um período de crise econômica aguda. A pressão e o domínio do mercado mundial sobre a economia do país e a mobilização independente dos

14 PEDROSA apud ABRAMO; KAREPOVS, op. cit., p. 286.

15 Ibidem, p. 301-302.

trabalhadores tornavam-se os móveis centrais da dinâmica de funcionamento do regime político no país, como observava Pedrosa: “a sorte dos regimes políticos burgueses nos países dependentes está intimamente ligada ao desenvolvimento desigual de suas economias, ao grau de pressão imperialista e à fraqueza congênita de seu Estado”¹⁶.

Tratava-se assim de duas ordens de fatores que ameaçavam e empurravam o regime para uma solução autoritária: as necessidades econômicas e as fragilidades políticas da classe dominante. A tendência que se verificava era de um Estado com instituições progressivamente centralizadas para fazer frente aos problemas e necessidades do capitalismo, ao mesmo tempo que se buscava impedir que as camadas populares avançassem, ainda que pela via da democracia, em seus direitos e na sua organização autônoma e independente¹⁷.

A democracia não era o terreno mais favorável nesse momento para que a burguesia brasileira pudesse consolidar um novo regime político. Como lembra Mário Pedrosa, ainda que a democracia formal ou parlamentar não garantisse os plenos direitos aos trabalhadores, sua vigência favorecia a sua organização e politização. As possibilidades de conquistas sociais e econômicas não correspondiam a concessões da burguesia, mas às ações das camadas trabalhadoras: “a conquista do sufrágio universal custou às massas anos e anos de luta e sacrifícios, inclusive revoluções políticas”¹⁸. O terreno da democracia, com todas as suas limitações para a organização dos trabalhadores, permitiria que estes tivessem espaços de articulação, politização e defesa de seus direitos:

Somente o proletariado e as camadas mais proletarizadas da pequena burguesia são diretamente interessados no vicejamento de um autêntico regime democrático. É o proletariado a única classe que precisa tanto de liberdade quanto de pão, pois, sem aquela, este não está garantido.¹⁹

Não sem motivo Pedrosa destaca que “nos países como Brasil, a democracia tem um caráter precário, devendo ser a cada momento reconquistada”²⁰. As iniciativas da classe operária como a FUA foram assim fatores de instabilidade centrais para o projeto centralizador em curso e não poderiam ser menosprezadas, inclusive por oferecerem e favorecerem uma perspectiva democrática para as amplas massas populares ao avanço e consolidação de um possível regime autoritário e centralizador.

Se o regime político pós-1930 não caminhava para a democracia, o integralismo buscava cumprir vários papéis, entre os quais o de ocupar um polo

16 Ibidem, p. 320.

17 Ibidem, p. 302.

18 Ibidem, p. 317.

19 Ibidem, p. 320.

20 Ibidem, p. 322.

de centralização nesse período de instabilidade do regime. A ameaça fascista nesse momento não era um fenômeno isolado ou extraordinário, mas enlaçado com as próprias tendências e necessidades do capitalismo de centralização do mercado nacional, precisando, então, contar com uma massa mobilizada a seu serviço em todo o país. As observações de Pedrosa refletem a respeito desses vínculos econômicos do fascismo com os interesses diretos dos capitalistas:

Tanto a grande como a pequena burguesia brasileira não têm tradições políticas e muito menos tradições democráticas: ao longo de sua história nunca foram capazes de forjar qualquer coisa de parecido com o verdadeiro partido político de existência nacional e vivendo sem os favores e bafejos oficiais. [...] Apareceu afinal, pela primeira vez, um tal partido de âmbito nacional. E, coincidência decisiva!, esse partido foi o integralismo, isto é, um fascismo nacional, montado e pago pelos capitalistas para esmagar o proletariado brasileiro e sua futura revolução!²¹

Ainda que o integralismo se oferecesse como a máquina política dos capitalistas para se colocar na linha de frente de ataque ao movimento operário, não era a única via com que contavam as diferentes frações da burguesia para centralizar o regime político. Outra possibilidade abordada por Pedrosa para o desenlace da crise de representação política da classe dominante, em texto de 1936, é a hipótese de uma via bonapartista, que seria uma saída política a ser construída “por cima” das classes sociais e igualmente centralizadora:

Sob a aparência de uma situação muito sólida, Getúlio sente-se fraco e inquieta-se com o futuro [...]. É evidente que por mais que a grande burguesia nacional, seguindo à risca as ordens dos patrões imperialistas, queira perpetuar o estado atual de repressão, transformando em ‘forma normal’ de governo a atual ditadura policial burocrática, é impossível tornar estável e permanente esse ‘sistema’ governamental. [...] falta um ‘árbitro’ nacional elevado acima dos partidos, com autoridade bastante para realizar a readaptação. Esse ‘árbitro’ seria o resultado da neutralização de forças dos dois campos antagônicos irreduzíveis – o movimento de direita, burguês fascista, e o movimento de esquerda, democrático proletário.²²

Mário Pedrosa não desprezara a capacidade que o getulismo teve em deter as possibilidades de avanço da consciência de classe dos trabalhadores e escreveu trinta anos depois: “Getúlio Vargas, a primeira investitura de bonapartismo no

21 Ibidem, p. 285-286.

22 Ibidem, p. 259-260.

país, teve de exercer o poder não para impor uma classe sobre as outras, mas, ao contrário, para conciliá-las”²³. O regime bonapartista, inaugurado e consolidado por Vargas após o golpe de 1937, tornou-se afinal a resolução da crise. Mais do que isso, transformou-se em um elo e na continuidade da dominação da burguesia, permitindo analisar e comparar os dois períodos autoritários. Afinal, menos de vinte anos separavam o nascente governo militar de 1964 da última ditadura, a de Getúlio Vargas.

FASCISMO DEPENDENTE, DESIGUAL E COMBINADO

Em 1938, o ainda jovem revolucionário Mário Pedrosa foi o único representante latino-americano na conferência de fundação da IV Internacional sob a liderança de Leon Trotsky. Naquele momento, o mundo estava à beira do precipício da Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, o país afundava na brutalidade da ditadura Vargas. Pedrosa vive um conturbado exílio entre 1938 e 1945, no qual circula entre França e Estados Unidos, com uma tentativa frustrada de voltar ao Brasil. Nesse período também rompe com Trotsky e a IV Internacional. Só retorna em 1945 para seguir atuando através do jornal *Vanguarda Socialista* e, depois, no partido socialista²⁴.

Mário Pedrosa responde ao golpe militar de abril de 1964 publicando sua obra central de interpretação do Brasil, dividida em dois livros: *A opção brasileira* e *A opção imperialista*. Livros de combate que guardam ao mesmo tempo o ritmo jornalístico e a densidade analítica de largo fôlego, refletem o calor da intervenção política imediata e cotidiana entrelaçada com a perspectiva estratégica das transformações radicais. Ele sai candidato a deputado federal em 1966 e utiliza a obra como um dos instrumentos de propaganda. No ano de 1968, quando a ditadura militar preparava um novo assalto autoritário contra a sociedade brasileira, ainda ocorriam passeatas, e os jornais, mesmo que intimidados, publicavam apelos e manifestos democráticos. Nesse ano, o velho Mário estava novamente nas ruas. A grande Passeata dos Cem Mil de 1968 contra a repressão no Rio de Janeiro tornou-se um acontecimento nacional, e na primeira fila dos encabeçadores vemos o mesmo Pedrosa em pleno combate político. E no final da sua vida, no ano de 1980, ele inicia a lista dos primeiros filiados ao Partido dos Trabalhadores (PT), depois de insistir durante anos para que os dirigentes operários do ABC tomassem a frente da construção de um amplo e democrático partido operário de massas.

O alvo imediato dos seus livros publicados em 1966 era a ditadura iniciada com o golpe militar de abril de 1964, mas eles se posicionam tanto em relação à história do país à época quanto em relação à trajetória mais abrangente das tensões da conjuntura internacional. Da ampla obra de

23 PEDROSA, Mário. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966a.

24 Ver ANDRADE, op. cit.

mais de mil páginas, o tema das raízes sociais e econômicas do autoritarismo da burguesia brasileira certamente ganha destaque. O golpe de 1964 demonstrava o entrelaçamento entre a história mais profunda da formação do capitalismo no país e uma combinação mais recente das forças golpistas entre as camadas médias (com seus traços fascistizantes), as oligarquias rurais e as influências externas dos EUA.

A direita conservadora brasileira possuía traços e ações de caráter autoritário vindas do escravismo e entranhadas em sua gênese social e que remetiam ainda à década de 1930, quando o fenômeno fascista tomou corpo no movimento integralista e não desapareceu. Pedrosa reportará nessa obra, por diversas vezes, às cenas e mobilizações de traços fascistizantes de fanáticos das camadas médias pequeno-burguesas que saíam às ruas para dar sustentação ao golpe militar, além do lastro rural do autoritarismo fascista. O antigo fascismo brasileiro da década de 1930, e que ele chamara de “fascismo colonial”, continuava sendo parte fundamental do arsenal da burguesia brasileira, principalmente quando se tratava de inviabilizar a frágil democracia. Em 1937, Pedrosa já chamara a atenção para outro aspecto da adesão de setores da pequena burguesia à ideologia fascista e autoritária: as fragilidades do movimento operário em atraí-las.

A pequena burguesia, por sua vez, espiritualmente dominada e conduzida pela grande burguesia, cedo também tende a perder o encanto pela democracia, sobretudo porque o peso social e a influência política do proletariado não têm nesses países a preponderância que têm nos países de grande indústria. Facilmente explorável pelas piores forças reacionárias, a pequena burguesia tende a fazer recair parte da culpa pelos males de que padece sobre as costas do proletariado, cuja ação e cujas lutas ela se inclina a condenar como “prematuras”, condenando a “impaciência” do proletariado. Os pequeno-burgueses inocentam a própria burguesia nacional.²⁵

Trinta anos depois, seu diagnóstico manteria a mesma avaliação? A ditadura varguista e depois o período democrático bastardo entre 1945 e 1964, que nasceu no pós-guerra, seguiam se transmutando ainda como parte de um mesmo regime do capitalismo no país. Dessa forma, se ampliaram as mobilizações populares e nacionalistas, que ocorriam ao mesmo tempo que surgia um movimento operário mais robusto; porém, havia um controle estatal e da burocracia sindical do trabalhismo como não se verificava antes.

Essa é uma particularidade importante do bonapartismo nesse período, quando gira para mobilizar as massas em torno do nacionalismo, porém sob controle e sem plena independência. Essa característica tutelada do movimento operário organizado em torno dos sindicatos e a ausência de

25 PEDROSA apud ABRAMO; KAREPOVS, op. cit., p. 322.

um forte partido operário que atuasse com total autonomia do trabalhismo varguista tem consequências, pois afeta os movimentos oscilantes das camadas médias pequeno-burguesas e facilita adesões à ideologia fascista. É o que Mário Pedrosa identificava em 1966 na polarização social que deslocara e separava mais radicalmente as camadas médias atraídas ao fascismo dos setores de trabalhadores: “A demonstração vinha evidenciar um fenômeno extremamente importante na avaliação da situação: a separação nítida entre a massa das classes médias, sobretudo as camadas menos proletarizadas, e a massa proletarizada e plebeia, incluindo nela a maioria dos assalariados”²⁶. Em outro momento, ele retoma o mesmo diagnóstico do fenômeno social e político que radicalizava e canalizava camadas pequeno-burguesas fanatizadas para as ruas e contra o movimento operário e popular. Uma intensa propaganda política havia mobilizado estes setores a se afastarem de perspectivas, ainda que reformistas e progressistas, nascidas do movimento operário:

foram as camadas mais radicais da classe média, a muito submetidas a um processo de hipnose, que saíram primeiro à rua, para protestar, para a baderna. E de imediato essas formas de luta tomaram a feição mais primária e fanática. [...] Eis aí, bem traçado, o quadro em que seria travada uma luta ‘política’ entre partidários da mudança social e partidários da intocabilidade social. A tônica da luta nada mais tem de política, é puro fanatismo religioso, ódio irracional ao progresso, medo a tudo o que pode conter de obscuro o vocábulo ‘comunismo’.²⁷

Esse movimento social evidentemente não é isolado. Em 1966, o fascismo da pequena burguesia conservadora das cidades está presente ao lado do jaguncismo rural como expressão de um mesmo fenômeno político. Pedrosa relaciona este fascismo urbano que apoiava o golpe com suas articulações rurais com os grandes proprietários que mobilizavam apoios e grupos armados irregulares para o golpe militar: “os quadros da linha de frente da contrarrevolução no meio urbano vinham das classes médias e pequeno-burguesas; enquanto no interior, eram formados pelos jagunços armados, a soldo dos grandes proprietários”²⁸. Esse é um lastro rural em que os grandes proprietários rurais ainda mantêm e manipulam massas rurais a seu favor como clientelas submetidas. O jaguncismo tem nesse momento um papel de milícia sobre o campesinato, ao que se soma o fato de o país ainda possuir massas urbanas que crescem, mas ainda ligadas por muitos fios à vida no campo.

26 PEDROSA, op. cit., 1966a, p. 134.

27 Ibidem, p. 128.

28 Ibidem, p. 130.

O TOTALITARISMO ESTRUTURAL DOS EUA NO GOLPE DE 1964

Grande parte das observações e posicionamentos publicados por Pedrosa em 1966 a respeito da intervenção dos EUA no golpe é hoje amplamente reconhecida, mas estamos tratando de uma obra que foi publicada apenas dois anos após o golpe. Mário Pedrosa não tinha nenhuma ilusão nas veleidades democráticas da burguesia brasileira e muito menos nas intenções supostamente progressistas dos Estados Unidos em relação à América Latina. Muitos dos documentos que hoje comprovam suas afirmações só se tornaram públicos décadas depois. Ele, por exemplo, se refere à ofensiva autoritária dos Estados Unidos como o principal ponto de apoio externo da ditadura que se construía, com uma estrutura de propaganda externa golpista anterior a abril de 1964, na qual os golpistas se apoiavam para insuflar a ideologia fascista:

a classe média brasileira foi submetida a um processo de hipnose que a arrastava a um anticomunismo irracional e fanatizado. Era a chamada guerra psicossocial desencadeada aqui por setores estratégicos das Forças Armadas e, certamente, por instrutores do Pentágono para cá mandados.²⁹

Não haveria atualmente nada de novo em relação a essa afirmação, a não ser pelo fato de que Pedrosa buscou demonstrar que havia também uma linha de continuidade da política externa dos EUA com os regimes fascistas da década de 1930. Há aqui originalidade em sua abordagem. Pedrosa chama isso de “herança totalitária” e busca contextualizá-la no quadro mundial de então, marcado pela chamada Guerra Fria com a URSS.

De fato, após 1961 a política dos EUA para a América Latina havia se radicalizado. Mas Pedrosa vai além de um aspecto mais estudado, conhecido e relacionado às repercussões da Revolução Cubana de 1959 na política externa dos EUA. Segundo ele, a articulação com a ditadura brasileira não seria apenas uma virada tática e menos ainda de alcance limitadamente continental. Os antigos convênios comerciais de pós-guerra para a compra de produtos tornados instrumentos da Guerra Fria agora eram insuficientes, se iniciava outra conjuntura com novas exigências de fortalecimento do aparato de Estado em disputa com a União Soviética. Esses novos dispositivos contrariavam as convicções, discursos e ideologias políticas e econômicas liberais e supostamente democráticas³⁰. Explicitava-se uma concepção totalitária mais profunda dos EUA e que se relacionava ao coração de sua economia capitalista em crise. Mário Pedrosa destaca que toda a estruturação do complexo econômico-militar mundial dos Estados Unidos e sua amplitude imperial de

29 Ibidem, p. 120.

30 PEDROSA, Mário. *A opção imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966b, p. 199.

controle e articulação de todos os aspectos da economia, da política e da cultura teriam sido gestados como “reformas contrarrevolucionárias” desde a década de 1930:

O capitalismo liberal, impotente para vencer a depressão e repor em marcha o mecanismo produtivo econômico mundial, cedeu lugar para regimes transitórios e totalitários, cujo obscurantismo político, moral e cultural revelava profundo retrocesso da própria civilização ocidental. O terrível paradoxo foi que, no plano econômico e financeiro, aqueles regimes quebraram várias ortodoxias intocáveis do capitalismo clássico decadente. A época atual provém, em grande parte, daquele paradoxo.³¹

Para Mário Pedrosa, aqui está o ponto de intersecção do que ele conceitua como totalitarismos nazista e estadunidense, com repercussões na conjuntura brasileira. Havia uma linha de continuidade que se prolongava, submersa por uma suposta Guerra Fria: “A luta do Ocidente democrático contra o Oriente comunista é uma luta de dragões de fábula para enganar os povos”³². E essas características ganhavam impulso e densidade com a plena consolidação do poder imperial dos Estados Unidos. E mesmo o velho continente estava agora submetido: “A Europa não tem escolha entre ser vassala política, social e economicamente subsidiária dos EUA, ou um sistema autônomo na base de uma economia superior, suscetível de ser a ponte entre a economia capitalista ainda privativa americana e a economia pública socialista da Rússia e aliados”³³. A retórica democrática e anticomunista encobriria somente a permanência do autoritarismo mais profundo e sofisticado dos Estados Unidos. Não se trata aqui, portanto, de uma virada tática, mas do aprofundamento de uma orientação estratégica anterior de funcionamento do sistema capitalista, cada vez mais centralizado e concentrado nas mãos do Estado. A ideologia liberal democrática e anticomunista encobria uma intervenção estatal autoritária, forjada como dispositivo contrarrevolucionário de um Estado total de concepção fascista com o qual a nova ditadura brasileira vinha a se alinhar.

FASCISMO E BONAPARTISMO MILITAR DE 1964

Se em 1937 Pedrosa assinalava a fragilidade do próprio fascismo brasileiro, um movimento de tipo colonial e tributário das benesses e das relações com o Estado para sobreviver – oferecendo afinal o caminho para a ditadura varguista –, na análise de 1964 em diante é o próprio bonapartismo que ganha

31 Ibidem, p. 271.

32 Ibidem, p. 234.

33 Ibidem, p. 126.

particularidades, incorporando traços mais característicos dos fenômenos fascistas do Brasil. Ainda que haja um movimento de características fascistas mobilizado, como já abordamos, é mais uma vez o regime bonapartista que dirige o centro dos dispositivos de controle do Estado, como na ditadura que se segue. Podemos acompanhar Pedrosa examinando essas relações próximas, o gatilho fascista que ajuda a coagir os movimentos operários e camponeses e, em geral, as massas populares mobilizadas, e que afinal servem para preparar uma solução autoritária por cima.

A peculiaridade nacional da ditadura militar de 1964 estaria expressa no fato de que ela não representaria no poder nenhuma das classes sociais dirigentes em particular, mas um tipo peculiar de “bonapartismo militar”, algo *sui generis*. Este seria produto das condições igualmente peculiares como uma combinação das tendências e necessidades mundiais do capitalismo internacional com a realidade nacional das classes dominantes locais, acuadas frente a uma situação revolucionária produzida pela mobilização operária e popular. Como assinalou Pedrosa:

O ódio ideológico aos ‘subversivos’ e aos ‘corruptos’ que a ditadura demonstrava era, na verdade, aos ‘políticos’ brasileiros que o dirigia, os quais mal ou bem serviam àquelas classes no poder. Ela demonstrava, assim – e para isso tinha então, provavelmente, a grande maioria da oficialidade dos quartéis –, que ia governar ‘acima das classes’. [...] ninguém pode falar pelo exército, porque o exército não é uma classe, nenhum partido, mas uma função primordial do Estado que é preservar em sua especificidade ótima.³⁴

As relações entre o Exército e o bonapartismo ganham assim um componente novo e inusual:

O bonapartismo não estaria na pessoa do marechal; ora, em geral, todo bonapartismo é poder pessoal, é o poder por suas virtudes, por seus atributos benéficos e maléficos, encarnado em um homem elevado acima de todos, falando em nome da nação, quer dizer, das classes dominantes, no momento de impasse político e social. [...] Pretendeu-se fazer do Exército, como um todo, uma entidade bonapartista impessoal.³⁵

Como “bonapartismo militar”, a ação da ditadura ocuparia o lugar e o papel do fascismo como movimento organizado de massas. Pedrosa assinala, em interessante observação, que as camadas pequeno-burguesas teriam exercido um contraponto em relação ao célebre papel revolucionário na aurora das revoluções burguesas:

³⁴ PEDROSA, op. cit, 1966a, p. 185-186.

³⁵ Ibidem, p. 192.

A ditadura militar terá feito o papel do ‘jacobinismo’ de marcha à ré que foi o fascismo: o jacobinismo da época das burguesias decadentes, a rampa de descida do curso histórico. Que fez ela de histórico e providencial? Repôs as massas no seu lugar, quebrou-lhes o ímpeto e o sentimento de autoconfiança que iam adquirindo; reprimiu o balbucio de uma autoconfiança que iam adquirindo no campo. Dissolveu-lhes as organizações de resistência, emasculou-lhes os sindicatos, suprimiu os órgãos centrais de representação, que podiam falar em nome dos interesses coletivos da classe trabalhadora no Brasil.³⁶

Agora o seu papel é evidentemente reacionário, de ataque às mobilizações populares. Essa pequena burguesia nunca se apresentara como movimento fascista orgânico de massas, mas teve papel importante através do Exército. E este busca fazer regredir e não fazer avançar o curso progressista da história. São os funcionários orgânicos da ideologia fascista e dos interesses mais amplos da burguesia, articulando não apenas a pequena burguesia tradicional, mas as massas do campo submetidas como clientelas pela repressão do jaguncismo.

Sob outra perspectiva, onde estavam as camadas trabalhadoras assediadas de um lado pelo trabalhismo getulista e o colaboracionismo do PCB (que reforçam os traços reformistas do movimento operário) e, de outro, pela ofensiva dos bandos fascistas alinhados aos militares golpistas? Pedrosa resgata essa classe operária que se mobilizava e reagia a partir da situação complexa e concreta que envolvia sua sobrevivência. Como assinalamos, sua consciência política e capacidade de ação política independente são insuficientes para agrupar um polo social alternativo, revolucionário e antifascista capaz de evitar a ditadura que se desenhava. A armadilha do bonapartismo pôde novamente fazer um giro à direita como fizera em 1937:

Em que pesem as exegeses eruditas dos economistas apologistas do neocapitalismo e o esquecimento do conceito de classe dos teóricos do desenvolvimentismo, a classe operária já sabe que a participação dos salários não lhe é jamais assegurada. Sobre essa primeira constatação se funda o nível inicial de sua consciência de classe. O próprio reformismo do seu comportamento até aqui é a expressão desse nível primário de consciência.³⁷

Se na década de 1930 já se configurava uma tendência à maior centralização do Estado brasileiro – condição imposta ao mesmo tempo pelo capitalismo no Brasil e pelas fragilidades da burguesia nacional, tanto no plano interno como no internacional –, a ditadura iniciada em 1964 poderia ser vista como

36 Ibidem, p. 187.

37 Ibidem, p. 289.

a renúncia e a derrota definitiva dos últimos traços de soberania e autonomia de frações organizadas da burguesia nacional. E isso se expressou no fato de que a burguesia perdeu o controle como classe social do regime bonapartista, agora em mãos da corporação militar alinhada ao autoritarismo estadunidense e disposta a aplicar práticas fascistas em toda a sua amplitude.

Mário PedRosa

Isabel Loureiro

DE BAIXO PARA CIMA

A concepção socialista defendida por Rosa Luxemburgo toma um caráter ‘utópico’ apenas para os realistas da ação revolucionária abstrata, para os que entendem que o socialismo só poderá vir de cima para baixo.¹

A pré-história do percurso de Mário Pedrosa em direção ao socialismo libertário, que ele passa a divulgar a partir de 1945, tem origem na sua adesão à Oposição de Esquerda, resultado de decisão amadurecida pelo contato com as publicações que lhe chegavam da Europa, sobretudo da França, dando notícia das lutas intestinas no Partido Comunista da União Soviética (PCUS) entre as facções de Stalin e Trotsky². A partir de leituras informando sobre a mutação do bolchevismo em stalinismo, sobre a “bolchevização” do Partido Comunista da Alemanha (KPD) (depois da derrota do Outubro Alemão de 1923), sobre a degeneração da Internacional Comunista em instrumento da burocracia soviética; bem como da análise sobre a “idiotice suicida”³ da

1 PEDROSA, Mário. A “missão” do partido único. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1946, p. 1.

2 KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Ateliê/Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 48. Mário lia, entre outros, o *Bulletin Communiste*, editado por Boris Souvarine que, excluído do Partido Comunista Francês em julho de 1924, passara a adotar uma atitude crítica em relação à União Soviética e à Internacional Comunista. Em carta de Berlim de 24/12/1927 ao amigo Lívio Xavier, em que se refere à expulsão de Trotsky e da oposição do Partido Comunista da União Soviética, Mário comenta que “não foi surpresa, pelo contrário – foi como uma desgraça que já se estava esperando” (apud MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 284). Na correspondência de 1928-29 com Lívio Xavier, Mário se refere algumas vezes a Souvarine, com quem concorda nas críticas à burocratização do partido, dos sindicatos e dos soviets. Nessas cartas também menciona a obra econômica de Rosa Luxemburgo. Quanto à obra política, é provável que lhe tenha sido apresentada por Paul Frölich, o primeiro biógrafo da revolucionária polonesa, que Mário conheceu em Berlim em 1929.

3 HOBBSBAWM, Eric. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.85.

tática comunista do “social-fascismo”, até chegar à ruptura com Trotsky em 1940, Pedrosa é, desde sempre, não só um crítico contundente do stalinismo, como vai progressivamente se distanciando do bolchevismo, para aderir à perspectiva socialista democrática de Rosa Luxemburgo.

Essa mudança aparece nos editoriais de *Vanguarda Socialista*, semanário editado por ele no Rio de Janeiro, de agosto de 1945 a julho de 1948⁴. Um quarto de século se passara desde que Rosa defendera as liberdades democráticas e a autonomia das massas populares, tanto no período de transição quanto durante a construção de uma sociedade socialista, ou seja, a unidade indissolúvel entre socialismo e democracia. Mário não tinha dúvida de que Rosa tivera razão contra os bolcheviques e de que ela “previra” o advento do stalinismo. Logo, a divulgação de sua crítica precoce aos pontos cegos do bolchevismo contribuiria para a fundação de uma nova esquerda marxista, crítica e arejada⁵, germe de um partido socialista independente.

Entretanto, para dar conta do desafio posterior à catástrofe do nazismo e da Segunda Guerra Mundial, era preciso ir à raiz da crise da humanidade, ao mesmo tempo política, econômica e espiritual. Comparando a situação do pós-guerra com a do começo do século XX, os revolucionários se davam conta de que o problema da ação revolucionária – “o problema crucial de nossa época”⁶ – era muito mais complexo. Em vez da revolução mundial do proletariado, que Marx esperava, parecia que o mundo tinha entrado num beco sem saída: “um novo pessimismo começou a roer as fibras do movimento operário europeu e mundial”⁷.

Segundo Pedrosa, a crise tinha uma dupla explicação. De um lado, o sistema capitalista que, apesar dos avanços da ciência e da técnica, não conseguia

dar à organização da vida em sociedade um caráter racional, claro e seguro. Às crises econômicas se sucedem crises, a depressão se tor-

- 4 O jornal teve 124 números sob direção de Mário Pedrosa. De 30/07/1948 até seu último número, em 10/10/1949, teve nove números esparsos editados por Hermes Lima, quando o jornal passou a ser órgão do PSB e se transformou numa espécie de boletim informativo das atividades do partido, perdendo seu brilho intelectual.
- 5 Em *Vanguarda Socialista*, na rubrica “Documentos do marxismo”, são publicados os seguintes textos de Luxemburgo: “Estacionamentos e progressos da doutrina” (28/08/1945); “Reforma social ou revolução?” (11/01/1946, 18/01/1946, 08/03/1946); “Esperanças desfeitas” (22/02/1946); “A revolução russa” (22/03/1946, 29/03/1946, 05/04/1946, 12/04/1946); “Questões de organização da social-democracia russa” (03/05/1946, 10/05/1946). Todos estes artigos, com exceção de “A revolução russa”, escrito na prisão no outono de 1917 e publicado em 1922, foram originalmente publicados de 1899 a 1904. Atualmente estão acessíveis em novas traduções em LUXEMBURGO, Rosa. *Textos escolhidos*. 2 v. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- 6 PEDROSA, Mário. O mundo perdeu seus mitos (depoimento a Paulo Mendes Campos). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1947, p. 14. Em entrevista que fiz com Mário Pedrosa, em 16/11/1979, para meu mestrado sobre o *Vanguarda Socialista*, ele me sugeriu a leitura desse antigo depoimento por dar uma ideia precisa de seu pensamento na época. Agradeço a Dainis Karepovs pelo acesso ao texto.
- 7 Ibidem.

na permanente, a massa de desempregados tende a perpetuar-se para transformar-se numa nova plebe, numa nova espécie de proletariado romano, inassimilado para fins racionais, humanos e pacíficos.⁸

O homem contemporâneo, proletário ou burguês, não era senhor do seu destino: ele se sentia impotente e se submetia a forças que não entendia nem controlava. Coisificação, alienação e fetichismo da mercadoria são conceitos mobilizados por Pedrosa para explicar o mundo do pós-guerra. Ele via claramente que, do ponto de vista econômico e social, as transformações haviam sido, de fato, profundas. No mundo capitalista, com o crescimento dos monopólios e a estatização da economia, diminuía o número de trabalhadores fabris e aumentava o de empregados de escritório e da administração, o que significava crescimento do número de proletários, daqueles cuja única fonte de vida era o trabalho assalariado. Como vemos, já nessa época Pedrosa propunha um conceito ampliado de classe trabalhadora.

No que se referia ao sistema soviético, uma burocracia todo-poderosa havia se apossado do Estado totalitário e onipotente em benefício próprio. Pressentindo a Guerra Fria, Mário temia uma guerra atômica entre URSS e EUA que destruiria a vida no planeta. A única saída para o aparente impasse era por meio da política,

a arte de se tornar conscientes e racionais os grandes movimentos coletivos de nossos dias. A revolução é o triunfo sobre os valores mistificados: a libertação da consciência desgraçada e a humanização, enfim, do proletário. Não há, nos dias de hoje, maior campo de atividade espiritual que a política.⁹

Diante desse cenário de barbarização progressiva, em que se assistia ao “re-cuo da democracia política, [ao] desenvolvimento das tendências antilibertárias, fascistas ou ditatoriais”¹⁰, o que podia fazer o “homem de pensamento, o homem de sensibilidade”? Sua tendência é se refugiar nos

conventos, nas prisões, nos subterrâneos, nas catacumbas, debaixo das pontes, nas cavernas, nos bordéis mesmo, nas tascas e no *bas-fond* entre bandoleiros e santos, nas ilhas desertas, no seio das florestas, nos picos das montanhas inacessíveis, na clandestinidade, nas perversões, na subversividade, no exílio, afinal há quinhentos anos para trás ou para a frente a fim de defender no homem o espírito do homem.¹¹

8 Ibidem, p. 13.

9 Ibidem, p. 14.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

Deixando de lado o *páthos* dostoevskiano, a tarefa que Mário imputa ao intelectual é fazer o que sempre fizeram os oprimidos contra os opressores: lutar pela liberdade contra a tirania.

É esse espírito humanista e antidogmático que encontramos no projeto de *Vanguarda Socialista*. Nadando contra a corrente stalinista, então hegemônica na esquerda, Pedrosa entendia o jornal como uma vanguarda cultural e pedagógica, cuja função era contribuir para a formação de uma esquerda assentada na preservação dos “valores fundamentais da cultura ocidental, fecundados pelo marxismo”¹². Essas vanguardas seriam “depositárias da cultura”, guardiãs “dos valores morais e culturais que vêm dos séculos”, caudatárias das “liberdades democráticas e do respeito à dignidade humana”¹³. Dessa perspectiva, a principal tarefa do jornal era levar os trabalhadores à reflexão, para que não fossem massa de manobra de chefes “infalíveis”. Contra a instrumentalização do indivíduo pelo coletivo e sua transformação em átomo submetido ao poder dos “Estados totalitários modernos” – tanto o nazista, derrotado, quanto o stalinista, vencedor –, Pedrosa, como crítico de arte, reivindicava a autonomia do artista, e, como político, não só a autonomia, mas também a felicidade do indivíduo – “o supremo objetivo para o qual toda a máquina social trabalhará”¹⁴.

Para levar a cabo a tarefa de esclarecimento, era preciso começar limpando o terreno. Isso requeria não só informações sobre o que se passava na URSS¹⁵, mas, sobretudo, um exame crítico da revolução. Para isso, ele se inspira no famoso opúsculo de Rosa Luxemburgo, *A Revolução Russa*, escrito na prisão no outono de 1918, que *Vanguarda Socialista* publica pela primeira vez no Brasil no primeiro semestre de 1946.

Nesse texto, que podemos considerar seu testamento político, Rosa defende a ideia de que o socialismo não pode ser implantado por decreto, de cima para baixo, por alguns líderes idealistas supostamente “infalíveis”, enquanto à classe operária ficaria reservada a função decorativa de aplaudir os discursos dos chefes e votar por unanimidade nas resoluções apresentadas. Para ela, isso não é ditadura da classe trabalhadora, é ditadura do partido, “ditadura no sentido burguês”. Comentando o texto, Mário escreve:

E como se tamanha previsão não fosse bastante, a grande revolucionária a completava com este pressentimento ainda mais

12 Diretivas, *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1945, p. 4.

13 PEDROSA, Mário. O movimento das massas e o papel das vanguardas. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1946, p. 5.

14 PEDROSA, Mário. Vanguardas, partido e socialismo. *Vanguarda Socialista*. Rio de Janeiro, 9 ago. 1946, p. 1.

15 É notável o trabalho pedagógico de Pedrosa em *Vanguarda Socialista* a propósito da Revolução Russa, não só com suas palestras sobre a história da revolução, mas também com a publicação de artigos de outros autores sobre a “pátria” do comunismo: relatos sobre o trabalho forçado, os processos de Moscou, a desigualdade social, o aparecimento da burocracia, caracterizada como uma nova classe dominante, a ineficiência econômica provocada pelo stakhanovismo etc.

impressionante: ‘Um tal estado de coisas deve provocar necessariamente uma barbarização da vida pública’. Já se foi o tempo em que podíamos acreditar que através de uma tal barbarização se pudesse chegar à aurora do socialismo e à libertação do homem.¹⁶

Uma sociedade emancipada não pode ser construída pelo terror; meios e fins se condicionam reciprocamente. Opondo-se a uma visão autoritária e burocrática da política, Mário considera que a transição ao socialismo depende da criação de uma contra-hegemonia já na sociedade capitalista:

A ‘ditadura’ da classe trabalhadora não se exerce apenas através do exercício dos postos governamentais, dos poderes de coação do Estado. A ditadura se exerce sobretudo em sentido *social*, através dos vários setores que constituem a própria trama da sociedade, através da vida econômica, da gestão das empresas, através da distribuição da renda social, dos órgãos de cultura, dos instrumentos de defesa do povo e através da mentalidade dos indivíduos. O poder precisa estar envolvido no ambiente geral da sociedade e este, por sua vez, inteiramente permeado de uma mentalidade proletária, isto é, socialista. As massas proletárias da população, isto é, a sua maioria, já têm uma mentalidade socialista ou sentem diariamente a influência dessa mentalidade, antes que um partido de vanguarda um belo dia assalte o poder vitoriosamente ou o receba em virtude de circunstâncias felizes. Se o socialismo não é uma aspiração utópica, se é uma necessidade histórica e sobretudo uma possibilidade real nos dias de hoje, só poderá vir se as condições acima descritas existirem.¹⁷

Para Rosa e Mário, revolução é sinônimo de revolução social, não um processo no domínio exclusivo da política. Contra a ideia estreita de revolução como conquista do poder de Estado por uma minoria armada – cujo exemplo próximo fora, para ele, a tentativa de golpe da Aliança Nacional Libertadora (ANL) em 1935 –, ambos acreditam que o socialismo só pode ser criação autônoma das massas, quer organizadas em partidos, movimentos sociais, sindicatos, associações, comitês de fábrica, cooperativas, coletivos de todos os tipos, quer não organizadas. A espontaneidade das massas populares que se auto-organizam a partir das suas experiências na luta é um elemento vital nas reflexões políticas de Luxemburgo que Pedrosa incorpora ao seu pensamento. Para ambos, é decisivo que o processo de mudança estrutural da sociedade seja gestado a partir das bases e não da cúpula. “Não poderá jamais

16 PEDROSA, Mário. Os caminhos do socialismo. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1946, p. 4.

17 PEDROSA, Mário. Vanguardas, partido e socialismo. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1946, p. 1.

vir de cima para baixo, mas terá de subir das profundezas da exploração e da miséria para os cumes da liberdade e da consciência”¹⁸.

Assim, para Pedrosa era necessário que não só os operários industriais, mas todos os grupos subalternos da sociedade se organizassem para defender seus direitos: negros, empregados, trabalhadores agrícolas, estudantes, empregadas domésticas, mães, ou seja, “todos os que trabalham e não exploram o trabalho alheio”¹⁹. A ideia dos movimentos sociais em luta para criar embriões de socialismo já na sociedade capitalista era espantosamente original na esquerda brasileira da época. O poder não era um lugar a ser conquistado (para ser reformado como queria a social-democracia, ou para ser destruído como queriam os comunistas), mas uma dimensão a ser construída, que começava antes da tomada do poder:

O socialismo não consiste somente na conquista do poder pelo proletariado e na realização das reformas de estrutura com a socialização dos meios de produção. O socialismo é a ação consciente, quotidiana e constante das massas, mas por elas mesmas e não por meio de uma ‘procuração’ a um partido de vanguarda mais consciente.²⁰

Dessa perspectiva, a revolução é um processo longo, durante o qual vai sendo construída uma ampla teia antissistêmica, fruto da auto-organização das camadas subalternas da sociedade. Assim como no Programa da Liga Spartakus, Luxemburgo reivindicava o autogoverno dos trabalhadores em todos os níveis, a começar pela produção; o mesmo fazia Pedrosa e seus companheiros de caminho nas páginas de *Vanguarda Socialista*.

Uma das ideias mais importantes da crítica de Rosa Luxemburgo aos bolcheviques, incorporada sem restrições por Mário Pedrosa, é a de que a esquerda não deve fazer da necessidade virtude, ou seja, transformar medidas autoritárias, adotadas para conservar o poder na difícil situação na Rússia, em modelo a ser imitado pelos revolucionários do mundo inteiro. Mário sempre insistiu em que uma revolução bem-sucedida teria cor própria em cada país, na medida em que é condicionada pela formação histórica local e seus respectivos atores:

Os caminhos que levam à emancipação do trabalhador, à transformação do regime capitalista em regime socialista não podem ser traçados de antemão por quem quer que seja; é a própria vida que os traça; as próprias condições objetivas do desenvolvimento é que os abrem.²¹

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 PEDROSA, Mário. A luta cotidiana das massas e o Partido Comunista. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1946, p. 4.

21 PEDROSA, Mário. Os caminhos do socialismo. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1946, p. 4.

Exatamente por não existir modelo prévio, a conquista do poder não precisava necessariamente ser violenta, mas podia se dar por meios pacíficos, através de eleições. É o que explica sua aposta na possibilidade de transição da Inglaterra trabalhista do pós-guerra para uma sociedade socialista, em virtude do programa de nacionalizações levado a cabo com o controle dos trabalhadores²². Mais tarde, o Chile de Salvador Allende daria o exemplo da construção do socialismo democrático na periferia do capitalismo, de acordo com o figurino desenhado em *Vanguarda Socialista*²³. Longe de imitar a Revolução Russa, os chilenos traçavam seu próprio caminho segundo as condições locais, o que não podia ser determinado previamente por nenhum partido-vanguarda:

[...] revolução não se aprende a fazer em livros ou mesmo em textos escritos, por mais sagrados que sejam, de Marx ou Lenin. Ela é o ditado das coisas da Terra, da qualificação dos homens que a fazem, das classes em movimento, da realidade histórica de onde provém ou onde atua. Interpretar textos sagrados não substitui a experiência vivida nem a prática, mas foi quase o que se limitaram a fazer tantos dos nossos melhores dissidentes.²⁴

Mais tarde, ao entrar no PT, em vez de lamentar a inexistência de um programa socialista prévio, Mário via no “empirismo salutar” do partido “a sua força para a ação”²⁵. Ele, assim como Rosa, apostava na força criadora da vida, motor do desenvolvimento orgânico dos processos sociais. Na revolução, não cabia agir como o engenheiro manipulador, cuja visão mecânica do mundo obriga a matéria e a natureza a entrarem na camisa de força de um projeto concebido anteriormente, mas como o médico homeopata, que ouve o paciente e faz sua prescrição atento às características individuais²⁶. O respeito pela diferença é parte desse processo de maturação social. “Liberdade é sempre a liberdade de quem pensa de modo diferente”, lembrava Rosa Luxemburgo ao rejeitar a dissolução da Assembleia Constituinte pelos bolcheviques. Na defesa do sufrágio universal contra “as injúrias à democracia cometidas pelos bolcheviques”²⁷, Mário concordava com ela e dizia:

22 Ainda em *A opção imperialista* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 277), ele continua acreditando que a Inglaterra trabalhista poderá evoluir para o socialismo democrático, o que, do nosso observatório do século XXI, parece *wishful thinking*.

23 Mário dá um bom exemplo da criatividade dos trabalhadores chilenos em “Arte culta e arte popular”. In: PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 331.

24 PEDROSA, Mário. Autocrítica de Mário Pedrosa. *Folha de S. Paulo*, 21 nov. 1982.

25 PEDROSA, Mário. *Sobre o PT*. São Paulo: Ched Editorial, 1980, p. 48.

26 SCOTT, James. The Revolutionary Party: A Plan and a Diagnosis. In: *Seeing like a State – How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1998.

27 PEDROSA, Mário. Nota explicativa. In: *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 124-25. Esta nota foi publicada originalmente em *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1946, p. 4-5.

Seu ataque aos preconceitos antidemocráticos que passaram a desenvolver os líderes revolucionários russos é de uma atualidade completa. Ela não embarcou nas ‘novidades’ teóricas trazidas pelos bolcheviques, a começar pelo maior deles, Lenin, e defendeu de pés juntos a importância para o socialismo do sufrágio universal que os bolcheviques quiseram denegar, dando o sufrágio indireto soviético como não só superior, mas como sendo um traço característico da ‘ditadura proletária’.²⁸

Em 1946, Mário se alia a Rosa na defesa da democracia representativa. Mais tarde, muda de ideia e pensa que o conceito de democracia representativa deve “ser arquivado num museu de antiguidades”²⁹. Agora, socialismo e democracia direta se identificam. Mas independentemente desse debate, que continua atual, na época em que as “receitas de Moscou” dominavam a esquerda, o ponto fundamental para Pedrosa consistia em iluminar “a arraigada tradição democrática com que nasceu e se desenvolveu o marxismo”³⁰. Liberdade de imprensa, de associação e reunião, tanto para Rosa quanto para Mário, eram pré-requisitos essenciais para a formação política das massas populares, ainda mais em países de tradição servil ou escravista, caso da Rússia e do Brasil.

Não custa lembrar que a falta de liberdade na URSS foi uma das razões que levaram à derrota da experiência revolucionária. O depoimento colhido pela escritora Svetlana Aleksievitch é eloquente:

... os nossos pais... a minha mãe... eles querem ouvir que a vida que eles tiveram foi grandiosa, não medíocre, e que eles acreditavam em algo em que valia a pena acreditar. Mas o que eles ouvem? De todos os lados eles ouvem que a vida deles foi uma merda total e que eles não tinham nada além daqueles terríveis mísseis e tanques. Estavam prontos para rechaçar qualquer inimigo. E teriam rechaçado! Mas tudo isso ruiu sem guerra nenhuma. Ninguém consegue entender por quê. Para isso era preciso pensar... *Mas não nos ensinaram a pensar*. Todo mundo só consegue se lembrar do medo... e falar do medo...³¹

Além da ideia de revolução, Pedrosa também se inspira na concepção de partido de Rosa Luxemburgo. Para ela, muito mais que um instrumento de luta pelo poder, o partido é um lugar de debate intelectual e político, de esclarecimento, de convencimento por meio da argumentação, de criação de seres

28 Ibidem, p. 125.

29 PEDROSA, op. cit., 1966, p. 438.

30 PEDROSA, op. cit., 1979, p. 125.

31 ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 351; grifos meus.

humanos autônomos – uma escola de socialismo. Pelo debate aberto, pelo enfrentamento das diferentes visões, o partido se torna um espaço de unificação da maioria na luta contra o capitalismo. Sem trabalhadores intelectualmente independentes, reflexivos e críticos, não é possível a construção de um projeto anticapitalista. No seu entender, o objetivo último da liderança é sair de cena enquanto tal e fazer com que os trabalhadores se tornem líderes de si mesmos. Para Rosa, a necessária circulação sanguínea que deve existir entre as bases e os dirigentes do partido, assim como entre o partido e as massas não organizadas, oxigena e dá vida às organizações, permite a criatividade e a participação dos trabalhadores, o único e necessário obstáculo à ossificação e burocratização dessas mesmas organizações.

Como sabemos, Rosa sempre insistiu que a força dos trabalhadores reside em sua autonomia. Em vez de transferirem seu poder a uma vanguarda supostamente mais esclarecida, que as substituiria e atuaria em seu nome, ela argumenta que a via régia rumo à maturidade política não pode resultar da inoculação da consciência por uma elite de intelectuais revolucionários. Ao contrário, deve ser trilhada de forma independente pelos próprios concernidos que, tanto na luta cotidiana pela ampliação de direitos quanto pela transformação radical do estado de coisas vigente, fazem suas experiências, erram e acertam por conta própria.

Dessa perspectiva, Pedrosa entende que o pecado original do definhamento burocrático da Revolução Russa – para além dos graves problemas conjunturais que os bolcheviques foram obrigados a enfrentar – está na concepção de partido-vanguarda, formulada por Lenin em *O que fazer?*, fonte teórica e histórica do bolchevismo³². Embora a Revolução de Outubro de 1917 tenha sido a única revolução proletária vitoriosa, Pedrosa considera impossível ignorar, contra os críticos do suposto “utopismo” luxemburguista, derrotado em 1919, que o vanguardismo

marcha inevitavelmente para o partido único, para tornar-se instrumento dum regime totalitário sempre possível, até que a revolução proletária socialista possa vingar realmente. Essa vanguarda pode realmente ‘assaltar’ o poder; o partido proletário, porém, apenas o pode ‘tomar’, enquanto que só a classe ‘chega’, e a seu tempo, ao poder.³³

Pedrosa considera que um partido de revolucionários profissionais como o bolchevique, alicerçado no princípio da centralização, nunca se transformará em partido de massas. O melhor exemplo é o Partido Comunista Alemão que oscilou entre uma militância menor ou maior, mas jamais se tornou o partido dos trabalhadores alemães, como foi o Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD):

32 PEDROSA, Mário. A “missão” do partido único. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 26 jul.1946, p. 1.

33 Ibidem.

Sua centralização, sua própria razão de ser, sua concepção organizatória e filosófica o impedem de se transformar na classe operária organizada, ideal de Rosa Luxemburgo, suprema expressão do amadurecimento político das massas trabalhadoras e do amadurecimento orgânico do próprio partido.³⁴

O partido centralizado e militarizado arquitetado por Lenin como instrumento de assalto ao poder para o caso específico da Rússia acabou virando modelo a ser imitado pelos PCs do mundo inteiro. Além disso, partidos fascistas também tiveram como modelo o partido bolchevique. Tratando-se da oposição à substituição da classe pelo partido, regra de ouro para Luxemburgo, escreve Pedrosa: “O socialismo [...] não se delega nem mesmo aos melhores, como poder também não se delega. O socialismo só pode vir através da classe proletária. O poder não pode tampouco ser ‘tomado’ por procuração”³⁵.

À concepção de partido-vanguarda leninista, Pedrosa contrapõe a ideia de partido-classe de Luxemburgo, que abarca “o conjunto dos interesses progressistas da sociedade e de todas as vítimas oprimidas pela ordem social burguesa”³⁶. Esta frase resume de maneira lapidar a concepção de partido socialista com a qual nosso crítico sonhou a vida inteira e que acreditava ter sido incorporada pelo PT das origens. Ao dizer que a missão das vanguardas consiste em “universalizar não só os interesses da classe trabalhadora, mas de todos os demais grupos sociais não exploradores, de modo a exprimir em bloco os sentimentos de toda a sociedade contemporânea”³⁷, Mário Pedrosa traduz a ideia de partido de Rosa Luxemburgo como o espaço de união de todos os explorados, da “nova plebe” e dos párias. Hoje diríamos: o partido dos 99% contra o 1%.

NÓS, OS BUGRES

Com a Rosa me despedi do europeísmo.³⁸

34 PEDROSA, Mário. O bolchevismo e o partido único. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1946, p. 1.

35 Ibidem.

36 LUXEMBURGO, Rosa. Questões de organização da social-democracia russa. In: *Textos escolhidos*. v. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 172.

37 PEDROSA, Mário. O movimento de massas e o papel das vanguardas. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1946, p. 5.

38 PEDROSA, Mário. Carta de 17 jul. 1976. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982, p. 98.

A teoria do imperialismo foi a porta por onde, em 1928, Mário Pedrosa entrou na obra da revolucionária polonesa³⁹. Ele volta ao assunto em meados dos anos 1970, no vagar do exílio parisiense, quando se dedica finalmente ao estudo de *A acumulação do capital* (1913), com o objetivo de explicar a crise mundial do capitalismo, que estava começando, e como a América Latina era afetada por ela. O resultado desse estudo vem a público em 1979, com o título *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*.

A obra de economia política da nossa revolucionária era de fato propícia a entusiasmar o antigo editor de *Vanguarda Socialista* que, nesse meio-tempo, havia se tornado crítico do eurocentrismo e do desenvolvimentismo, reverenciando Luxemburgo por ser “o espírito menos ‘europeu-centrista’ de todos”⁴⁰. Nessa época, ele considera que “a civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco, não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências”⁴¹. Desencantado com a arte racionalista e voltando-se para a arte indígena, Pedrosa vê na análise das formações pré-capitalistas e do modo como foram aniquiladas pelo rolo compressor do capital, levada a cabo por Luxemburgo, uma contribuição para as suas reflexões.

Se tivesse incluído em seu estudo a *Introdução à economia política*⁴² – que, aliás, havia planejado publicar em 1934⁴³ –, com toda certeza Pedrosa teria reforçado sua crítica da ideia de progresso linear, típica da ideologia burguesa e do marxismo ortodoxo, ambos adeptos da modernização capitalista, imposta a ferro e fogo na periferia do capitalismo. Nessa obra, contra a ideia naturalizada de propriedade privada, Rosa enfatiza como as formações comunistas dos povos originários resistem ao colonialismo europeu, revelando formas de sociabilidade alternativas e distintas do individualismo possessivo burguês, mais igualitárias e não predadoras, determinadas pelos interesses da coletividade. Sem qualquer idealização romântica das formações sociais originárias, a revolucionária polonesa imaginava o passado comunista dando a mão ao futuro comunista da humanidade.

39 Numa carta de 14/05/1928, enviada de Berlim a Lívio Xavier, escreve: “A tese de Rosa Luxemburgo sobre a acumulação do capital explica hoje melhor a situação do capitalismo mundial do que a de Hilferding, Lenin, Bukharin – que a deformou como sempre. Etc. A questão do imperialismo. A questão colonial. Etc. O bolchevismo enfim está em crise”. Em agosto de 1928, volta a referir-se à questão do imperialismo em Lenin e Luxemburgo, acrescentando: “E eu mesmo ainda não li a Rosa. O que vou fazer em breve. MARQUES NETO, op. cit., p. 295-296, 303). Foi provavelmente Lucien Laurat (pseudônimo de Otto Maschl), que Pedrosa conheceu em Paris, quem lhe apresentou as ideias econômicas de Luxemburgo. Em 1930, Laurat publicou um livro sobre o tema: *L'Accumulation du capital d'après Rosa Luxemburg*.

40 PEDROSA, Mário. *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 17.

41 PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: *Pedrosa, Política das artes*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 335.

42 LUXEMBURGO, Rosa. *Introdução à economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

43 Na época de sua militância antifascista, Mário Pedrosa apresenta um projeto de Biblioteca Socialista para a Editora Unitas, que incluía a *Introdução à economia política* de Rosa Luxemburgo. Em virtude da falência da editora só foram publicados dois livros de Lenin (cf. KAREPOVS, op. cit., p. 64, 230).

Mas não há dúvida de que *A acumulação do capital* navega na mesma direção do livro mencionado. Pedrosa vê na obra magna de Luxemburgo uma “profunda originalidade”⁴⁴ e atualidade por ela ter sido a primeira teórica marxista a mostrar a unidade dialética entre o desenvolvimento na metrópole e o “subdesenvolvimento” na periferia como elemento intrínseco da constituição do capitalismo enquanto sistema global. Daí a diferença entre Rosa e Lenin, a respeito do imperialismo. Enquanto, para Lenin, o imperialismo era uma “etapa superior” do capitalismo, para Luxemburgo “aparece já mesmo no início do modo de produção capitalista, e vem para criar por todos os meios e circunstâncias, inclusive pela violência ou pela força, condições que possam favorecer a acumulação”⁴⁵, dada a impossibilidade da reprodução ampliada do capital sem anexação de mercados externos.

Além disso, um outro traço da análise de Luxemburgo não poderia deixar de chamar a atenção do nosso crítico: “a intuição dessa espécie de tendência ao racismo que marca a evolução capitalista”⁴⁶. Rosa observa como o capital, no seu processo de acumulação, carece da força de trabalho do mundo inteiro, incluindo os negros africanos, que, após o extermínio dos indígenas, são transportados para a América do Norte em meio aos mais atrozes sofrimentos. Nesse ponto, Pedrosa rejeita asperamente a crítica de Lenin a Rosa, que julga a descrição feita por ela da tortura dos negros na África do Sul como uma “questão moral, o que é falso e injusto, como se o que ela quisesse fosse desviar a atenção do imperialismo dos militantes de seu partido no país deles para ver apenas os negros longínquos”⁴⁷.

Isso posto, vejamos mais de perto como Pedrosa incorpora a teoria do imperialismo de Luxemburgo à sua reflexão. Ele extrai do livro três ideias que considera fundamentais para entender a crise dos anos 1970: o capital se expande para o mundo inteiro e elimina todas as outras formas econômicas não capitalistas; o capital não pode existir sozinho, para acumular precisa se alimentar das outras formas econômicas. Perguntando o que ainda resta desse mundo não capitalista, Mário responde:

Os confins tropicais da África, as florestas da Amazônia (as maiores reservas de oxigênio que ainda restam à humanidade cada dia mais abafada), as *sierras* da América Latina e seus pampas, os extremos longínquos da Terra, [...] as potências imperiais [...] procuram detectar matreiramente nos mares, nos desertos, nos subsolos, para um futuro monopólio, tudo o que poderia fazer a riqueza desses povos condenados à desgraça.⁴⁸

44 PEDROSA, op. cit., 1979, p. 69.

45 Ibidem, p. 14.

46 Ibidem, p. 59.

47 Ibidem, p. 69.

48 Ibidem, p. 19.

E, por fim, outra ideia que ele considera central: o saque dos países coloniais, necessário à reprodução ampliada do capital, ocorre não apenas na fase da chamada “acumulação primitiva”, como indicava Marx, mas até o presente. Essa pilhagem, hoje, continua usando os métodos violentos típicos dos primórdios do capitalismo, e também a corrupção, preferida pelas multinacionais⁴⁹.

O mecanismo de acumulação primitiva permanente descrito por Mário Pedrosa, que junta antigas formas de expropriação – privatização da terra e expulsão das populações originárias, mercantilização da força de trabalho e supressão de formas de produção e consumo autóctones, apropriação de recursos naturais etc. – com novos mecanismos de mercantilização nas áreas dos serviços públicos, saúde, educação, cultura etc. é o que David Harvey chamará, 25 anos depois, de “acumulação por expropriação”. Essa ideia encontrou acolhida calorosa na América Latina, onde observamos como o capital em crise, para continuar acumulando, precisa, para além dos “modernos” procedimentos de expropriação, apropriar-se de territórios que até recentemente ainda permaneciam em “estado de natureza”, habitados por povos indígenas, populações ribeirinhas, pequenos agricultores. As empresas transnacionais transformam os recursos naturais dessas regiões em “futuro monopólio”, como alertava nosso crítico na década de 1970, quando pensava num futuro dominado pelas transnacionais. O antigo futuro é o presente “desses povos condenados à desgraça”⁵⁰. Não resta dúvida de que Mário Pedrosa foi precursor da atualização da teoria do imperialismo de Rosa Luxemburgo, hoje moeda corrente em certos grupos da esquerda latino-americana⁵¹.

49 Ibidem, p. 62.

50 Ibidem.

51 OUVIÑA, Hernán. *Rosa Luxemburgo y la reinención de la política: una lectura desde América Latina*. Bogotá: La Fogata, 2019.

Ensinamentos de um companheiro

Markus Sokol

Saúdo com entusiasmo a Fundação Perseu Abramo por ter organizado esta homenagem e debate em torno de uma figura rara na cena brasileira. Nascido na elite burguesa, Mário Pedrosa rompeu com sua classe e foi seu inimigo até morrer; deu consequência e vida prática à sua elaboração intelectual, militando ao lado dos trabalhadores; foi um internacionalista que teve de se exilar durante muitos anos; combinou política e cultura, tornando-se um dos teóricos da vanguarda brasileira nas artes plásticas. Essa vida de estudo, militância, independência e ousadia confluiu para que fosse o primeiro militante a se filiar ao Partido dos Trabalhadores.

Foi com alegria e orgulho, portanto, que aceitei o convite para participar desta iniciativa que me obrigou a voltar a estudar um pouco as ideias e ações de Mário Pedrosa, e possibilitou um recuo em relação aos debates do cotidiano e a reflexão, aprofundada e histórica, sobre o sentido da ação política pelo socialismo. Precisei retomar alguns textos para chegar a uma reflexão que compartilho aqui. Naturalmente, não é em nome da direção do Partido que escrevo, nem da IV Internacional como tal, embora reflita aspectos delas.

Já foi dito, com justeza, que Mário Pedrosa era um homem de “espírito livre”. Em sendo assim, a homenagem a ele deve ser feita sob a égide da liberdade de crítica que ele tanto prezava. Suas ações e escritos, portanto, devem ser debatidas a sério e com rigor, pois ele foi um pensador e homem de ação que, ao longo da vida, acertou e errou como outros grandes militantes. E, como eles, Pedrosa sempre tentou pensar o que havia feito, tirar lições do que fazia. Um espírito livre encara a vida como ela é; mas se revolta contra a tirania dos fatos e tenta mudá-los.

Começo ressaltando que foi a condição particular de Mário Pedrosa no Brasil dos anos 1930, sua situação de militante, que o levou a ser o único delegado pela América Latina na fundação da IV Internacional – representando dez seções nacionais – numa conferência na França em setembro de 1938¹, de cujo comitê de preparação fez parte.

Não foi um acidente, embora tenha aspectos incidentais. Ele já estava na Europa e os oceanos eram complicados de atravessar na iminência

1 Em 3 de setembro de 1938, realizou-se a conferência de fundação da IV Internacional, em Perigny (França). Seus delegados consideraram que “a III Internacional, após a II, está morta para a revolução”. A III Internacional (Internacional Comunista, Comintern) fora fundada em 1919, ao redor do Partido Bolchevique (antiga fração do Partido Operário Social-Democrata Russo – POSDR), e dissolvida por decreto de Stalin em 1943, “substituída” por um Cominform também fechado anos depois. Ela sucedera a II Internacional (a social-democrata, fundada em 1889) da qual o POSDR foi a seção até Lenin a considerar “falida” na guerra mundial de 1914, que ainda “existe” sob outra forma. Por sua vez, ela foi precedida pela Associação Internacional dos Trabalhadores, dita I Internacional (1864-1876), do tempo de Karl Marx e Friedrich Engels, desagregada por divergências entre marxistas, anarquistas e outros.

da Segunda Guerra Mundial, que eclodiu 12 meses depois. Além disso, teve que assumir novas tarefas após o assassinato (em julho de 1938, em Paris) do secretário administrativo do Movimento pela IV Internacional, o alemão Rudolf Klement, esquartejado pela Direção Política Estatal (em russo, *Gossudártsvenoe Politítcheskoe Upravlénie*, GPU), a polícia política de Stalin. Mas o que o levou à Conferência de Fundação da IV Internacional foi o seu papel na luta de classes no Brasil.

Enviado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) para estudar na Escola de Quadros em Moscou, em 1927, ele ficou doente e ficou retido na Alemanha em 1928. Ali, aderiu no ano seguinte à Oposição de Esquerda Internacional, que lutava para ganhar a maioria do Partido Comunista Soviético e da Internacional Comunista (IC), sob a liderança de Leon Trotsky. De volta ao Brasil naquele ano, constituiu uma seção da Oposição no interior do PCB, o Grupo Comunista Lenin. Já em 1930, organiza o seu primeiro órgão de imprensa, *A Luta de Classe*.

Foi um mérito dele, na difícil situação aberta pelo advento, primeiro, do governo de Getúlio Vargas na dita “revolução de 1930”, com a chegada ao poder dos tenentistas². E, mais difícil ainda depois, com o levante militar de novembro de 1935 da Aliança Nacional Libertadora, um *putsch* inspirado pelo quadro reenviado por Moscou ao Brasil, Luís Carlos Prestes, ele próprio originário do tenentismo³. Com muito de golpismo, o movimento foi organizado pelo PCB e outros grupos e lideranças, mas sobretudo por militares de patente intermediária. Um operador de rádio estadunidense, comunista, viera para ligar daqui, moderna e diretamente, Prestes a Moscou, que seguia tudo no detalhe. A tragédia que ocorreu, como outras tragédias stalinistas, foi organizada.

Na época, o centro operativo da Internacional transitava de fracasso em fracasso. O maior deles foi a derrota sem reação do principal proletariado europeu, o da Alemanha, graças à divisão que opôs o Partido Comunista Alemão (KPD), stalinizado, ao Partido Social-Democrata (SPD), burocratizado. Com esta divisão, o nazismo pôde crescer e tomar o poder; foi a consequência da tática da IC daquele momento, chamado de Terceiro Período: ondas de

2 Tenentismo – movimento de jovens oficiais, nos anos 1920, descontentes com as “oligarquias”. Estes propunham reformas democráticas sem um programa político definido. Após vários levantes militares, originou a Coluna Miguel Costa-Prestes que, lutando contra o governo de Artur Bernardes, partiu de São Paulo (Costa era oficial da Força Pública) e marchou 25 mil quilômetros pelo país em 1924-1927, antes de se internar na Bolívia.

3 Luís Carlos Prestes (1898-1990), capitão, conspirou em revoltas militares. Tornou-se comunista em 1928. Convidado para a direção da Internacional Comunista em 1931, em Moscou, voltou clandestino em 1934 para dirigir o PCB e liderar a quartelada de 1935. Torturado, ficou preso até 1945. Muito popular, foi eleito senador mas voltou à clandestinidade quando o PCB foi colocado na ilegalidade, em 1947. Exilado depois de 1964 até a Anistia em 1979, seguiu secretário-geral do PCB até 1980, quando rompeu com o Partido. Passou a apoiar o PDT de Leonel Brizola, seção da Internacional Socialista no Brasil. Morreu em março de 1990. Até o fim, conseguiu ser fiel a todos os governos que se sucederam em Moscou, apesar das rupturas entre eles.

assalto ao poder eram insufladas de maneira esquerdista, abortando revoluções que ainda amadureciam, ao custo de prisões e mortos em todos os continentes. Depois do seu naufrágio na Alemanha, a IC e Moscou “evoluiram” para a nova tática das “frentes populares”: a colaboração de classes enca-brestando a iniciativa dos trabalhadores e colocando-a serviço da diplomacia russa – no Brasil e na América Latina, na carroça da “burguesia nacional”. Esta tática gerou novas derrotas e uma expansão tal do nazifascismo que pôs a própria União Soviética em risco.

Em agosto de 1935, o VII Congresso da IC consagrará esta linha desastrosa, mas não de uma só vez em todos os países. Nesse ponto, o *putsch* do PCB de Prestes – clandestino no Brasil, mas membro do prestigiado *Presidium* da IC – tinha elementos que vinham da fase anterior, como a aventura, combinado com alguns da nova fase, como o “aliancismo” com a burguesia “democrática” ou “nacional”. Ou seja, tal política não tinha coerência interna. Mas a confusão criada com seu aventureirismo, a sua derrota praticamente sem combate e a repressão que se seguiu foram trágicas. Tudo isso ajudou Vargas a desorganizar os trabalhadores, colocando-os na defensiva por uma década. Especialmente com o autogolpe de 1937, que instalou o Estado Novo semi-fascista. “Semi”, porque já em 1938, num “golpe dentro do golpe”, Vargas descartou os aliados fascistas de Plínio Salgado, membros da Aliança Integralista Brasileira (AIB), que queriam o controle, mas foram parar na cadeia e no exílio. Entretanto, manteve o edifício repressivo, o Tribunal de Segurança Nacional, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o controle estatal dos sindicatos, as prisões e a tortura política. Tudo sob os aplausos dos imperialismos inglês, alemão, italiano, francês e estadunidense, que fizeram grandes negócios aqui – afinal, o Brasil era “neutro”. No calor da hora, Pedrosa e os trotskistas brasileiros analisaram de maneira independente todos esses fatos.

Até que, em 1942, Vargas decidiu lutar contra o “eixo Tóquio-Roma-Berlim” e entrar na guerra com os “aliados democráticos”. Os ataques nazistas a navios brasileiros no Atlântico criaram um movimento de opinião pública. Mas Vargas só fez isso depois do ataque japonês à base naval americana de Pearl Harbor, no Pacífico, que provocara a entrada dos EUA na guerra em dezembro de 1941. Abandonou de vez a Alemanha nazista, declarando então guerra a ela, ao lado dos EUA: e lá se foram os “pracinhas” para a Itália, como se ensina nas escolas. O que não se ensina é que, até então, os EUA esperavam que o nazismo acabasse com a União Soviética invadida em junho de 1941, liquidando o Estado criado pela Revolução de Outubro de 1917, que expropriara a burguesia (sete imperialismos coligados tinham invadido a URSS após a revolução, mas foram derrotados; dessa vez, Hitler veio a ser derrotado pelo povo soviético que, apesar de Stalin, o “grande organizador de derrotas”, deteve e venceu a poderosa máquina de guerra alemã).

Foi no cenário tumultuoso da década de 1930 que Pedrosa enfrentou a aventura stalinista de forma firme e lúcida, mas também o frente-populismo subsequente, sem abrir mão da independência de classe – ou correr atrás de salvadores da pátria. Seu norte era a organização do proletariado como classe. Na verdade, aplicou no Brasil a orientação da Internacional Comunista

vigente até o seu IV Congresso, em 1923, com Lenin ainda vivo, que consistia na estratégia e nas táticas da Frente Única Anti-imperialista – como “golpear juntos e marchar separados”. Essa linha foi abandonada pelos stalinistas nos congressos seguintes, quando passaram a “bolchevizar” tanto o Partido Comunista da URSS (PCUS) quanto o aparelho internacional dos partidos e sindicatos controlados de Moscou.

O combate no qual Pedrosa se destacou está ligado ao grau de colaboração internacional que ele tinha com o centro dirigente. Trotsky, principal dirigente e inspirador da Oposição de Esquerda, enviou uma carta cumprimentando a seção brasileira pelo êxito da famosa manifestação da Frente Única Antifascista (FUA) que expulsou os integralistas da Praça da Sé, em São Paulo, no dia 7 de outubro de 1934, episódio que ficou conhecido como “A Revoadada dos Galinhas Verdes” (cor da camisa dos integralistas). Houve conflito armado, mortos e feridos, mas a FUA – pacientemente construída desde um ano antes pelo grupo trotskista implantado na União dos Trabalhadores Gráficos (UTG) junto a anarquistas, sindicalistas, socialistas, sociedades de imigrantes e, na última fase, até stalinistas do PCB – saiu vitoriosa. Mário Pedrosa proferiu um discurso nessa manifestação.

Naquela carta, Trotsky destacou como um pequeno grupo, com estratégia e determinação, pode cumprir um grande papel. Considerou isso um alento, uma experiência exemplar a ser discutida pelas seções da Oposição de Esquerda Internacional nos diferentes países. O caso brasileiro era importante para o trabalho da Internacional junto às massas, e a Internacional era importante para os brasileiros agirem na luta de classes.

Nesse ano de 1934, após o naufrágio da IC na Alemanha e após a consolidação de Hitler no poder por falta de reação proletária, do KPD e da IC, Trotsky propôs à Oposição de Esquerda Internacional – convertida em Liga Comunista Internacional (LCI) – adotar a “Declaração dos 4 sobre a necessidade e os princípios de uma nova Internacional”. Um chamado Bloco dos 4 se formou com um documento que antecipava de certo modo o Programa de Transição, assinado pela LCI, naturalmente, mais o Partido Socialista dos Trabalhadores (SAP), alemão, o Partido Socialista Independente (OSP) e o Partido Socialista Revolucionário (RSP), esses últimos, holandeses. Mário Pedrosa estava a par, no Brasil e depois na Europa, das discussões com relação ao curso posterior de cada uma destas organizações até a fundação da IV Internacional, o que não é o caso aqui de desenvolver.

Depois de 1934, as ligações ficariam cada vez mais difíceis. O fascismo se fortalecia em todo o mundo, empalmaria o poder e avançara na Itália, na Alemanha, na Espanha (a partir de 1937), e se mostrava ameaçador em países de todos os continentes. No Brasil, o combate de Pedrosa e dos trotskistas ficou cada vez mais difícil com a escalada da repressão ao levante de 1935, apoiada nos integralistas, na polícia e na boa parte do Exército no Estado Novo. Vargas tinha as prisões como método e a tortura como norma para destruir o que não tinha podido dissolver ou integrar, como muitos sindicatos independentes ainda malgrado a repressão. Em dezembro de 1937, o grupo de Pedrosa decide, para protegê-lo, tirá-lo do país. Clandestino, ele vai para a França.

A DIVERGÊNCIA

Sem condições de voltar ao Brasil, Pedrosa foi eleito para o Comitê Executivo Internacional da IV Internacional em setembro de 1938. Seu codinome era Lebrun: ao pé da letra, “o moreno”. O Comitê Pan-Americano da organização, do qual fazia parte, instalou-se em Nova York. Pedrosa foi para lá.

Pouco depois, entretanto, entrou em rota de colisão com Trotsky. Foi meses antes do seu assassinato, em agosto de 1940, na Cidade do México, por um agente stalinista treinado só para isso pela GPU (antecessora do Comitê de Segurança do Estado; em russo, *Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnost* [KGB]). Trotsky estava asilado e tinha contato com o Secretariado da IV Internacional. Pedrosa alinhou-se contra ele numa divergência de fundo com o programa com o qual fundara a Internacional dois anos antes, o Programa de Transição. Ele divergiu sobre um ponto, mas muito importante. Expliquemos.

Com o título de “A agonia do capitalismo e as tarefas da IV Internacional”, e o subtítulo “A mobilização das massas por meio das reivindicações transitórias como preparação para a tomada do poder. Programa de Transição”, o Programa dizia que o capitalismo entrara

em decomposição, quando não há mais lugar para reformas sociais sistemáticas nem para a elevação do nível de vida das massas; [...] quando cada reivindicação séria do proletariado, e mesmo cada reivindicação progressista da pequena burguesia levam inevitavelmente para além dos limites da propriedade capitalista e do Estado burguês. [...] Na medida em que as velhas reivindicações parciais ‘mínimas’ das massas se chocam com as tendências destrutivas e degradantes do capitalismo decadente [...], a IV Internacional avança um sistema de reivindicações transitórias, cujo sentido é se dirigir, cada vez mais aberta e resolutamente, contra as próprias bases do regime burguês.⁴

Com esse método, o Programa aborda o desemprego e a carestia; o lugar dos sindicatos, comitês de fábrica e soviets (“conselhos”, em russo); a expropriação de certos grupos capitalistas (bancos, por exemplo); a aliança de operários e camponeses; a luta contra o imperialismo e a guerra. O método das reivindicações transitórias também é posto como válido para os países dominados pelo imperialismo, combinando as tarefas de emancipação nacional com a tomada do poder pela classe operária. Ele se aplicava também à União Soviética, onde se tratava de ajudar as massas a fazer uma revolução política diante do seguinte prognóstico alternativo:

Ou a burocracia, tornando-se cada vez mais o órgão da burguesia mundial no interior do Estado operário, derrubará as novas

4 LENIN, Vladimir; TROTSKY, Leon. *A questão do programa*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 77.

formas de propriedade e lançará o país de volta ao capitalismo, ou a classe operária destruirá a burocracia e abrirá uma saída em direção ao socialismo.⁵

A aposta da IV Internacional no Programa de Transição era bancada pela “autoridade” de Trotsky, que dirigiu com Lenin a Revolução Russa e fora comandante do Exército Vermelho. A experiência de Trotsky, bem como sua capacidade de análise e liderança, fez com que, nos anos 1930, diversos dirigentes de partidos comunistas e socialistas, e líderes como Mário Pedrosa, se aproximassem dele. Mas, durante a guerra, o próprio Trotsky e muitos deles foram mortos pelo nazifascismo, quando não pelos stalinistas, até entre os prisioneiros em campos de concentração nazistas. Era “meia-noite no século”, como disse o escritor e revolucionário francês Victor Serge. Mário Pedrosa, como muitos militantes, se horrorizou com os Processos de Moscou (1937-1938), nos quais quase todo o Comitê Central bolchevique remanescente de 1917 foi liquidado. Trotsky denunciou a lógica dos Processos (muito semelhante à do *lawfare* dos dias de hoje). O pacto Molotov-Ribbentrop entre Hitler e Stalin⁶, em 1939, foi outro motivo de escândalo e abalo entre os militantes comunistas em geral e da IV Internacional. Tudo isso, mais a deterioração social na URSS, provocou um choque enorme nas fileiras dos PCs e entre os socialistas em geral, que dirá entre os críticos do stalinismo.

Mário Pedrosa concluiu desses fatos que a defesa da URSS, agora, dependia da “conjuntura”. Em Nova York, publicou no boletim do Partido Socialista dos Trabalhadores (Socialist Workers Party, SWP), a seção estadunidense, “A defesa da URSS na guerra atual”, em 9 de novembro de 1939. O artigo dizia:

A URSS atual nos daria uma imagem desse Estado livre burocratizado. Mas tal Estado não tem futuro, não tem possibilidades de sobreviver. [...] A continuidade de Stalin, na guerra ou na paz, é a colonização e o desmembramento da URSS ou o fascismo. Sua vitória na guerra é o fascismo na Rússia como no mundo. A bandeira da ‘suástica’ também é ‘vermelha’.⁷

Ou seja, abandonou uma posição de princípio: a defesa incondicional da URSS contra o imperialismo, apesar da política da direção (mal comparando, tal como a defesa de um sindicato contra um ataque patronal). Embora a IV Internacional já considerasse a União Soviética “um Estado operário degenerado”, não era

5 Ibidem, p. 108.

6 Pacto Hitler-Stalin de “não agressão”, do nome dos ministros que o assinaram em agosto de 1939, com a cláusula secreta de partilha da Polônia entre as duas potências, que foi cumprida no mês seguinte com a invasão nazista da Polônia, quando se deflagra a Segunda Guerra Mundial.

7 PEDROSA, Mário. A defesa da URSS na guerra atual. Apud MANOLO. Mário Pedrosa político (2): do Grupo Comunista Lenine à IV Internacional e exílio (1929-1945). Disponível em: <https://passapalavra.info/2009/11/14666>. Acesso em: 14 set. 2021.

uma querela de comentaristas, mas uma questão de vida ou morte na conjuntura. Afinal, quando Hitler invadiu a URSS em junho de 1941, os trotskistas na Rússia se apresentaram nos campos de trabalho forçado como voluntários para lutar no Exército Vermelho. A tomada de posição dizia respeito, portanto, a que lado da barricada ficar, se há uma barricada ou não, ou se é melhor esperar a tormenta passar.

O ponto da divergência era, na verdade, a natureza do principal obstáculo ao movimento operário, o stalinismo – “a sífilis do movimento operário” (Trotsky) – e, portanto, como vencê-lo. A posição do Programa de Transição está concentrada no prognóstico aberto (“ou... ou”), citado anteriormente. Nessa polêmica, o grupo de Max Shachtman, ao qual Mário Pedrosa adere, sustenta uma posição contrária à caracterização da URSS como “Estado operário”, criando, no interior do SWP de alguns milhares de militantes, uma dissidência. A nova agremiação passa a se chamar Liga Socialista Independente e evolui para posições de tipo social-democrata. Mário Pedrosa pensou que aquela “alternativa” (“ou... ou”) estava encerrada e a partir daí, deixou de ter relação orgânica com a IV Internacional. Pouco depois, saiu em viagem pela América Latina buscando, entre trotskistas, os contatos para a sua nova organização, mas nem a seção brasileira, o Partido Socialista Revolucionário (PSR), a qual deveria representar, ficou ao seu lado, e acabou se afastando até do seu grupo. Uma vez instalado no Brasil, ele mudou ainda mais – e suas mudanças revelam sua confusão teórica acerca do caráter de classe das instituições do Estado.

DECIFRA-ME OU TE DEVORO

Ao final da guerra, quando do ocaso e da queda do governo Vargas, a fraqueza se revela à plena luz. Pedrosa apoiou para presidente o oposicionista brigadeiro Eduardo Gomes, da União Democrática Nacional (UDN), contra o general Dutra, ex-ministro da Guerra de Vargas e candidato do *establishment* Partido Social-Democrático (PSD)/Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Dutra venceu e assumiu o poder em 1946, com a instalação de uma Assembleia Constituinte mais que limitada.

O brigadeiro Eduardo Gomes sustentado por Pedrosa era um liberal, na melhor hipótese, e a UDN, um saco de gatos onde havia até socialistas (frente democrática...), mas ia cada vez mais para a direita. Não se justifica o apoio dado ao brigadeiro, a oposição a Luís Carlos Prestes e ao PCB no auge do seu prestígio, quando um sai da cadeia e o outro, da clandestinidade. Eles apresentaram como candidato Iedo Fiúza, um engenheiro, ex-diretor do Departamento Nacional das Estradas de Rodagem (DNER) no Estado Novo, nomeado pelo interventor varguista prefeito de Petrópolis, uma criatura opaca que nunca foi comunista – e que teve votação medíocre.

Pedrosa, no seu novo curso pós-IV Internacional, ainda terá tempo de articular, já pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), ao qual se liga em 1947, a candidatura do antigo tenente, agora general, Juarez Távora, à presidência em 1955, também pela UDN. Távora foi um dos articuladores do “movimento”

que levou Vargas, no seu segundo governo (1951-1954), agora sim, eleito e nacionalista, ao suicídio em 1954.

Ou seja, nessa fase Pedrosa foi longe na direção liberal, mesmo se descontarmos a pressão da Guerra Fria opondo o Ocidente ao Leste, que para Moscou era uma “coexistência pacífica” – ou uma “santa aliança contrarrevolucionária” para os trotskistas. Foi longe demais mesmo se descontarmos a pressão da decomposição completa de Stalin e sua camarilha à frente do Estado soviético, bem como se descontada a podridão do Estado brasileiro (denunciada por Carlos Lacerda da UDN como o “mar de lama sob o Catete”, sede do governo de Vargas).

Seu comportamento foi “centrista”, se levarmos em conta o curso posterior a esses fatos. É preciso enfatizar, contudo, que Pedrosa nunca mudou de lado – como ocorreu com outros dirigentes ou intelectuais “brilhantes” de diferentes trajetórias, embora tenha sido acusado disso mais de uma vez por stalinistas. Mas naquele momento ele não foi capaz de distinguir o progressivo do reacionário pelo critério de classe ou critério apenas anti-imperialista. Era a “volta” da questão teórica do Estado que havia aflorado no seu questionamento do Programa de Transição. Ressalto que é relativamente fácil falar isso hoje, mas essas questões eram difíceis na ocasião.

O PCB, por exemplo, na segunda encarnação de Vargas, fez oposição desqualificada a um governo contraditório, que hoje se diria “progressista” – criou a Petrobras e a Eletrobras, por exemplo, mas que se desgastou na carestia, enfrentando a “greve dos 300 mil” em São Paulo. A oposição foi tão estridente e imprópria que o PCB foi condenado pelo povo: no dia do enterro do presidente suicida, as sedes do partido ilegal que funcionavam nos seus jornais legais foram atacadas e empasteladas pela massa nas ruas do Rio. Dessa traição, Prestes, mais longo secretário-geral de todas as sucursais do stalinismo, e seu partido não se recuperaram (mas eles ainda tiveram tempo de descambar de vez na década seguinte face ao governo Jango⁸).

Tratarei agora de mais um aspecto da involução de Pedrosa, na minha opinião, e depois voltarei à sua “re-evolução”. Apoio-me principalmente no livro de Dainis Karepovs: *Pas de politique Mariô*⁹.

No suicídio de Vargas ele viu o “cadáver de um homem desesperadamente envolvido numa trágica situação para a qual não achou outra saída senão a do suicídio”. Certo. Mas dias após a manifestação do enterro, situação na qual via messianismo e paternalismo, escreveu no *Diário de Notícias*, importante jornal do Rio:

8 Governo João Goulart (1961-1964) – Jango, fazendeiro e ex-ministro do Trabalho de Vargas, foi eleito vice-presidente pelo PTB (o cargo era separado). Quando renuncia o presidente Jânio Quadros, eleito com apoio na UDN, Jango governa primeiro sob parlamentarismo, por acordo. Depois, sob pressão imperialista, é derrubado por um golpe militar, abandonado pela burguesia e por sua sustentação. Mas o PCB que o apoiara sem condições é incapaz de esboçar uma reação e deixa os sindicatos e organizações populares na mão. O PCB se afunda num processo de rupturas internas.

9 KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!*: Mário Pedrosa e a política. São Paulo: Ateliê Fundação Perseu Abramo, 2017.

Por esse caminho a democracia não sobreviverá; morrerá aos pés de um ditador de botas, um demagogo, um totalitário como Perón, Trujillo ou o generalíssimo Franco. Chorar os mortos é sem dúvida um ato humano, mas não pode ser ocupação de líderes proletários, cuja missão é ampliar constantemente os direitos dos trabalhadores e conduzi-los à sua emancipação.¹⁰

Antipatias subjetivas à parte, nem todos os gatos são pardos. Perón (então num segundo governo na Argentina, “nacional” e com apoio sindical, foi abandonado pela Igreja e, em 1955, o Exército o derrubou) não é igual a Trujillo (ditador dominicano corrupto, sanguinário e pró-imperialista) e ainda menos igual a Franco (generalíssimo que esmagou a República surgida na Revolução Espanhola e se achegou ao fascismo, assassinando operários e camponeses), que tampouco são iguais a Vargas. E o Vargas do segundo governo, eleito, não é igual ao ditador do Estado Novo. Não se pode separar o indivíduo no poder, cuja forma de exercício pesa bastante, do conteúdo de classe do que representa seu governo, o fator determinante.

Trotsky, quando chegou ao México, se debruçou sobre uma originalidade que viu na América Latina, à qual chamou de “bonapartismo *sui generis*”. Resumindo: *bonapartismo* porque centralizador e autoritário, contra a democracia parlamentar, que se queria acima das classes, mas usava a força para disciplinar a classe operária; e *sui generis* porque diferia do original francês, pois podia oscilar entre se associar ao imperialismo estrangeiro contra as massas ou buscar resistir a ele, apoiando-se nas massas e, nesse caso, tomando medidas progressivas no plano social (direitos, reformas) e no plano nacional (estatais, soberania). Mas sem deixar de buscar controlar as massas. Duas formas burguesas, portanto, as quais os revolucionários devem combater de maneira distinta: podem apoiar medidas progressivas no segundo caso, por exemplo, e cobrar outras mais profundas, e devem resistir à ingerência imperialista também; mas buscarão sempre ganhar a organização independente dos trabalhadores e outros oprimidos.

Ora, Vargas, como Perón nesse ponto, encarnaram as duas variáveis em diferentes ocasiões, em vista da mudança na relação entre as classes no país e em escala internacional. Pedrosa custou a entender Trotsky nesse aspecto – o Estado encarna nas suas instituições relações de classe e nacionais, as quais são objeto da luta revolucionária.

Outra vez, a questão não é uma quimera. Guarda parentesco com o enigma da esfinge – “decifra-me ou te devoro”, aquele a que no Brasil todos os militantes foram colocados ao longo dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), tanto no de Lula como no de Dilma. Foram os “progressistas” de seu tempo, ainda mais pela natureza do seu partido de trabalhadores, apesar das alianças sem porteira e sem princípios que fizeram no poder.

10 PEDROSA, Mário apud KAREPOVS, op. cit., p. 111.

A corrente O Trabalho do PT deu uma resposta, junto com o Diálogo Petista, a partir de 2008¹¹, a qual reflito aqui: acertos em certas medidas, erros de conciliação e carência das reformas essenciais por meio de uma Constituinte Soberana. Resposta da qual não preciso me vangloriar, mas penso que acertamos em geral.

Alguns grupos que podem reivindicar o trotskismo originário, embora hoje não possam reivindicar a IV Internacional, grupos tanto dentro como fora do PT, a maioria sem ter tido relação com Pedrosa, vieram dando outras respostas à esfinge. Não sei se algum deles encontrou um brigadeiro ou um Távora, mas é fato que escorregaram face à esfinge.

Não dou mais espaço a isso, pois não é o objeto aqui, mas noto entre os que tiveram contato com Mário Pedrosa uma ambiguidade que pode ser mortal. O Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados (PSTU) reivindica ser originado de um grupo convencido por ele a aderir ao trotskismo numa embaixada onde alguns militantes se refugiaram na ditadura. O PSTU negou, e talvez ainda negue, que o *impeachment* foi um golpe pró-imperialista e que, portanto, erraram “pelo menos” ao não defender a presidente Dilma nas ruas contra aquele golpe. O mesmo problema aparece na maioria dos grupos que reivindicam o trotskismo no PSOL, alguns que mudaram a sua apreciação, “pelo menos”, após o início da resistência ao golpe do impeachment.

Cito estes não para aliviar aqueles grupos ou militantes individuais que cometeram o mesmo erro de sinal trocado, simetricamente. Aqueles que, compondo os governos do PT, abriram mão da independência dos trabalhadores em face da pressão da “solidariedade de governo”, quando, por exemplo, mandaram tropas por longos anos para a ocupação pela ONU do Haiti – cuja cúpula militar assombrou o último governo –, ou quando cozinhavam as reformas essenciais como a reforma agrária.

Voltando a Pedrosa, um espírito livre: um revolucionário deve sempre estar aberto a se corrigir, a aprender com os erros, e reconhecê-los ajuda a educar as novas gerações.

CONTRA OS LIBERAIS, AQUI E AGORA

Ao longo dos anos 1950, Mário Pedrosa passou a se dedicar mais à crítica das artes, que começara nos anos 1920, e menos à ação e à elaboração política. Ainda assim, sua atuação foi significativa depois do golpe de 1964 e da instalação da ditadura. Em 1967, ele escreveu:

Os velhos liberais brasileiros que vieram da UDN em 1945 e adjacências são *cadáveres insepultos*, tenham ou não sido eleitos nas

11 O Diálogo e Ação Petista (DAP) é um agrupamento formado em 2008, com esse nome desde 2013, que se propõe a “agir como o PT agia”. Defende uma plataforma de independência e anti-imperialista para o PT. A corrente O Trabalho participa do DAP em pé de igualdade com outros dirigentes, militantes, sindicalistas e grupos locais.

últimas eleições. Os mais moços vieram na esteira deles, mais práticos, aderiram com armas e bagagens aos mais sinistros atentados à liberdade pública e à democracia, e em paga estão montados em posição de mando embora secundárias e até em governos de Estado.¹²

Sua descrição do novo regime é precisa. Suas conclusões, lúcidas. Karepovs resumiu:

[Pedrosa] essencialmente insistia que as reivindicações não deviam restringir-se a uma pauta conjuntural centrada na volta das eleições diretas presidenciais (tema de maior interesse, é claro, dos principais aliados da Frente Ampla) [...] afirmava que isso soaria *‘platônico aos ouvidos populares, se não vier como acompanhamento a reivindicações muito imediatas e vitais para a massa trabalhadora’*, e citava o fim do controle salarial, a volta do direito de greve e a anistia.¹³

(É possível ver nesse trecho a antecipação da discussão da direção atual do PT, após o golpe do *impeachment* e com Bolsonaro no governo, com muitos obcecados pelo “centro” liberal e pela democracia formal – *impeachment*, eleições diretas. Mas vamos por partes, porque é importante.)

Para entender o duro veredito quanto aos liberais, é preciso saber que Pedrosa fora candidato a deputado, em 1966, pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) na antiga Guanabara, buscando o caminho das massas, iludido, como outros, com o partido criado pelo regime – um instrumento que não podia ser.

O MDB carioca era onde atuava Carlos Lacerda, oriundo da UDN e líder civil do golpe, mas destronado (cancelaram as eleições diretas de 1965 que esperava vencer). Pedrosa apoiava a Frente Ampla, que Lacerda articulava com os ex-presidentes João Goulart, Juscelino Kubitschek (JK) e Jânio Quadros e com o PCB por detrás, apoiando. Registre-se que Leonel Brizola, ex-governador do Rio Grande do Sul e líder da ala esquerda do velho PTB, condenou e nunca entrou nessa roubada.

Mas Pedrosa estava animado, e nas eleições antevia a “reimplantação das instituições realmente democráticas, tarefa a ser realizada pelo futuro Congresso a ser eleito pelo voto direto”¹⁴. Eis que a sua candidatura é retirada pelo diretório do MDB para “evitar” a sua impugnação e de outros 13 candidatos, acusados pelo regime de “notórios subversivos”. É a ilustração da natureza de partido do regime militar do MDB desde o seu nascimento! Pedrosa e outro candidato ainda conseguiram ser absolvidos no Tribunal

12 PEDROSA apud KAREPOVS, op. cit., p. 156; grifo meu.

13 Ibidem, p.158.

14 Ibidem, p. 153.

Regional Eleitoral (TRE) e recuperaram as candidaturas sabotadas (ele ficou como sexto suplente; o outro, o jornalista Márcio Moreira Alves, eleito, foi cassado em 1968). Liberais?

As circunstâncias tocaram o seu espírito livre: passou a crer que as instituições do Estado, sob o regime militar, só poderiam mudar por meio de uma ruptura. Atento ao cenário dos golpes militares de meados dos anos 1960 na América Latina (Argentina, Bolívia, Peru, Equador, República Dominicana...), generalizou que os militares latino-americanos se transformaram em capitães do mato em potencial para os grandes investidores metropolitanos nos Estados Unidos¹⁵. E fez uma minuciosa descrição da apropriação do exercício do poder pelos militares no país, o que marechal Castelo Branco, o ditador, fez consagrar no novo Congresso eleito pela adoção da nova Constituição, na verdade, uma reforma constitucional feita com os chassis da Constituição de 1946, que entrou em vigor em março de 1967 (e perdurou até o dito “Congresso Constituinte”, manietado também, de 1986-1988).

Limpar as instituições das determinações militares implica uma ruptura democrática – o que inclui a punição dos crimes cometidos pelos generais –, pede a instalação de uma Constituinte Soberana livremente eleita, o que, por sua vez, requer uma representação política à altura desta tarefa. E já no Brasil dos anos 1960, isso pedia um partido de classe independente, fora do ferrolho do velho PCB, que não se levantaria nunca mais.

Pedrosa entendeu que os liberais sem reivindicação social, só com a bandeira democrático-formal, soam “platônicos” para as massas, além de mofados e traíras. Aí, já se posicionava (dispensando a “radicalização”, em voga nos anos 1960, da forma da luta: a guerrilha) para, no final da década seguinte, poder participar com destaque da liderança na radicalização da forma da organização de classe – ou seja, um partido de massas independente.

As ideias que elaborou nessa fase dos anos 1960 são parte de um legado que diz muito à atualidade. Ele reata com algumas análises de Trotsky acerca do *bonapartismo* nas instituições de Estado de alcance continental, pois revela o papel dos militares e sugere sua condição de “ pilar” da nova forma do *regime institucional*, uma articulação original, pois vai além do clássico marxista das Forças Armadas que as considera a coluna vertebral do *Estado burguês* em geral.

Essa formulação ilumina a compreensão do bonapartismo, reacionário hoje, que entretanto já foi “progressista” na época do segundo governo do ex-tenente Vargas no Brasil, assim como o do coronel Perón na Argentina, ou quando a corporação exerceu o poder diretamente no governo do general Alvarado no Peru (1968), ou do general Torres na Bolívia (1970), até o do tenente-coronel Chávez (1999) na Venezuela. Alguns deles chegaram ao poder por eleição, mas outros por golpe, o que é um problema, mas a caracterização de seus governos deve se subordinar ao conteúdo concreto, social e nacional, da ação dos seus governos.

15 Ibidem, p. 154.

No Brasil, com a “volta” acintosa de uma penca de generais da ativa e da reserva aos ministérios, promovida pelo capitão Bolsonaro, a análise dessa questão ganha atualidade. O bonapartismo, aqui e agora, é a expressão de um giro à direita da classe dominante local, classe à qual, em última instância, respondem os generais, almirantes e brigadeiros.

O papel das Forças Armadas na tutela do Estado – conforme o artigo 142 da Constituição de 1988 que lhes atribuiu a “garantia da lei e da ordem” –, na verdade, nunca mudou desde a derrubada do Império, em 1889, que foi um *putsch* militar. A Constituição de 1988 nasceu da outorga de poderes constituintes à Câmara e ao Senado eleitos de forma habitual em 1986, juntados num “Congresso Constituinte” convocado pelo ilegítimo presidente José Sarney, saído do Colégio Eleitoral do regime militar. Os generais tutelaram a “transição”, protegidos pela Lei da Anistia (recíproca!) abençoada pelo Supremo Tribunal Federal.

Também é de atualidade na conjuntura de hoje o lugar que Pedrosa deu às reivindicações concretas na pauta dos militantes socialistas para mobilizar realmente as massas por seus interesses e não para serem a escada dos liberais, o fantasmagórico “centro”, que, tal como a antiga “burguesia nacional e democrática” da doutrina stalinista, era objeto da busca de uma trágica colaboração de classes.

Em Pedrosa, o embasamento no marxismo, somado à liberdade com que enfrentava os problemas da luta de classes, deram-lhe lucidez para distinguir o surgimento do “novo” movimento operário quando voltou do exílio (1970-1977). Ele viu no protagonismo deste, a partir das greves de 1978 no ABC, o advento do futuro com a criação de um Partido dos Trabalhadores. Pedrosa o percebera antes, e melhor, que outros intelectuais socialistas – Florestan Fernandes só veio depois ao PT – e se diferenciou do “partido popular” de Fernando Henrique Cardoso e de outros que ficaram pelas beiradas, fossem eles retornados do exílio, de Cuba, ou fossem lideranças aqui formadas. Por isso ele foi o filiado n. 1, em fevereiro de 1980, na fundação do PT, no Colégio Sion.

Mário Pedrosa aprofundou, como vimos, posições de independência de classe na década de 1970. Mas é preciso dizer que manteve no exílio no Chile e na França certo viés “terceiro-mundista”. Alguns dizem que virara “luxemburguista”, conceito cujo sentido singular não alcanço. Sim, ele escreveu sobre a obra de Rosa Luxemburgo, admirada por todos que reivindicam o marxismo, como os trotskistas. Assim como o são José Carlos Mariátegui, construtor do Partido Socialista do Peru (depois PC), em 1928, ou Antonio Gramsci, construtor do PC italiano desde 1921. Mas o que seria o “luxemburguismo”? A defesa da democracia operária, dos conselhos e da auto-organização é uma coisa, mas outra coisa bem diferente é a “autogestão”, economia solidária e ONGs – como pregam alguns hoje. Nem Rosa Luxemburgo nem Gramsci defenderam isso.

Mas estava-se, então, no auge da influência da Revolução Cubana, em 1959, e contra os cânones da agência local de Moscou, o Partido Socialista Popular, que colaborara com o ditador Batista. O novo governo revolucionário, oriundo da insurreição guerrilheira acompanhada pela greve geral urbana, em dois anos se assumiu “socialista”, forjou um Partido Comunista e puxou

simpatizantes no mundo para a “estratégia guerrilheira”. Mas, gradualmente, entrou na órbita de Moscou. Che Guevara discordava disso e saiu para fazer guerrilhas, terminando por ser assassinado pelo Exército na Bolívia, em 1967. Um marco daquele tempo foi a declaração chocante do “dirigente máximo” Fidel Castro de apoio à invasão da Tchecoslováquia (agosto de 1968) por tropas soviéticas para esmagar a revolução antiburocrática que ameaçava contagiar povos do “bloco soviético”.

O terceiro-mundismo está presente, também, na repercussão da vitória revolucionária da guerra de libertação nacional do jugo francês na Argélia, em 1962, que originou um Estado apoiado em nacionalizações e reformas. Em 1963, Che Guevara escolheu a capital, Argel, para o seu famoso discurso de crítica ao “modelo soviético”.

É nesse contexto que Pedrosa pensou que um novo partido revolucionário surgia na periferia, no chamado Terceiro Mundo. Em novembro de 1967, ele escreveu:

O partido revolucionário é um novo partido que só se cria e se organiza na ação revolucionária, de que as massas começam por ter a iniciativa. O reformismo é um instrumento de outra época, ou específico das metrópoles. A revolução, ao contrário, é um instrumento da periferia. Ela será mundial quando chegar a bater às portas das metrópoles, procedente do mundo dos subdesenvolvidos, colonos e escravos.¹⁶

O terceiro-mundismo foi uma voga que seduziu muitos militantes honestos mundo afora. Não creio que a internacionalista Rosa Luxemburgo, que lutou pela revolução socialista na sua Polônia natal e depois na Alemanha para onde emigrou, fosse terceiro-mundista no sentido que Pedrosa dá à expressão quando destina alemães e poloneses ao reformismo. Não sei como ele interpretou a revolução portuguesa de 1974, por exemplo. Portugal era uma importante metrópole colonial com possessões na África. Havia ali movimentos de libertação nacional vigorosos, mas que triunfaram só depois da derrubada do regime salazarista pelas massas portuguesas. Elas destruíram o Estado, reconstruído de forma diferente numa Assembleia Constituinte.

Mas vamos ao centro do raciocínio. Na Europa hoje é mais claro que o reformismo ao pé da letra morreu por falta de reformas, no sentido do Programa de Transição em que o capitalismo não as suporta mais. E, morto o reformismo, os partidos reformistas foram entrando em agonia. Para nós, brasileiros, vendo o curso do PT quarenta anos depois da fundação com Pedrosa, podemos dizer que estamos infensos, protegidos dessa renúncia às transformações estruturais, do cretinismo parlamentar e do carreirismo característicos do velho reformismo? Não. Na verdade, as dificuldades de construção de um partido revolucionário atravessam o mundo, o primeiro

16 Ibidem, p. 159.

mundo, o segundo mundo (era o Leste) e o “terceiro mundo”. Tivesse vivido mais, quem sabe Pedrosa nos estaria ajudando a enfrentar esse problema e a cortar o mal pela raiz.

Mas à época, um mês antes de consumir a fundação do PT, ele escreveu:

Ninguém pode traçar aprioristicamente ou ainda menos doutrinariamente qualquer ação ou comportamento prévio ao nosso Partido dos Trabalhadores. O empirismo *salutar* será no fundo a sua força para a ação. O Estado burguês não admite porém nenhuma transformação estrutural, seja de que natureza for. Aqui surge, queira ou não se queira, entre a burguesia e os trabalhadores um impasse, ou melhor, um choque de posições como o de dois times em disputa de área. A missão do proletariado contemporâneo como classe consciente de seus próprios interesses será oposta à da burguesia, pois não levando o Estado a qualquer forma política de capitalismo, altera-lhe sem dúvida a forma classista, e como classe consciente abre ao Estado uma perspectiva que tende a estabelecer formas consequentes e democráticas de socialismo.¹⁷

O empirismo (salutar) basta?

Jovem, vivi com entusiasmo essa fase do PT, ao lado de muitos outros, como uma libertação do doutrinarmismo de boa parte da esquerda, que saiu do regime militar aferrada a preceitos completamente superados há décadas, como o da “revolução por etapas”, a aliança com a burguesia “nacional” etc. Esse era o doutrinarmismo na época, em face do qual o empirismo podia, sim, ser a libertação, e era, na medida em que acompanhava e incitava à iniciativa das massas. Tinha um lado positivo poderoso. Parte de minha geração de jovens rompeu com suas organizações políticas originais e aderiu ao PT – rechaçando aquilo com o que não concordava: a repulsa à colaboração de classes. Outra parte veio ao PT com as suas organizações políticas mais ou menos confusamente, tanto que a maioria desapareceu naquela década. O sentimento era que o “socialismo num só país” não dera certo e a Internacional Socialista não exercia uma atração suficiente “embaixo”. Mesmo “em cima”, o golpe que derrubou a Unidade Popular de Salvador Allende no Chile em 1973 pedia algo diferente das frentes de colaboração de classes, MDB etc. Não se acreditava nem na “via pacífica ao socialismo” nem na viagem alucinada da luta armada, que Pedrosa criticara.

Como não houve revolução no Brasil, entretanto, a situação do PT era frágil. O partido mostrou sua fraqueza nos primeiros 15 anos de experiência no quadro institucional (prefeituras e parlamentos). E os combates de massa prosseguiram. A necessidade de um programa ficava cada vez mais evidente.

Quando se afastou da IV Internacional, Pedrosa não elaborou outro programa “completo” – não confundo pensamento com programa –, o que me

¹⁷ Ibidem, p. 175.

alegra, pois poderia ser um obstáculo. Mas ele não poderia ficar sem programa para sempre. Ele elaborou orientações diversas: as feitas no fim da ditadura do Estado Novo são diferentes das que produziu na ditadura militar. E as que desenvolveu no jornal *Vanguarda Socialista* de 1945 a 1948 (desde 1947 dentro do PSB) se chocam com o que escreveu no fim dos anos 1970. Então: o empirismo é superior, mas qual? A ausência de programa é uma virtude? Não para a tradição de Marx, que escreveu um programa a pedido da Liga dos Comunistas, o *Manifesto do Partido Comunista* – e essa é, na verdade, a tradição de Mário Pedrosa.

De volta do exílio, o impulso de Pedrosa o dirigiu à independência de classe. Ele endereça, em 1º de agosto de 1978, uma “Carta aberta a um líder operário”, Lula, que cito largamente:

Já se ouve o reboar desse movimento de classe que sobe das profundezas da terra de Piratininga para os sertões, do Prata ao Amazonas. Esse é o movimento histórico mais importante e fecundo da hora brasileira.

Posso agora sorrir e predizer que o Brasil será um país feliz: a hora da emergência da nova classe operária e da emergência de um Brasil novo, liberto afinal da opressão, coincide. Quando Karl Marx, meu mestre, proclamou no século passado que “a emancipação dos trabalhadores seria obra dos próprios trabalhadores” – esta verdade não se apagou mais da história. Que tinha ele diante dos olhos? Um capitalismo em ascensão, um proletariado em andrajos, e Augusto Bebel, um operário alemão autêntico, como você, fundando o partido operário social-democrático alemão, que iria ser através dos tempos o partido modelo de toda a classe operária europeia, inclusive para Lenine na Rússia bárbara dos czares. Quando em 1914 abriu-se a matança interimperialista na Europa, e Lenine e Trotsky puderam arrancar a Rússia do massacre, derrubando o czarismo, e com uma audácia nunca vista tentaram implantar a primeira república dos Conselhos (Soviéticos); essa república, fundada apenas que fora numa heroica minoria da classe operária de Leningrado e Moscou, cidades do vasto império russo, a República dos Soviets não tardou porém a cair como a Comuna de Paris, e, em seu lugar, implantou-se a ferro e a fogo uma ditadura burocrática totalitária, com grandes realizações, sem dúvida, no seu acervo (sobretudo de ordem industrial e militar) mas imensos sacrifícios para o povo russo e seus camponeses e, até hoje, sem nenhuma liberdade.

No Brasil outro panorama começa a levantar-se; de onde parte? De um regime burocrático-burguês-militar que trouxe, com alguns reais progressos, maior miséria e ainda maior opressão. Quais são as forças motrizes da nova situação, capazes de convocar o povo, mobilizá-lo, guiá-lo pacificamente para uma Assembleia Nacional

Constituinte, eleita soberanamente pelo povo? Esta classe operária que você se empenha, com seus companheiros de trabalho, em organizar em sindicatos livres da tutela do Estado, com plena autonomia, direito de greve, contratos coletivos de trabalho e uma luta intransigente contra o peleguismo.

[...] Cunha-se assim, com a naturalidade das coisas elementares, o partido da consciência proletária de que você e seus companheiros estão imbuídos. Isso é penhor do futuro: fruto das tradições dos mestres, nutrido do sangue dos nossos heróis proletários. Sem a libertação do movimento trabalhista é inútil falar-se em liberdade, democracia ou socialismo.¹⁸

É um grande documento. Em plena luta contra o regime militar, ele já vê a necessidade do partido operário, do combate pela Constituinte, dos sindicatos livres, e a perspectiva de um novo Estado, uma “república dos soviets”, referenciando-se em Marx, Lenin e Trotsky (não citou o nome de Rosa Luxemburgo, como faria um hipotético “luxemburguista”). Sua carta certamente pesou para direcionar o PT como “partido sem patrões”, que venceu a ideia proposta de “partido da sociedade”, que então existia.

Mas, com toda sua riqueza, a carta não é, nem pretendia ser, um programa para a revolução. Das coisas que faltam, destaque-se a luta anti-imperialista. O imperialismo como tal, a questão nacional formulada e desdobrada, falta em toda uma série de primeiros documentos do jovem PT também, o que foi uma debilidade. Mas tomemos a questão sindical vital para o trabalhador. Da evolução das greves e lutas no rumo da independência sindical, contra o peleguismo, no final dos anos 1970 – pelo desatrelamento dos sindicatos de controle específico na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) legada por Vargas –, Pedrosa tirou a ligação com a formação do PT, como se vê na carta.

E os sindicatos? Apesar da força dos sindicalistas que originaram o PT na mesma levada contra o controle da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), somente três anos depois de o PT ser fundado é que nasceu a Central Única dos Trabalhadores (CUT). Infelizmente, Pedrosa, que morreu nove meses depois da fundação do Partido, não viu a fundação da CUT e a sua transformação na maior central sindical de nossa história, o que foi um grande impulso para o PT e outras organizações do povo. Mas os sindicatos conquistaram a independência? Até que ponto? Intervenção do Ministério do Trabalho nos sindicatos não há mais, de fato: primeiro ela caiu em desuso; e depois a lei foi mudada. Mas a grande maioria dos sindicatos, inclusive a CUT, até a contrarreforma sindical feita pelo governo Temer, viviam da Contribuição Sindical Compulsória, mal abolida após o golpe do *impeachment*. Findo o imposto sindical, os sindicatos – não só por isso! – vivem uma profunda crise, que ameaça

18 PEDROSA, Mário. Carta aberta a um líder operário. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/04/19/texto-ilustrativo-carta-aberta-a-um-lider-operario>. Acesso em: 15 set. 2021.

muitos deles e as próprias centrais sindicais. Todas recebiam parcela da arrecadação do imposto e se debilitaram.

Por quê? Aprofundemos, recuando um pouco no tempo.

Em 1979, numa entrevista ao jornal *O Trabalhador*, no Sindicato dos Coureiros em São Paulo, Pedrosa responde a uma pergunta oportuna: “[há] dois planos um pouco distintos: um é o da construção nas bases, nos núcleos pelo PT; o outro, a nível de articulação de alguns dirigentes de sindicatos-CLT, herdeiros da legislação fascista de Vargas, não compromete a autenticidade do PT?”¹⁹. Mário Pedrosa responde categórico: “Não, porque é possível através do PT destruir a estrutura varguista. E o avanço do movimento político através das bases estará dando ao PT a autenticidade exigida, consolidando as posições das lideranças”²⁰.

Sim, era possível destruir a estrutura sindical varguista, mas o PT faltou ao compromisso. O “empirismo salutar” que Pedrosa agitou naquele período, como vemos, não foi suficiente. Esta era uma questão cara a ele desde a resistência dos trotskistas, anarquistas, socialistas e outros, nos anos 1930, à legislação de controle que Vargas, com base no Imposto Sindical, coroou com as intervenções e a destituição de dirigentes que restringiram a liberdade e autonomia sindical por décadas. Mas a abolição destes dispositivos do Capítulo V da CLT, estendendo as demais conquistas trabalhistas inscritas, isso o PT nem sequer propôs no Congresso Constituinte de 1986-1988. Depois, aos poucos, abandonou a luta por uma Assembleia Constituinte Soberana que só foi retomada no programa, após o golpe do *impeachment* no 6º Congresso do PT em 2017, um quarto de século depois.

O que diria Pedrosa hoje do empirismo? Não sei. Mas é possível que ele tenha tirado essa ideia da famosa correspondência de Marx e de Engels com militantes operários alemães, emigrados aos EUA na segunda metade do século XIX, que tinham dificuldade para se ligar às noviças, incultas e limitadas organizações proletárias americanas. Eles recomendaram aos marxistas emigrados não pôr na frente o programa social-democrata (revolucionário na época) como condição, mas apoiar o “primeiro passo”, a organização própria (independente) que depois faria seu caminho. O próprio Trotsky retomou essa ideia meio século depois, mas em termos. Resumindo: a época histórica já era outra, o movimento espontâneo iria encontrar obstáculos que não existiam no século XIX – os aparatos internacionais da Internacional Socialista e da Internacional Comunista –, uma certa discussão de programa era obrigatória desde o início, pois, sem programa, acabaram por fracassar as tentativas de organização de novos e genuínos partidos proletários em vários países. A IV Internacional sempre soube disso, e Pedrosa não devia ignorá-lo.

Mas há que se ser realista: a partir do seu afastamento, em 1940, Pedrosa não tinha muitas alternativas. A IV Internacional após a guerra estava

19 Postado nos 120 Anos de Pedrosa por Paulo Skromov, dirigente à época do Sindicato dos Coureiros e do Movimento pró-PT.

20 Ibidem.

enfraquecida e, pior, em 1952-1953, entrou numa crise desagregadora após a maioria de sua jovem direção resolver por um tal “entrismo *sui generis*” nos PCs (os quais fariam a revolução “mas a seu modo”). Ela não virou um polo de atração. No Brasil, onde o trotskismo jogara um papel antes do Estado Novo, depois do segundo período Vargas era difícil reconhecê-lo, pois houve uma pulverização ainda maior “do ambíguo e vacilante ‘trotskismo’ das décadas de 1950, 1960 e 1970”, como diria um seu contemporâneo trotskista de PSB, Fúlvio Abramo²¹, que, de certo modo, fez o caminho de volta para a IV Internacional. No Brasil, a continuidade da IV Internacional teve que ser reconquistada, em parte desde fora do país – com o grupo de exilados ligado à maioria da seção francesa da IV Internacional, liderada por Pierre Lambert, que havia recusado o “entrismo *sui generis*” – e noutra parte de dentro do país, da parte de grupos oriundos na América Latina da crise da Internacional dos anos 1950 ou autodidatas, mas todos ligados às oposições sindicais, ao movimento estudantil e à resistência à ditadura em geral; e todos rechaçando a aventura guerrilheira, o que foi um “mínimo denominador comum”.

Nem Pedrosa nem ninguém viu o Brasil dos sindicatos plenamente independentes, “livres”, como ele dizia. Isso requeria mais programa e estratégia do que os sindicalistas e o próprio PT tinham para oferecer. Passaria pela questão acima citada do Capítulo V da CLT numa Constituinte Soberana. E, enfim, exigiria a determinação de buscar apoio nas massas para romper com o imperialismo e com as instituições a ele subordinadas quando chegasse ao governo. Pedrosa percebeu a importância de tudo isso. Nesse e noutros sentidos, sua morte foi “precoce”: certamente teria ajudado a fortalecer o combate emancipador na luta de classes e no PT.

Mário Pedrosa faleceu no dia 5 de novembro de 1980, no Rio de Janeiro. Em seu enterro, o esquife foi coberto com a bandeira do PT e Lula foi de São Bernardo do Campo para lá a fim de homenageá-lo. Também foi lida na ocasião uma carta conjunta da Organização Socialista Internacionalista (OSI) com a Convergência Socialista (CS) – em agosto, o valente Pedrosa, doente, comparecera ao ato Trotsky Vive pelos quarenta anos do seu assassinato. O ato integrava os eventos organizados pela OSI e pela CS, a qual estava num processo de fusão da sua corrente internacional com a de Pierre Lambert (que não se realizou). Pedrosa e outros “veteranos” do trotskismo brasileiro estavam a par do processo.

A OSI desde sempre teve uma atitude amistosa e respeitou o camarada Pedrosa. Após a sua morte, em 1981, decidiu formar um Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (Cemap) com outros militantes

21 Fúlvio Abramo (1908-1993) aderiu à Oposição de Esquerda Internacional em 1928 e dirigiu a sua seção brasileira. Secretário da Frente Única Antifascista em 1934, na “batalha da Praça da Sé”, foi exilado após o Estado Novo e ajudou a fundar a seção boliviana da IV Internacional. Expulso em 1946 para o Brasil, manteve um grupo trotskista dentro do PSB até o seu fechamento pela ditadura. Foi dirigente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo. Integrou o PT na fundação e foi associado ao Comitê Central da OSI, colaborando com o jornal *O Trabalho* até o fim da vida.

e historiadores, certa da contribuição que o resgate da memória da luta operária que seu nome associava traria ao combate pelo socialismo no Brasil. Seu fundador e presidente foi Fúlvio Abramo. Fúlvio foi associado ao Comitê Central da OSI, onde aprendi a considerar a experiência e a lucidez de suas avaliações. Na edição de 18 de novembro de 1980, Fúlvio deu um depoimento ao jornal *O Trabalho* sobre seu, e nosso, camarada:

Não é um intento deste antigo companheiro de Mário realizar, neste breve artigo, a análise que deve ser feita do seu papel, da sua contribuição aos movimentos revolucionários de nosso tempo, aqui e fora daqui. É, antes, chamar a atenção sobre a necessidade de se proceder a uma reavaliação do que significou a presença de Mário – e com ele a de Lívio Xavier, de Aristides Lobo, de João da Costa Pimenta, do grupo²², enfim, a que denominei em outra ocasião de ‘primeiro trotskismo’ – no processo subsequente do movimento revolucionário: da semente então plantada e cujos resultados são muito mais significativos e promissores do que geralmente se considera.²³

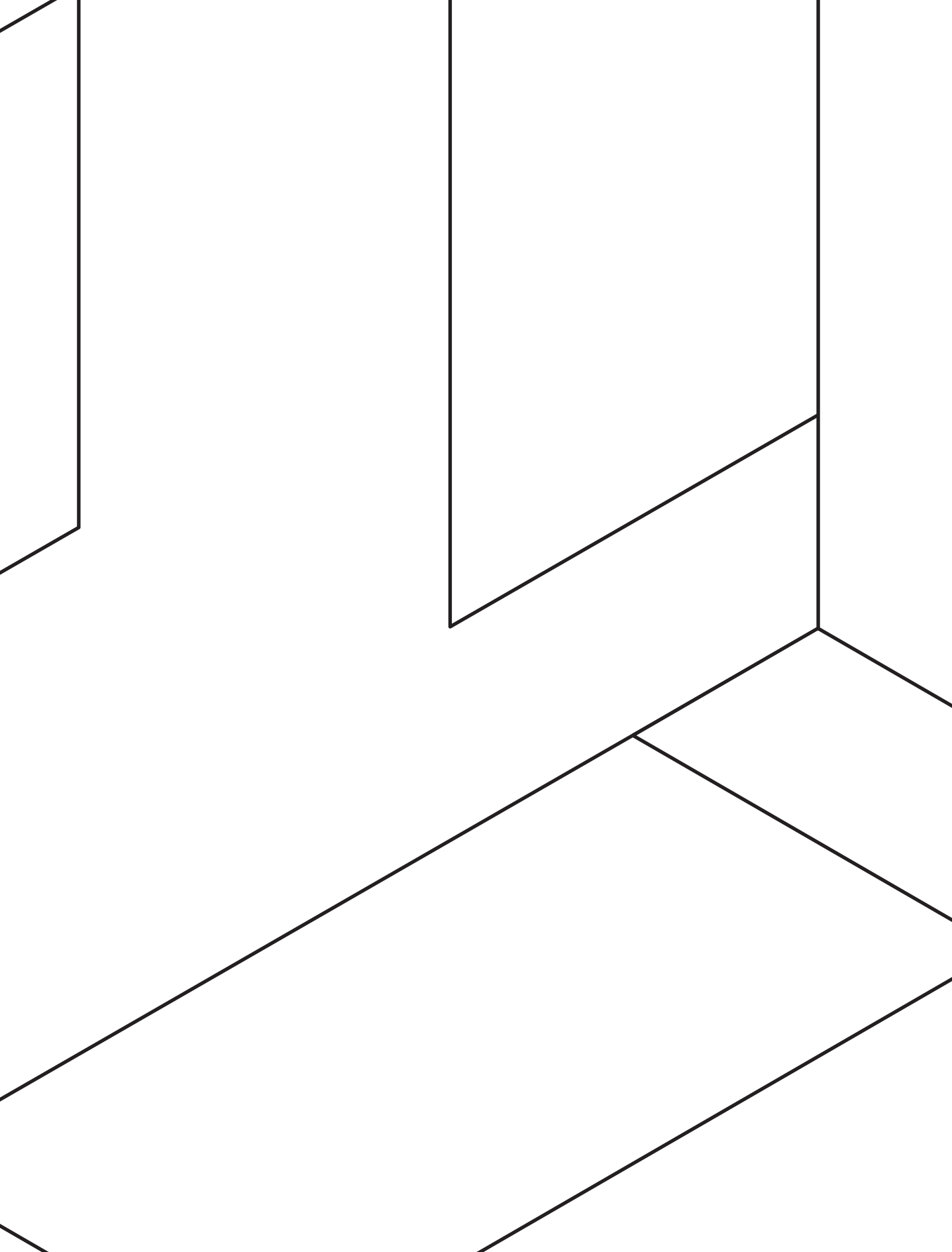
Faço minhas e tomo a liberdade de atualizar as palavras de Fúlvio, que julgo equilibradas, num debate que impulsiona a “reavaliação” que ele pedia. Acrescento a menção ao premiado documentário *Libelu – Abaixo a ditadura*, de Diógenes Muniz, que estreou nos cinemas e na TV.

A tendência estudantil Liberdade e Luta era animada pela clandestina OSI e foi um fenômeno de massas na juventude na segunda metade dos anos 1970. O documentário não traduz a posição da IV Internacional, mas é muito importante por estabelecer o nexo do ano de 1977 no crescimento das lutas estudantis de massa que recepcionaram as grandes greves operárias a partir do ano seguinte, e que pôs em xeque a ditadura, quando nasceram o PT e a CUT, além da reconstrução da União Nacional dos Estudantes (UNE) e União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (Ubés). Ilustra-se ali claramente o fio da continuidade e o papel dos trotskistas da IV Internacional, que sucederam aos “primeiros trotskistas” de que falava Fúlvio e puderam confraternizar com Mário Pedrosa.

Creio que Mário Pedrosa vivo lutaria aqui conosco no PT para abrir uma saída revolucionária para os trabalhadores.

22 Lívio Xavier (1900-1988), tradutor de clássicos e jornalista, membro da Oposição de Esquerda Internacional. Aristides Lobo (1905-1968), membro do PCB desde 1923, expulso em 1930, preso no Estado Novo, dirigente do PSB após a guerra. João da Costa Pimenta (1888-1976), linotipista, dirigiu o Comitê da Greve Geral de 1917, fundou o PCB em 1922, a União dos Trabalhadores Gráficos, e após o Estado Novo militou no PSB por um período.

23 ABRAMO, Fúlvio. Mário Pedrosa 1900-1981: Depoimento de Fúlvio Abramo. *O Trabalho*, São Paulo, 18 nov. 1981.



The background features several abstract geometric elements: a long diagonal line from the top-left towards the bottom-right, a vertical line on the right side, a horizontal line at the top, a solid black rectangle in the upper right, a small triangle on the left, and a chevron shape at the bottom.

questões de forma

Mário Pedrosa e a arte abstrata em Nova York (1938-1945)

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

A publicação dos quatro volumes das *Obras escolhidas* (1995-2000), organizados por Otilia Arantes, pode ser apontada como um marco do aumento do número de estudos sobre a trajetória e o pensamento de Mário Pedrosa¹. Os livros reuniram artigos fundamentais da crítica de arte de Pedrosa, abrangendo aproximadamente 45 anos de sua produção intelectual. A partir de tal marco, parece ter se estabelecido de maneira mais proeminente um descompasso entre as análises sobre ele no campo das artes e os estudos sobre a sua participação em outro campo temático: o do pensamento e história do marxismo no Brasil. Contudo, tal descompasso aparece como um indício de uma condição ainda mais singular dos estudos sobre Mário Pedrosa – a lacuna de pesquisas que estabeleçam aproximações entre o marxismo de Pedrosa e suas posições estéticas. Mesmo que tais vínculos apareçam de maneira evidente em diferentes momentos de sua trajetória, tais entrelaçamentos ainda hoje são negligenciados ou insuficientemente abordados.

No presente artigo, abordarei o exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos (1938-1945), momento em que tal entrelaçamento se mostra especialmente revelador sobre o sentido político de sua crítica de arte e, em especial, de sua defesa da arte geométrica durante a década de 1950. Privilegiei aqui alguns elementos que parecem dar sentido às transformações no pensamento de Pedrosa durante a década de 1940, como os debates sobre o caráter social da arte moderna estabelecido no circuito de pequenas revistas culturais nova-iorquinas² e a sua vivência em meio ao grupo de trotskistas estadunidenses e aos círculos de críticos radicais e antistalinistas – os chamados New York Intellectuals³. Tais vivências, ocorridas, segundo o próprio Pedrosa, durante “uma das viagens

1 DI CARLO, Josnei. Mercado editorial e universidade: Mário Pedrosa, um caso exemplar. *Blog Junho*, São Paulo, 5 ago. 2017. Disponível em: <http://blogjunho.com.br/mercado-editorial-e-universidade-mario-pedrosa-um-caso-exemplar/>. Acesso em: 15 set. 2021.

2 HOFFMAN, F. J.; ULRICH, C. F.; ALLEN, C. *The Little Magazine: a History and a Bibliography*. Princeton: Princeton University Press, 1946.

3 O termo se refere aos grupos de intelectuais em atividade em Nova York desde os 1930 e estabelece como principais critérios para tal classificação a origem judaica compartilhada por eles, a afiliação à City College of New York (CCNY), a participação em movimentos radicais de caráter antistalinista e um futuro ligado aos grupos liberais e conservadores. Ainda que muitos deles não reúnam todos esses elementos, os intelectuais mais comumente classificados como New York Intellectuals são Sidney Hook, Irving Howe, Mary McCarthy, Dwight Macdonald, Lionel Trilling, Phillip Rahv, William Phillips, Clement Greenberg, Paul Goodman, Harold Rosenberg e Meyer Schapiro. Porém, algumas publicações e analistas muitas vezes ampliam ou alteram os critérios de classificação a ponto de abranger nomes de diferentes gerações ou nacionalidades como Hannah Arendt, John Dewey, John dos Passos, Charles Wright Mills e Edmund Wilson.

mais aventurosas”⁴ de sua vida, o teriam impactado, sobretudo, nas formas de pensar o lugar da arte e do artista na sociedade capitalista e, consequentemente, na disseminação e institucionalização, até certo ponto, de uma arte crítica, engajada. Contudo, tal engajamento não se dá em torno do assunto ou do tema político de suas obras, mas sim pela crítica ao estreitamento das capacidades comunicativas da humanidade imposto pelo modo de produção capitalista e pelo potencial emancipador da “grande revolução dos sentidos que representa a arte moderna”⁵. Desta maneira, não bastaria identificar como Pedrosa instituiu na imprensa brasileira uma crítica da forma na obra de arte, mas sim como ele constituiu na crítica brasileira, a partir de seu retorno ao país em 1945, uma tradição que estabeleceu discursivamente a forma na obra de arte enquanto uma crítica à realidade e à condição humana no capitalismo tardio.

Claro que todo o processo de construção discursiva de uma dimensão emancipatória do modernismo e, em especial, da arte abstrata é por demais complexo para ser abordado aqui. Tampouco serão tratados de maneira suficiente alguns dos desdobramentos importantes do período de exílio de Pedrosa, como o *Vanguarda Socialista*, jornal criado e dirigido por ele em 1945 e que, por si só, já mereceria um artigo. Assim, o foco deste texto será a apresentação de algumas das condições sociais encontradas por Pedrosa em Nova York que teriam contribuído para aquilo que Otilia Arantes chamou de sua “total conversão”⁶ à causa da arte abstrata. Mas antes de abordar propriamente o debate sobre Pedrosa e os nova-iorquinos, acredito que há a necessidade de ilustrar de maneira mais direta o que significou essa “conversão” por meio de uma breve comparação entre dois textos fundamentais da crítica de arte de Pedrosa: “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, de 1933; e “Arte, necessidade vital”, de 1947.

Em sua crítica dos anos 1930, Pedrosa entendia a arte moderna como “um momento na evolução histórica da estética e uma imposição das forças produtivas e culturais da época, exigindo manifestar-se sob uma forma social mais nobre”. Mas tal processo, marcado pela “dualidade burguesa”, procura “deixa[r] ainda de fora a sociedade”, estabelecendo até “mesmo nos mais objetivos e sistemáticos” artistas, como Picasso, “um latente subjetivismo”, fazendo assim com que tomem “como escalão universal a própria personalidade”. O fato de se despojarem da “austeridade materialista” é visto como uma “desumanização”, uma “separação” em relação à sociedade e uma “idiotização”, que restringe “o plano social e suas preocupações estéticas a um puro jogo pueril de formas e naturezas mortas”⁷. Ainda em “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, o impressionismo modernista é tomado

4 PEDROSA, Mário. A pisada é esta. In: PEDROSO, Franklin; VASQUEZ, Pedro. (orgs.). *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

5 PEDROSA, Mário. A arte e as linguagens da realidade. In: *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 239.

6 ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53.

7 PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: *Política das Artes: textos escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 45-46.

como a “extrema deliquescência individualista que chegou à arte”⁸ e como o “irrespirável individualismo egocentrista a serviço de uma casta parasitária ou no hermetismo diletante para meia dúzia de iniciados”⁹.

Na visão de Pedrosa no período anterior ao exílio, além desses artistas modernos impressionistas separados da sociedade também existia uma parcela de artistas que optaram por deixar o “campo da natureza-morta e das pesquisas puramente técnicas para ver a sociedade em vivo, na sua dramática fermentação”. O campo artístico se dividia assim, segundo Pedrosa, entre aqueles “criadores que ficaram absorvidos por essa segunda natureza superposta à primitiva que é nossa natureza moderna e mecânica – a técnica – e desligados completamente da sociedade” e “os artistas sociais”, que seriam aqueles que “se aproximam do proletariado numa antecipação intuitiva da sensibilidade”, divisando assim uma “síntese futura entre a natureza e a sociedade, destituída afinal dos idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias”¹⁰.

Contudo, nos anos posteriores ao seu exílio nos Estados Unidos, o impressionismo é tomado de uma maneira bem mais favorável. Em “Arte, necessidade vital”, o expressionismo é descrito como um “garoto travesso que foge pela primeira vez de casa, [e] deslumbra-se diante das propriedades milagrosas da luz”¹¹. Os movimentos artísticos modernos passam a ser valorizados na medida em que se tornam libertos do “racionalismo mecânico” e dos “restos residuais de intelectualismo abstrato”¹² típicos do academicismo em razão da descoberta do inconsciente. Nesse sentido, a atividade artística passa a ser entendida como uma necessidade vital, presente em todos os seres humanos, que independe de qualquer imitação da natureza ou representação da realidade externa¹³. Com isso, o problema da criação artística deixa de ser o distanciamento do artista social em relação ao proletariado, passando para a necessidade de libertação, em todos os domínios, das “associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas”¹⁴. É a partir de tal perspectiva que Pedrosa passou a se debruçar nas manifestações artísticas presentes na arte infantil e na arte dos internos do centro psiquiátrico do Engenho de Dentro, no intuito de observar o sentimento artístico em sua pureza, semelhante àquela também encontrada nos “anônimos artistas primitivos”¹⁵.

Assim, durante a década de 1930, Pedrosa se mostrava afeito a uma arte realista, animada pela sua proximidade ao proletariado e direcionada

8 Ibidem, p. 45.

9 Ibidem, p. 46.

10 Ibidem, p. 46-48.

11 PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. In: PEDROSA, op. cit., 1996, p. 43.

12 Ibidem, p. 44.

13 Ibidem, p. 46.

14 Ibidem, p. 48.

15 Ibidem, p. 44.

para a crítica da sociedade burguesa. No período posterior ao seu exílio estadunidense, Pedrosa altera a sua interpretação dos fenômenos artísticos, passando a defender a necessidade de uma autonomia do artista, entendida, a partir de então, como funcional ou “transformadora” na medida em que se orienta pela busca de uma comunicabilidade da arte anterior ao seu tema ou assunto e que se contraponha a um uso instrumental da arte em que predominaria uma colonização da sensibilidade pela razão e por uma tradição eurocêntrica. O que antes ele teria classificado como “individualismo ego-centrista”, “hermetismo diletante” ou “subordinação fatal à técnica” passa a ser entendido como condição para a funcionalidade da arte moderna. Em uma série de artigos também publicados em 1947, Pedrosa argumenta sobre o caráter intrínseco da funcionalidade da pintura e da arte moderna, que se daria puramente a partir de elementos tecno-artísticos da pintura e não se faria presente apenas em pinturas de gênero, multidões, retratos de figuras heroicas ou algo do tipo. Rejeita, com isso, as classificações de quaisquer formas de pintura distantes do realismo ou da representação como “fora da vida”, “reacionária” ou “fascista”. Pedrosa afirmava a necessidade de defender “sempre e acima de tudo [...] a independência absoluta da arte do artista”¹⁶.

A exposição que se seguirá deverá, em primeiro lugar, contextualizar a Nova York encontrada por Pedrosa, apresentando alguns dos debates no interior da crítica dos grupos marxistas estadunidenses, dando ênfase à proximidade entre o grupo trotskista, do qual ele fazia parte, e o círculo de intelectuais antistalinistas, organizado em torno de revistas como *Partisan Review* e *Politics*. A afinidade entre Pedrosa e tais críticos e intelectuais, dada no contexto da ruptura do partido trotskista estadunidense em torno da chamada Questão Russa, parece ter sido fundamental não apenas para a adesão de Pedrosa ao socialismo democrático, mas também para a construção de uma narrativa em torno do abstracionismo que considerava, sobretudo, seu caráter social e político. Não por acaso, o mesmo grupo de críticos e intelectuais nova-iorquinos seria futuramente apontado como parte do mito de origem do expressionismo abstrato.

OS PERCURSOS E A CRÍTICA DE ARTE DE MÁRIO PEDROSA NO EXÍLIO

Com o início do Estado Novo, Mário Pedrosa sofreu severa perseguição por sua militância política. Após cerca de um mês na clandestinidade, Pedrosa partiu para a França¹⁷, onde passou a colaborar com o grupo trotskista francês na organização do congresso de criação da IV Internacional. O congresso ocorreu em setembro de 1938, numa propriedade de Alfred Rosmer em Périgny.

16 PEDROSA, Mário. O destino funcional da pintura. In: PEDROSA, op. cit., 1995, p. 64.

17 Pedrosa chegou a Paris em 16 de fevereiro de 1938, mesmo dia do assassinato de Lev Sedov, filho de Leon Trotsky, cf. KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a política. São Paulo: Ateliê/Fundação Perseu Abramo, 2017.

No evento, Pedrosa foi nomeado secretário latino-americano e membro do Comitê Executivo Internacional¹⁸. Temendo ataques, foi decidido que a IV Internacional seria sediada em Nova York. Mário Pedrosa chegou à cidade em outubro de 1938¹⁹, passando a atuar junto aos militantes do Socialist Workers Party (SWP), o partido trotskista estadunidense.

Após se aproximar e participar dos debates entre os militantes do SWP, Pedrosa aderiu à posição do partido, que entrou em conflito com Leon Trotsky em torno da Questão Russa, sobretudo após a assinatura, em agosto de 1939, do Pacto Molotov-Ribbentrop. Tratava-se do acordo de não agressão entre a União Soviética e a Alemanha e de uma possível atuação imperialista da URSS. Pedrosa tomou partido nesse debate com o artigo “The defense of the USSR in the present war”²⁰, escrito semanas antes da invasão russa à Finlândia em novembro de 1939 e publicado no boletim interno do SWP em fevereiro de 1940. Em resumo, a ala minoritária do SWP e Mário Pedrosa rejeitavam aquilo que Trotsky chamava de degenerescência da União Soviética, ainda entendida como Estado proletário. Pedrosa e uma parcela significativa do SWP questionavam uma defesa da URSS frente a possíveis ataques nazistas, entendendo a URSS como mais uma nação imperialista e capitalista²¹. Por sua vez, Trotsky criticou abertamente o grupo e Pedrosa, ameaçando-os de afastamento²². O grupo acabou rompendo com o SWP e formou o Workers Party (WP). Mário Pedrosa acompanhou o posicionamento do novo partido e acabou afastado do Comitê Executivo Internacional em maio de 1940, ao lado de outros três

18 ALEXANDER, R. J. *International Trotskyism 1929-1985: A Documented Analysis of the Movement*. Durham: Duke University Press, 1991, p. 275.

19 KAREPOVS, op. cit., p. 74.

20 PEDROSA, Mário. The Defense of the U.S.S.R. in the Present War. *Internal Bulletin (Socialist Workers Party)*, v. 2, n. 10, fev. 1940. A versão traduzida do artigo foi publicada em KAREPOVS, Dainis. (org.). *Cadernos AEL*, v. 12, n. 22/23, 2005.

21 Em uma carta enviada a Emanuel Geltman em 1946, Pedrosa explica a posição política de *Vanguarda Socialista* como alinhada à noção de capitalismo de Estado, contrapondo-se, assim, à noção de Estado burocrático coletivista defendida por Max Shachtman, Geltman e boa parte do Workers Party. Mário afirma, ainda, que sua posição sobre a União Soviética como capitalismo de Estado teria sido desenvolvida com base nas discussões iniciadas por Lenin e continuadas por Bukharin e nos debates que teve com Günter Reimann ainda em Nova York. PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: E. Geltman (Garrett). Nova York, 7 ago. 1946. Acervo Mário Pedrosa/Cemap-Unesp.

22 “They believe that now in the period of the death agony of capitalism, under the conditions of war and coming illegality, Bolshevik centralism should be abandoned in favor of unlimited democracy. [...] their democracy has a purely individual meaning: Let me do as I please. Lebrun [pseudônimo de Mário Pedrosa] and Johnson [pseudônimo de C. L. R. James] were elected to the IEC [International Executive Committee] on the basis of certain principles and as representatives of certain organizations. Both abandoned the principles and ignored completely their own organizations. These ‘democrats’ acted completely as Bohemian freelancers. Should we have the possibility of convoking an international congress, they would surely be dismissed with the severest blame”. TROTSKY, Leon. [correspondência]. 4 abr. 1940. Destinatário: Farrell Dobbs. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1940/04/04.htm>. Acesso em: 15 set. 2021.

membros que seguiram com o WP – Max Shachtmann, Nathan Gould e C. L. R. James. Trotsky é assassinado em agosto de 1940.

Numa tentativa de angariar apoio internacional ao recém-fundado Workers Party, Pedrosa parte para uma viagem pela América do Sul, visitando várias lideranças trotskistas. Foi em uma de suas paradas que ele entrevistou Victor Raul Haya de la Torre para a revista nova-iorquina *Common Sense*²³. Pedrosa chegou ao Brasil em fevereiro de 1941 e foi preso logo em seguida²⁴, sendo libertado apenas após a intervenção de seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, sob a condição de seu retorno imediato aos EUA. Mário e Mary Pedrosa se instalam então na capital estadunidense, Washington, onde passam a trabalhar na União Pan-Americana. Durante essa segunda etapa do exílio nos EUA, ele retoma sua atividade de crítico de arte, que já manifesta muitas das várias transformações observadas em seu pensamento após o exílio.

Antes da chamada “conversão” de Pedrosa ao abstracionismo, ele acabou por se afastar gradualmente do movimento trotskista durante os anos em que ele e sua família permaneceram na capital estadunidense. Tal afastamento processual, contudo, não significou uma rejeição às ideias de Trotsky, nem um rompimento com todos aqueles militantes trotskistas com quem conviveu durante o exílio. Durante o período em que esteve próximo ao núcleo da IV Internacional e do SWP e do WP²⁵, Pedrosa conviveu com personagens importantes do trotskismo estadunidense, como James Cannon, Max Shachtmann, Felix Morrow, Martin Abern, James Burnham, George Novack e o jovem Hal Draper. Mas tais relações se enfraqueceram ao longo da década de 1940 na medida em que Pedrosa também se afastava da tese do coletivismo burocrático²⁶ adotada pelo WP após a cisão do movimento trotskista estadunidense. Em contrapartida, Pedrosa manteve contato com alguns jovens militantes do WP, como Emanuel Garrett e Stanley Plastrik e outros intelectuais próximos à esquerda antistalinista, como Dwight Macdonald, Daniel Bell, Bertram Wolfe,

23 PEDROSA, Mário. The Voice of Latin America-Interview with Haya de la Torre. *Common Sense*, v. X, n. 3, 1941.

24 Pedrosa chega ao Brasil em 26 de fevereiro de 1941 e é preso em 3 de março de 1941 (cf. KAREPOVS, op. cit., p. 76).

25 Nos arquivos de Max Shachtman depositados na Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives da New York University (NYU) foram encontrados alguns registros de participações de Pedrosa nos eventos e reuniões do partido que datam desde novembro de 1938 até abril de 1940, quando já se participava das reuniões da minoria do SWP que formaria o WP.

26 De modo geral, a tese do coletivismo burocrático afirmava que a URSS deixara de ser um Estado proletário em razão do surgimento de uma nova classe composta pelos agentes da burocracia estatal. Essa nova classe teria tomado dos trabalhadores a posse das propriedades coletivizadas ao longo do processo revolucionário. Em uma carta enviada a Emanuel Garrett em 1946, Pedrosa explicava a sua posição política e a do *Vanguarda Socialista* como alinhadas à noção de capitalismo de Estado, contrapondo-se, assim, à tese do coletivismo burocrático defendida por Shachtman, Garrett e boa parte do Workers Party.

James T. Farrell, Robert J. Alexander, Charles Wright Mills²⁷ e Günter Reimann²⁸. Assim como Pedrosa, esse setor da esquerda estadunidense procurou construir durante o pós-guerra um terceiro campo em oposição ao capitalismo e ao stalinismo mais abrangente que aquele idealizado pelos grupos trotskistas. Tal ecletismo pode ser observado nas páginas do *Vanguarda Socialista*, que, por meio da direção de Pedrosa, publicou a partir de 1945 muitos dos autores acima citados. A presença de uma abrangente e significativa amostra da imprensa de esquerda estadunidense nas páginas do *Vanguarda Socialista* – representada por jornais liberais como *New Republic*, pelos socialistas *New Leader* e *The Call*, pelo trotskista *New International* e pelos também ecléticos *Politics* e *Partisan Review*²⁹ – evidencia o impacto daqueles debates nas reflexões de Pedrosa acerca do socialismo democrático.

Como já mencionado, foi também nesse segundo momento de exílio nos EUA que Pedrosa retomou seus escritos sobre arte. Um marco, nesse sentido, são seus artigos sobre os afrescos de Candido Portinari na Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso e sobre a coleção Widener da National Art Gallery, ambos publicados no *Boletim da União Pan-Americana* em 1942 e 1943, respectivamente. A partir de tais artigos, Pedrosa já mobilizava uma análise centrada nas propriedades formais das obras, o que poderia ser explicado pelo seu renovado interesse pelas artes visuais após uma visita à exposição de Dalí e Miró no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) no final de 1941, quando teria observado a superioridade do último sobre o primeiro. Em compensação, se a “impressão esmagadora”³⁰ da arte de Miró sobre Pedrosa pode tê-lo estimulado a enfatizar as características formais das pinturas em suas novas análises, uma possível dimensão política de tais críticas pode ter sido suprimida em razão dos requisitos editoriais do boletim.

Se por um lado já é possível ver em tais escritos o predomínio da análise formal e técnica da pintura como um dos elementos que caracterizaram a

27 Muitos desses intelectuais se afastaram do movimento trotskista e se aproximaram do Socialist Party. Tal movimento é análogo ao de Pedrosa, que, no Brasil, procurou construir um novo partido socialista que, em muitos aspectos, se aproximaria do Socialist Party estadunidense.

28 Nascido na Alemanha com o nome de Hans Steinicke, Günter Reimann (1904-2005) foi um economista alemão radicado nos EUA. Filiou-se ao Partido Comunista Alemão no início da década de 1920 e, como membro do Partido, lutou contra a ascensão nazista. Formado em economia em 1926, Reimann permaneceu filiado ao PC até o momento em que teve que fugir da Alemanha devido à perseguição da Gestapo. Em 1934, Reimann se muda para a Inglaterra e rompe com o PC no ano seguinte. Ainda em fuga da ascensão nazista, vai para Nova York em 1938 e passa colaborar esporadicamente com a imprensa radical nova-iorquina. Não são sabidas as circunstâncias em que Pedrosa e Reimann se conheceram, mas é possível afirmar, por meio das cartas presentes no Arquivo Mário Pedrosa do Cedem/Cemap e do Arquivo Günter Reimann na Hoover Institution da Stanford University, que Reimann colaborou com o *Vanguarda Socialista* sob o pseudônimo de Heinrich Leder.

29 A lista de todos os artigos da imprensa estadunidense publicada em *Vanguarda Socialista* pode ser encontrada nos anexos de RIBEIRO VASCONCELOS, op. cit.

30 PEDROSA, Mário. *Entrevista ao Projeto Memória-INAP*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

“conversão” assinalada por Otília Arantes³¹, ainda faltaria nesses primeiros artigos a presença de uma defesa do abstracionismo geométrico enquanto parte de um projeto de modernidade, o que manifestaria apenas no último ano de exílio a partir das primeiras críticas à obra de Alexander Calder. Nesse sentido, a atuação de Pedrosa junto aos críticos e à imprensa brasileira³², sua proximidade aos jovens artistas como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e sua “imaginação instituinte”³³ ao colaborar com as experiências do ateliê do Engenho de Dentro³⁴ e com a gestão de Niomar Muniz Sodré à frente do MAM-RJ³⁵ devem ser entendidos como uma continuidade e uma consolidação de tal projeto.

Em “Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington” (1942), Pedrosa retoma várias dos pontos abordados por ele em “Impressões de Portinari” (1934) que o levaram a prever o “futuro salto muralista”³⁶ do artista. Contudo, é interessante notar que Pedrosa já não justificava mais tal salto em razão da força das “exigências da matéria social” sobre os “limites técnicos naturais da arte [...] burguesa” – ou seja, pela exigência de superação dos limites impostos pela pintura de cavalete determinada pela realidade social e material da vida daquelas personagens representadas nas obras de Portinari³⁷. Em 1942, a análise de Pedrosa sobre os afrescos de Portinari na Biblioteca do Congresso já evidencia os impactos do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* sobre o seu entendimento, na medida em que tal mudança é interpretada como um fenômeno estritamente estético, que ocorreu sem o mesmo “sacrifício” das exigências plásticas feita pelos muralistas mexicanos em favor das “necessidades interessadas da intenção extrapictórica, da propaganda” e do “zelo proselitista”³⁸. Assim, os afrescos de Portinari em Washington foram exaltados por sua capacidade de escapar dos perigos do convencionalismo histórico e do assunto³⁹. Tal avaliação não se repetiria em 1949, quando

31 ARANTES, op. cit.

32 FORMIGA, Tarcila. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

33 PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. v. 1. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS; Glaucia; PEDROSA, Quito (org.). *Mário Pedrosa atual*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

34 VILLAS BÔAS, G. 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, nov. 2008.

35 SANT’ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.

36 FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

37 PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

38 PEDROSA, Mário. Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

39 VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mário Pedrosa à obra de Portinari. *Enfoques* – Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ, v. 12, n. 1, jun. 2013.

Pedrosa observou em Portinari e em seu painel *Tiradentes* um “exagero realista do gênero” e uma incapacidade de “vencer as dificuldades do assunto e, quando necessário, violar, desrespeitar a verdade conjuntural da história, em nome da verdade artística”⁴⁰.

Ao elogiar o distanciamento dos “excessos de literalidade na pintura”, Pedrosa estaria vislumbrando na obra de Portinari o caráter revolucionário inerente à arte independente apontada por Leon Trotsky e André Breton⁴¹. Ao se libertar das exigências temáticas, do realismo modelar das tradições acadêmicas e das ideologias extrapictóricas, o artista não apenas se desvencilharia de todo o processo de instrumentalização da arte pela burguesia como também tornaria possível a expressão de “necessidades interiores do homem e da humanidade” de seu tempo, o que tem por si só uma potencialidade revolucionária na medida em que também “aspira a uma reconstrução completa e radical da sociedade”⁴².

Mas tal potencialidade não se realizaria espontaneamente por meio do caráter negativo da arte independente em relação à arte burguesa. Era preciso pôr em movimento um novo projeto de modernidade que superaria a barbárie capitalista e que realizaria, de fato, uma nova sensibilidade e, conseqüentemente, uma nova sociedade. É como parte de tal projeto que o abstracionismo tomou forma na crítica de Mário Pedrosa no seu período pós-exílio. Contudo, a apresentação dessa capacidade revolucionária da arte abstrata sobre a sensibilidade só se tornaria evidente na crítica pedrosiana nos seus dois últimos anos de exílio, quando retornou a Nova York. Nesse sentido, o impacto da obra e da amizade com Alexander Calder e a sua reaproximação dos círculos de intelectuais nova-iorquinos aparecem como um elemento mais importante que o surgimento, em 1939, do *Manifesto por uma arte revolucionária independente*.

Assim, mesmo que os debates dos círculos de intelectuais antistalinistas tenham sido profundamente impactados pelas novidades colocadas no manifesto de Breton e Trotsky, o que parece dar mais sentido à “conversão” pedrosiana ao abstracionismo é a própria história da arte moderna estadunidense ao longo da década de 1930 e os debates que foram estabelecidos, sobretudo em Nova York, acerca dos sentidos políticos da arte abstracionista. Não por acaso, alguns dos críticos fundamentais para a construção de um sentido político do abstracionismo eram próximos aos mesmos círculos trotskistas em que Pedrosa participava. Anos depois, tal sentido político acabaria incorporado ao mito fundador do expressionismo abstrato. Este processo foi narrado por Serge Guilbaut, que reconstituiu a ascensão de Nova York como novo centro internacional das artes e a gênese do expressionismo abstrato como sua nova vanguarda a partir daquilo que chamou de “desmarxização” da crítica de arte

40 PEDROSA, op. cit., 2004.

41 MARI, Marcelo. Mário Pedrosa e Candido Portinari nos Estados Unidos (1942). *Revista Poiésis*, n. 14, dez. 2009.

42 TROTSKY, Leon; BRETON, André. Manifesto por uma arte revolucionária independente. In: FACIOLI, V. (org.). *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

estadunidense⁴³. Alguns de seus momentos-chave foram: o estabelecimento da Frente Popular e a consequente ascensão do americanismo como principal diretriz cultural do Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), 1935; o início dos Processos de Moscou e o acirramento da perseguição stalinista aos outros grupos de esquerda, 1936; a assinatura do Pacto Molotov-Ribbentrop, 1939; o assassinato de Leon Trotsky, 1940; e o apoio dos comunistas ao envio de tropas estadunidenses à guerra, 1941.

O ENTRELAÇAMENTO DO TROTSKISMO COM A CRÍTICA LITERÁRIA E AS ORIGENS DE UM SENTIDO SOCIAL NA ARTE ABSTRATA ESTADUNIDENSE

A década de 1930 foi marcada pelos impactos econômicos, sociais e culturais do *crash* de 1929. Viu-se um inédito impulso nos movimentos de esquerda e, sobretudo, do CPUSA, que ganha importância entre a classe trabalhadora e os intelectuais. É também nesse período que as ideias comunistas assumem relevância entre os escritores e artistas estadunidenses, severamente afetados pela crise. Tal aproximação pode ser observada tanto pela sindicalização dos artistas – que formaram em 1933 o Artists Union – como pelo surgimento de novos espaços de debate sobre as possíveis contribuições da arte para a luta revolucionária. Esta organização sindical foi fundamental para constituir um sentimento de pertencimento dos artistas à classe trabalhadora e para a inclusão dos artistas no New Deal por meio do Federal Art Project, que financiou murais, pôsteres e outros trabalhos artísticos por todos os EUA. O programa também é reconhecido como um fomentador da experimentação entre os artistas, já que possibilitava acesso a materiais e ateliês coletivos sem interferir no processo criativo⁴⁴. Por sua vez, a consolidação da *New Masses* como órgão oficial de cultura do CPUSA⁴⁵, o estabelecimento de novas revistas como a *Partisan Review* e *Art Front*⁴⁶ e espaços de formação como os chamados John Reed Clubs foram cruciais para que uma noção de arte proletária fosse debatida e disputada no interior da imprensa radical nova-iorquina.

Mesmo que já houvesse uma pequena participação de artistas e escritores no movimento socialista dos EUA desde o surgimento dos círculos boêmios de Greenwich Village, não tinha sido estabelecida até então uma diretriz específica sobre a atuação destes. Neste sentido, era notável que o entendimento predominante entre os críticos e os órgãos oficiais do partido privilegiasse o

43 GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

44 CRANE, D. *The Transformation of the Avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

45 A *New Masses* existia desde 1926, mas acabou incorporada pelo Partido Comunista estadunidense apenas em 1929.

46 *Art Front* e *Partisan Review* foram criadas em 1934 como desdobramentos das atividades dos John Reed Clubs, surgidos em 1929 em várias cidades estadunidenses a partir do modelo nova-iorquino (cf. HEMINGWAY, A. *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*. New Haven: Yale University Press, 2002).

realismo, a representação direta das lutas da classe trabalhadora e uma arte de caráter didático. A arte moderna era, na maioria das vezes, vista pelos principais críticos e editores ligados ao Partido Comunista como um desvio burguês. Mesmo assim, Stuart Davis, um dos proeminentes pintores modernos estadunidenses, foi um assíduo colaborador do CPUSA, atuando como presidente do Artists Union e editor-chefe da *Art Front* à época⁴⁷. Tal isolamento dos artistas modernistas simpáticos ao comunismo só se alteraria com a formação de toda uma nova geração de escritores e artistas no John Reed Club nova-iorquino a partir das discussões em torno da arte proletária em meio à Grande Depressão. Foram dois ex-alunos do John Reed Club, Phillip Rahv e William Phillips, os responsáveis pela criação da *Partisan Review*, estabelecida em 1934 exatamente com o intuito de debater as possibilidades de articular a arte moderna erigida pelas vanguardas europeias e o radicalismo político.

A crítica de Rahv e Phillips ao CPUSA à época em que a *Partisan Review* ainda estava vinculada ao CPUSA estabeleceu-se em termos de uma oposição ao que foi chamado pelos autores de “esquerdismo”. Tratando do caso específico da literatura, os dois críticos rejeitavam a tentativa de criar uma resposta dos leitores a partir de uma literatura “propagandística” e “inorgânica”, e de um vínculo com a experiência trabalhadora que se daria apenas por uma “cortina de fumaça de revolucionismo verbal”; que vulgarizava a complexidade da natureza humana e os “motivos das ações e suas expressões sob a forma de pensamento e sentimento”. Ao submeter qualquer “efusividade” ou “inventividade” a uma tentativa debilitada de “análise”, tal literatura representaria uma deturpação da tese marxista de “continuidade da cultura”, entendida erroneamente como a “necessidade de combater todos aqueles empreendimentos que procuram fazer uso das heranças culturais do passado”⁴⁸.

Mas tal discussão sobre as possibilidades de aproximação entre arte moderna e política revolucionária estabelecida no interior da imprensa cultural comunista é abruptamente interrompida cerca de três anos antes da chegada de Pedrosa aos EUA. Com a mudança de direcionamento do CPUSA na sua política cultural a partir da nova estratégia de criação de frentes populares de luta contra o fascismo, qualquer debate sobre arte e literatura proletária foi abandonado e os principais espaços de construção de uma arte ao mesmo

47 Stuart Davis (1892-1964) tornou-se uma figura central entre os artistas ligados ao John Reed Club e ao Artists' Union por ser de uma geração anterior de modernistas estadunidenses que ingressara no mercado de artes durante a Grande Depressão e por possuir uma formação mais cosmopolita. Ele era próximo aos movimentos radicais mesmo antes da Primeira Guerra Mundial, quando já contribuía com o *The Masses*. Andrew Hemingway afirma que Davis acabou por assumir uma posição única entre os artistas estadunidenses, pois foi um dos poucos a defender uma posição marxista fiel aos desígnios do CPUSA, ao mesmo tempo que assumia uma posição estética marcadamente oposta à defendida pelo partido. Davis era possivelmente o artista com melhor formação teórica marxista, mas tal formação aliou-se em sua perspectiva a outras tendências e linhagens do pensamento americano, como o pragmatismo deweyano (HEMINGWAY, op. cit., p. 40).

48 PHILLIPS, W.; RAHV, P. Problems and Perspectives in Revolutionary Literature. *Partisan Review*, v. 1, n. 3, jun.-jul. 1934, p. 4.

tempo proletária e modernista foram fechados – os John Reed Clubs, em 1934; a *Partisan Review*, em 1936. Em seu lugar surgia, em 1935, a League of American Writers (LAW), que colocava como principal diretriz do partido a aproximação com a tradição americana e com escritores e artistas já consagrados e simpáticos à causa democrática. Com tal apoio do CPUSA aos liberais e seu endosso ao New Deal de Roosevelt, a popularidade do partido junto aos jovens artistas e intelectuais comunistas diminuiu, pois estes se viram, subitamente, sem lugar na imprensa e nos órgãos do partido. A nova orientação do partido, sintetizada na máxima de Earl Browder, então secretário-geral do CPUSA, “comunismo como o americanismo do século XX”⁴⁹, excluía essa geração de jovens críticos e artistas tanto por abraçar um conservadorismo incompatível com aspirações cosmopolitas quanto por eliminar todos os possíveis espaços de discussão e disputa em torno da questão do lugar da arte – seja ela modernista ou não – na luta anticapitalista em favor de artistas consagrados. As contradições da Frente Popular e a confusão que tal orientação estabeleceu entre aqueles que se dispuseram a construir um movimento revolucionário nos EUA foram resumidas por Joseph Freeman, à época um dos principais críticos literários do CPUSA.

Agora você poderia estar ao lado de todo tipo de reforma social, da União Soviética, do Partido Comunista, da literatura proletária – apoiando tudo o que foi um dia radical, rebelde, subversivo, revolucionário e totalmente quixotesco – e, ao fazê-lo, você estaria do lado de todos os anjos políticos da época; você estava do lado da administração Roosevelt, do lado do trabalhador, dos negros, da classe média; do lado das vítimas de Hitler, do lado de todos os povos coloniais oprimidos do mundo. Em suma, este é o único período na história do mundo em que você poderia ser ao mesmo tempo um revolucionário ardoroso e um arquiconservador apoiado pelos governos dos Estados Unidos e da União Soviética.⁵⁰

Todos esses eventos brevemente mencionados são complexos e, infelizmente, não podem ser devidamente abordados aqui. Tendo em vista o objetivo do artigo, basta enfatizar que a *Partisan Review* servia como um espaço privilegiado e seguro para o debate sobre os sentidos políticos da arte e da literatura moderna. Com a virada política estabelecida pela Frente Popular e a consequente extinção da revista, esses jovens passaram a se aproximar daqueles críticos, militantes e intelectuais que já construíam uma crítica de esquerda ao CPUSA, sendo a maioria deles intelectuais independentes, trotskistas, artistas e escritores europeus exilados nos EUA e outros que se recusavam a abraçar os

49 BROWDER, E. What is Communism? *New Masses*, v. 15, n. 12, 25 jun. 1935.

50 FREEMAN, Joseph apud AARON, D. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. Nova York: Columbia University Press, 1992, p. 270.

direcionamentos do CPUSA frente à ascensão do nazifascismo e à guerra que se aproximava. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, essa decepção com o Partido Comunista acabaria por desencadear um gradual afastamento em relação ao marxismo em lugar de uma defesa abstrata de um ideal de liberdade mais próximo ao liberalismo⁵¹. Mas, até o fim da década de 1930, toda essa diversidade de posições que se fazia presente na nova versão da *Partisan Review* era amalgamada por uma vontade de pensar a produção literária e a crítica de arte de forma autônoma, tendo em vista o sentido social dessa autonomia e uma compreensão desse fenômeno orientada, sobretudo, por um marxismo heterodoxo. Isso fica evidente no editorial da edição de dezembro de 1937, em que Phillip Rahv, William Phillips, Mary McCarthy, F. W. Dupee, Dwight Macdonald e George L. K. Morris, os editores da revista, a definem não apenas por sua severa oposição à burocracia cultural do CPUSA, mas também por sua declarada vontade de se estabelecer como a representante de uma nova geração de dissidentes que pensa a cultura a partir de seus determinantes sociais mais amplos e o marxismo enquanto instrumento de análise e avaliação da cultura⁵².

Em suas primeiras edições, ao longo de 1938, foram publicados excertos, artigos, contos, críticas e resenhas de autoria de Edmund Wilson, James T. Farrell, Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Mary McCarthy, Sidney Hook, F. W. Dupee, John Dos Passos, André Gide, Meyer Schapiro, Ignazio Silone, Herbert Solow, Louis Hacker, Victor Serge, Sherry Mangan, Lewis Corey, Harold Rosenberg, André Breton, além do próprio Trotsky. Todos eles foram assíduos frequentadores dos mesmos círculos em que Pedrosa esteve enquanto exilado nos EUA. Dentre os chamados New York Intellectuals, sabe-se que, pelo menos, Greenberg, Farrell, Macdonald, McCarthy, Mangan e Schapiro conviveram com Pedrosa em Nova York⁵³. Por sua vez, mesmo que não seja possível estabelecer o grau de proximidade entre Pedrosa e tais críticos, ao observarmos o *Vanguarda Socialista*, semanário publicado por Pedrosa logo após seu retorno ao Brasil, percebemos que praticamente todos eles tiveram algum de seus textos publicados ali. Isso evidenciaria o interesse de Pedrosa em, pelo menos, estabelecer no Brasil o mesmo tipo de discussão colocada por esses autores em torno da *Partisan Review*.

Mas a contribuição dessa revista para o surgimento e consolidação de um sentido político para a arte abstrata aparece aqui como parte de um fenômeno mais amplo que estabeleceu na Nova York do início da década de 1940 uma série de condições *sui generis* que tornaria possível a transformação da cidade no novo centro mundial das artes. O grande êxodo de artistas, arquitetos, professores para Nova York durante o período da Segunda Guerra Mundial não foi ignorado pela *Partisan Review* e pelas demais revistas cultu-

51 GUILBAUT, op. cit.

52 EDITORIAL Statement. *Partisan Review*, v. 4, n. 1, p. 4-5, 1937.

53 RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O exílio de Mário Pedrosa nos EUA e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2018.

rais nova-iorquinas. Citando apenas alguns entre os mais renomados exilados europeus presentes em Nova York – Walter Gropius, Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson, Piet Mondrian, Fernand Léger, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, André Breton, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Bertolt Brecht, Max Wertheimer –, podemos observar que a formação da *Partisan Review* foi apenas um elemento deste intrincado processo.

Contudo, além da pertinência específica do caso numa análise sobre a trajetória de Mário Pedrosa ao longo do seu exílio, é possível perceber que a partir deste convívio e da mobilização dos críticos, intelectuais e instituições estadunidenses em torno de tal situação se constitui uma ideologia modernista que perduraria por décadas. Na medida em que os artistas estadunidenses – sempre mediados pelas instituições e pelos críticos – afirmam seu pertencimento a uma nova vanguarda artística que herdaria o radicalismo das vanguardas europeias, eles o fazem sugerindo que o caráter radical do abstracionismo estaria colocado na capacidade – individual – do artista em resistir a todas essas forças barbáricas que emanariam da sociedade. Ironicamente, o valor atribuído à alienação do artista como forma de garantir uma “autenticidade” frente às ideologias e à indústria cultural não impediu que tais ideias permitissem a sustentação de um mercado de arte internacionalizado⁵⁴ e o alinhamento, mesmo que tácito, aos discursos liberais dos Estados Unidos no contexto das disputas da Guerra Fria. Como colocado por Serge Guilbaut,

de acordo em acordo, de recusa em recusa, de ajuste em ajuste, a rebelião dos artistas, nascida das frustrações no interior da esquerda, gradualmente mudou seu significado até que, enfim, ela viesse a representar os valores da maioria, mas de uma forma que apenas uma minoria fosse capaz de compreendê-la.⁵⁵

Mas essa não era a única forma de estabelecer um sentido social e político à arte abstrata. Em outros espaços e contextos, outros sentidos foram construídos, em geral marcados por esse novo equilíbrio de forças no mundo da arte. No caso brasileiro, o fato de Pedrosa ter testemunhado tal processo orientou as formas de sua crítica de arte. Mesmo compartilhando das mesmas ressalvas ao movimento comunista oficial que a maioria dos críticos nova-iorquinos, Pedrosa nunca deixou de lado o marxismo. Em vez disso, ele lutou para renovar as discussões sobre o tema no Brasil e introduzir autores e tradições marxistas negligenciados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Da mesma maneira, sua ruptura com o movimento trotskista após seu afastamento do WP não deve ser entendida como uma rejeição do marxismo de Trotsky. Ao contrário, suas abordagens que caracterizavam a modernidade

54 BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

55 GUILBAUT, op. cit., p. 3.

pela sobreposição de formas arcaicas e contemporâneas impostas pelo imperialismo apareceram como um elemento norteador das interpretações de Pedrosa sobre a realidade durante toda a sua vida.

MÁRIO PEDROSA E O EXPRESSIONISMO ABSTRATO — DOIS SENTIDOS SOBRE A DIMENSÃO CRÍTICA DA ARTE ABSTRATA

Em um artigo de 1957 em que Clement Greenberg relembrava o cenário vivido pelos críticos e artistas nova-iorquinos no final da década de 1930, ele afirmou: “Algum dia será preciso contar como o antistalinismo que começou mais ou menos como trotskismo, tornou-se arte pela arte e dessa forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois”⁵⁶.

Esse “o que viria depois” se refere à “vitória” da vanguarda estadunidense e à transformação de Nova York no principal centro da arte moderna, estabelecendo o expressionismo abstrato como a primeira vanguarda artística não europeia. O fato de Mário Pedrosa pertencer, à época, aos mesmos círculos e de ter se “convertido” ao abstracionismo durante o exílio em Nova York não parece ser uma coincidência. Mesmo tendo compartilhado de muitas das críticas dos críticos estadunidenses ao Partido Comunista e de vários de seus diagnósticos sobre a realidade mundial no pós-guerra, isso não significou uma adesão ao mesmo tipo de entendimento sobre a função do artista e da arte na sociedade. Ao contrário, Pedrosa procurou, por diversas vezes, opor o abstracionismo valorizado por ele ao “expressionismo dito abstrato” dos Estados Unidos, “terra do artista isolado e desesperado dentro de seu caramujo subjetivo”⁵⁷. Da mesma maneira, Pedrosa via em Jackson Pollock a dominância do “gesto não mais social, mas dissociado” e a marca de um “desespero individualista”⁵⁸. Assim, é preciso delinear como tais experiências semelhantes impactaram de maneiras diferentes Pedrosa e alguns dos críticos nova-iorquinos.

Desde o estabelecimento da Frente Popular, a defesa de uma “arte americana” foi rechaçada por nomes como Stuart Davis e Meyer Schapiro, que se manifestaram no I Congresso de Escritores Americanos (1935) contra o que era visto por eles como a defesa de um conservadorismo reacionário e incompatível com qualquer postura crítica ao capitalismo⁵⁹. Tanto Davis quanto Schapiro também foram importantes para a instituição de novas formas de pensar o lugar do artista moderno em um contexto em que este era

56 GREENBERG, C. *O final dos anos 1930 em Nova York: Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

57 PEDROSA, Mário. Rothko repele a confusão tachista. In: *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 346.

58 PEDROSA, Mário. As duas posições, ou Pollock e Vieda. In: op. cit., 2000, p. 340.

59 DAVIS, S. Why an Artists' Congress? In: *First American Artists' Congress*. Nova York, 1936, p. 3-6; e SCHAPIRO, M. Race, Nationality and Art. *Art Front*, v. 2, n. 4, mar. 1936.

constantemente impelido a expressar em suas obras as convulsões políticas e sociais do seu tempo. Para Davis, o artista abstrato seria aquele que estaria mais bem preparado para dar uma expressão artística aos problemas sociais de seu tempo, já que ele mesmo aprendeu por si só a deixar de lado a “torre de marfim” para se reaproximar das condições e relações materiais que determinam sua arte⁶⁰. Em 1937, Schapiro publicou “The Nature of Abstract Art”, um artigo fundamental para o estabelecimento do sentido político do abstracionismo estadunidense. Nele, Schapiro segue as posições de Davis, mas as leva além ao constatar que o artista, ao afirmar uma suposta liberdade ao se recusar a expressar diretamente os conflitos de seu tempo em sua arte, também está profundamente ligado à sociedade e à condição social de produção imposta ao artista moderno, pois tal fuga da realidade em direção a um sistema intrínseco de regras também expressaria a desilusão e o pessimismo de tais artistas. Nesse sentido, as obras abstratas também podem ser vistas como um juízo de valor sobre a realidade;

ao desprezar ou distorcer drasticamente as formas naturais, o pintor abstrato emite um juízo sobre o mundo exterior. Diz que tais e tais aspectos da experiência são estranhos à arte e às realidades mais elevadas da forma; desqualifica-os como arte. Mas nesse próprio ato, a visão mental de si mesmo e de sua arte, os contextos íntimos desse repúdio aos objetos tornam-se fatores dirigentes na arte. Quando a personalidade, o sentimento e sensibilidade formal são absolutizados, os valores subjacentes ou decorrentes dessa atitude sugerem novos problemas formais a respeito do espaço e da figura humana. As qualidades da improvisação críptica, a intimidade microscópica com texturas, pontos e linhas, as formas garatujadas impulsivamente, a precisão mecânica na construção de campos irreduzíveis incomensuráveis, as mil e uma engenhosidades formais de dissolução, penetração, imaterialidade e incompletudes que afirmam a soberania ativa do artista abstrato sobre os objetos, estas e muitas outras facetas da arte moderna são descobertas experimentalmente pelos pintores que buscam a liberdade fora da natureza e da sociedade, e negam conscientemente os aspectos formais da percepção – como a conexão entre a forma e a cor ou a descontinuidade entre a forma e a cor, ou a descontinuidade entre o objeto e o ambiente – que entram nas relações práticas do homem na natureza.⁶¹

60 DAVIS, S. A Medium of 2 Dimensions. *Art Front*, v. 1, n. 5, maio 1935, p. 6.

61 SCHAPIRO, Meyer. The Nature of Abstract Art. In: *Modern Art: 19th & 20th Centuries: Selected Papers*. v. 2. Nova York: George Braziller, 1978.

De maneira prática, Davis e Schapiro utilizaram seu prestígio⁶² junto aos círculos de artistas e intelectuais da esquerda estadunidense para legitimar a arte abstrata como manifestação de uma crítica social e o lugar do artista moderno na luta antifascista e anticapitalista, que não precisariam mais justificar seu suposto individualismo⁶³. Tal abordagem toma um caminho bastante distinto do debate que se desenrolava na Europa entre Georg Lukács, Ernst Bloch e Bertolt Brecht em torno das vanguardas europeias e do expressionismo⁶⁴. Em tal debate, Lukács afirmava os “formalismos” das vanguardas como um sinal da decadência da arte moderna, ainda relacionando expressionismo e fascismo. Ainda que Bloch e Brecht criticassem tal visão reducionista de Lukács, jamais afirmaram ou vislumbraram tão diretamente a possibilidade de pensar tais “formalismos” como a expressão de uma consciência social crítica.

Aproximadamente um ano depois da publicação do artigo de Schapiro e dois meses antes da chegada de Mário Pedrosa aos EUA, tal sentido político da arte moderna acaba por ser reforçado no interior da esquerda antistalinista estadunidense pela publicação do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* e a suposição de um alinhamento de Trotsky a tal caráter político da arte abstrata. Na edição de agosto de 1938 da *Partisan Review* foi publicada uma carta de Trotsky em que, adiantando muitos dos pontos que seriam colocados no manifesto, recusa a concepção de arte defendida pelo stalinismo e defende a capacidade crítica e subversiva da arte livre e independente⁶⁵. O manifesto, publicado na edição seguinte da revista, reforçava ainda mais a possibilidade de unidade entre arte moderna e revolução – em especial, o trotskismo – e vinculava todo o debate ocorrido nas revistas literárias e nos congressos de escritores locais a um movimento revolucionário internacional, também atrelado à vanguarda europeia por meio do surrealista Breton e pelos afrescos políticos do muralista Rivera⁶⁶.

Os impactos dos 16 pontos do manifesto sobre os New York Intellectuals e a história da relação conflituosa entre Trotsky e os editores da *Partisan Review* não serão diretamente abordados aqui, mas basta observar a inédita liberdade atribuída aos movimentos de vanguarda irmanados aos partidos e grupos radicais que agora poderiam atribuir às suas experimentações estéticas uma

62 Entre os abstracionistas estadunidenses, Davis figurava lado a lado com Léger, Picasso, Miró e Kandinsky como principais influências de toda uma geração, cf. ROSE, B. *American Art since 1900: A Critical History*. Nova York: Praeger Publishers, 1973, p. 143. Já Schapiro era reconhecido pelo círculo da *Partisan Review* e dos intelectuais antistalinistas como um profundo conhecedor de teoria marxista, cf. HEMINGWAY, A. Meyer Schapiro: Marxism, Science and Art. In: HEMINGWAY, A. (org.). *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Ann Arbor: Pluto Books, 2006, p. 128.

63 GUILBAUT, op. cit., p. 24-25.

64 Cf. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

65 TROTSKY, Leon. Art and Politics: A Letter to the Editors of Partisan Review. *Partisan Review*, v. 5, n. 3, p. 3-10, ago.-set. 1938.

66 GUILBAUT, op. cit., p. 30.

dimensão política. Pedrosa seria obviamente impactado por tais ideias em sua militância trotskista, que lhe permitiu presenciar o processo de organização e publicação do manifesto enquanto esteve na França e nos EUA. Ao reconhecer a arte moderna como uma negação da “cultura burguesa acomodada, institucionalizada e rigorosamente antirrevolucionária” e ao estabelecer como elemento fundamental de sua crítica o privilégio à “aventura da liberação experimental das formas”, Pedrosa acaba por incorporar os elementos centrais da posição defendida por Trotsky e Breton no manifesto⁶⁷. Não por acaso, Pedrosa foi o responsável por publicá-lo no Brasil, na edição 26 de *Vanguarda Socialista*, em fevereiro de 1946.

O exaustivo processo de ruptura do SWP, a morte de Trotsky e o desenvolvimento dos debates em torno da Segunda Guerra Mundial fizeram com que a questão sobre o sentido político da arte abstrata ganhasse novos contornos. Em decorrência disso, o movimento antistalinista acabou por seguir dois caminhos distintos: um revolucionário, que mantinha uma orientação a partir do marxismo; e um não revolucionário, que deixava de lado a orientação marxista, tida como germe dos males do Partido Comunista⁶⁸. Da mesma maneira, tal clivagem se refletiu na *Partisan Review* e no próprio movimento de artistas e críticos nova-iorquinos. O comitê editorial da revista acabou por se dividir seguindo a mesma lógica. Rahv e Phillips seguiram a via não revolucionária, conduzindo a revista para uma crítica estritamente estética, em que a defesa da autonomia e da alienação em relação aos elementos externos ao mundo da arte possível é entendida como uma dimensão emancipatória da arte moderna. Em contrapartida, Dwight Macdonald se afastou da *Partisan Review* em 1943 para fundar, no ano seguinte, a revista *Politics*, tendo em vista o restabelecimento entre crítica cultural e socialismo. Não por acaso, a *Politics* teve um grande número de artigos traduzidos e publicados em *Vanguarda Socialista*. O curto intervalo entre a publicação de tais artigos nos EUA e no Brasil evidencia a atenção de Pedrosa aos debates colocados pelos autores envolvidos em *Politics*, bem como a permanência dos seus vínculos com Macdonald mesmo após o fim do exílio. Durante a década de 1950, Pedrosa ainda se mantinha próximo a alguns integrantes dos círculos nova-iorquinos, como Meyer Schapiro, Lewis Coser e dois de seus ex-companheiros de WP, Irving Howe e Stanley Platrik, que fundaram em 1954 a revista *Dissent*⁶⁹. *Politics*, *Vanguarda Socialista* e *Dissent*

67 ALAMBERT, Francisco. Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emílio e Mário Pedrosa. *Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, set.-dez. 2012.

68 GILBERT, J. B. *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*. Nova York: John Wiley and Sons, 1968, p. 203.

69 Em uma correspondência entre Schapiro e Stanley Platrik presente nos acervos da Universidade de Colúmbia, o último responde a um pedido de Schapiro para que lhe fosse informado o endereço de Pedrosa. Tal pedido provavelmente se deu em razão da organização de um encontro internacional de socialistas independentes. Nos arquivos, também foi encontrada uma lista de possíveis socialistas estrangeiros que seriam convidados em que consta o nome e o endereço de Pedrosa, cf. RIBEIRO VASCONCELOS, op. cit.

compartilhavam de um mesmo objetivo: a construção de um socialismo alternativo e independente.

De tal maneira, o caminho seguido pela *Partisan Review* acabaria por desembocar naquilo que depois seria reconhecido como expressionismo abstrato. A questão da alienação do artista começou a tomar forma a partir do celebrado artigo de Clement Greenberg, “A vanguarda e o *kitsch*” (1939), em que a liberdade artística das vanguardas seria tomada como uma salvaguarda frente às ameaças barbáricas oriundas do capitalismo – sob a forma da indústria cultural –, do stalinismo e do nazismo – sob a forma da arte de propaganda. Já na década de 1950, Harold Rosenberg levaria tal argumento adiante, afirmando a arte enquanto “ato” capaz de se alienar de interferências políticas e de “pensamentos sociais”, o que faria dela o único radicalismo possível diante da modernidade alienante. Definindo a vanguarda estadunidense como *action painting*, Rosenberg entende que tal ênfase na própria prática da pintura marcaria o fim das diferenças entre arte e vida, já que o significado da obra estaria na maneira como o artista “organiza a sua energia emocional e intelectual, como se estivesse em uma situação existencial”⁷⁰.

O caminho trilhado por Pedrosa para pensar a possibilidade de restabelecer a unidade entre arte e a vida e o possível papel da arte abstrata nesta nova síntese é bem diferente daquele dos críticos americanos. A primeira manifestação da “conversão” de Pedrosa ao abstracionismo se apresenta na análise que faz da obra de Alexander Calder. O crítico foi profundamente impactado pelas esculturas do artista americano, a quem conheceu em uma retrospectiva de sua obra no MoMA⁷¹. Pouco depois de conhecê-lo, e de se tornarem amigos⁷², Pedrosa publicou no fim de 1944 o artigo “Calder, escultor de cata-ventos”. Nessa crítica, nota pela primeira vez as potencialidades do abstracionismo em observar a sua capacidade de “impregnar com sua sedução o ambiente da vida moderna” e povoar praças e jardins “de coisas nunca vistas, de sugestões de mundos e bichos desconhecidos, de fábulas novas, de sonhos, de imaginações e silêncios revivificantes [...] que se mistura, para dar realce e beleza, às atividades industriais da vida moderna”⁷³. No artigo, é possível observar como Pedrosa já dispensa atenção à atração de Calder ao “mundo das formas abstratas puras”, às suas pesquisas sobre a pura forma e ao “jogo puramente plástico” presente nas suas obras maduras. Mas Pedrosa também não deixa de enfatizar o caráter democrático de tal forma pura, mobilizada por meio de qualquer material e em qualquer espaço, podendo ser manipulada por qualquer um, escapando assim de “esnobismos

70 ROSENBERG, H. Os *action painters* norte-americanos. In: *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 15-16.

71 CALDER, A. *Calder: an Autobiography with Pictures*. Nova York: Pantheon Books, 1966.

72 FORMIGA, Tarcila. Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista Alexander Calder. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 615-636, ago. 2019.

73 PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cata-ventos. In: op. cit., 2000, p. 65.

empertigados”⁷⁴. Tal caráter democrático da forma pura, comunicável sem a mediação de um assunto ou de um suporte específico, tornou-se um dos focos do trabalho de Pedrosa nos anos imediatamente posteriores ao exílio, podendo ser apontado como o elemento que o conduziria de volta à teoria da Gestalt.

Em “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1949), Pedrosa retomou seus estudos sobre a psicologia da forma tendo em vista exatamente esse caráter democrático e universal que estaria presente na arte abstrata. Partindo do problema da “apreensão do objeto pelos sentidos”, Pedrosa procurava compreender o processo de articulação entre a forma e os processos cognitivos, observando que a experiência estética dependeria, sobretudo, de “impressões primeiras”, imediatas e estabelecidas em uma dimensão cognitiva anterior à racionalidade. Por sua vez, ele também acaba por reconhecer a insuficiência da racionalidade e das percepções mediadas pelo intelecto para o processo de construção do conhecimento⁷⁵. Assim, ao afirmar a existência de uma capacidade universal de comunicação inerente a tal noção estrutural da percepção, Pedrosa também estava afirmando a universalidade da capacidade de compreensão do fenômeno artístico. Esta, por sua vez, que não se dá na ordem da subjetividade ou das emoções e sim na ordem da objetividade física na condição de estrutura da percepção humana, também seria o princípio do ato de criação, tornando todo indivíduo capaz de compreender elementos formais da obra de arte, mas também de *criá-los*.

Seguindo um caminho distinto dos críticos de arte vinculados aos New York Intellectuals, Pedrosa entendia a arte abstrata não como a condição de autenticidade em um mundo bárbaro, mas como um estudo sobre a forma e sua capacidade comunicadora, observando naquela a potencialidade para ruptura do embotamento dos sentidos estabelecido pelas relações utilitárias do capitalismo⁷⁶. Seus estudos sobre a educação artística infantil e o curso de Ivan Serpa no MAM e das atividades terapêuticas conduzidas por Nise da Silveira e Almir Mavignier no Ateliê do Engenho de Dentro devem ser entendidos como parte de tal esforço. Assim, longe de se orientar por uma idealização de uma individualidade livre e que nem mesmo se pretende libertadora, Pedrosa via na arte abstrata a manifestação de uma vontade criadora que extrapolaria os limites da racionalidade e das ações daqueles agentes tipicamente reconhecidos como “artistas”. Na busca de uma sensibilidade embotada pela vida moderna, Pedrosa se interessaria por uma experimentação direta da arte que significaria o fim do distanciamento entre o público espectador e o artista, entre as práticas cotidianas da vida e a arte – mesmo que por meio de um exercício experimental. É nesse sentido que Pedrosa afirmaria, alguns anos antes de Rosenberg, a consciência histórica do artista

74 Ibidem, p. 65.

75 PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: PEDROSA, M. *Forma e personalidade*: 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979, p. 12.

76 MARTINS, S. B. *Constructing an Avant-Garde*: Art in Brazil, 1949-1979. Cambridge: MIT Press, 2013, p. 25.

abstracionista. Mas tal consciência se evidenciaria não por uma capacidade de observar um irrevogável processo de barbarização que obrigaria o artista a se alienar, mas sim pela consciência deste da potencialidade transformadora e revolucionária da arte abstrata:

Os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo. Eles sabem que a pintura não pode competir no gosto popular com as manifestações culturais mais modernas como o cinema, o rádio, a televisão. Eles sabem que o papel documentário dela acabou. Sua função agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. Como a escultura, ela é um esforço para transcender a visão convencional, isto é, tornar o homem de hoje, e, sobretudo, o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plasticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência moderna vão devassando diariamente. [...] A revolução política está a caminho; a revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir então revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante.⁷⁷

77 PEDROSA, Mário. Arte e revolução. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Primeiras críticas: forma artística/ formação política

Priscila Rossinetti Rufinoni

Este texto tem por objetivo pensar como Mário Pedrosa dá conta de problemas que são próprios a nossa cultura, a partir de mediações metodológicas dos anos 1930-1940, como a questão da técnica na leitura de Ernst Grosse, da imanência da forma em Alois Riegl e Wilhelm Worringer e a relação dessas técnicas/formas com a tendência social. Em outras palavras, tenta pensar como a forma artística devem forma social a partir dos instrumentos metodológicos utilizados pelo autor.

Este artigo se desdobra, assim, em três pontos. O primeiro, que intitulei “Cor local”, como apresentação geral, reflete sobre o problema do novo realismo – e mesmo do realismo socialista – dentro do quadro de questões locais da nossa arte e do nosso projeto moderno. Esse modo de leitura também sublinha as novas mediações metodológicas como a sociologia e a antropologia. De posse dessa introdução panorâmica, a segunda parte, “Técnica/tendência”, avalia, de modo mais preciso, como a questão da técnica e da tendência política desponta no texto inaugural da crítica de arte de Mário Pedrosa, em 1933. Em seguida, avançando para outros escritos do autor mais voltados à história da arte, busca-se entender como essa metodologia desenvolvida em constante trabalho de crivo crítico estabelece relações dialéticas entre forma artística e mediação social. Como epílogo da nossa questão, “Cidade-oásis/cidade-fórmula” aponta um exemplo de apropriação inovadora das ferramentas críticas – notadamente do texto de Wilhelm Worringer, “A arte egípcia” (1927) – em auxílio à compreensão do problema local da construção de Brasília, no uso que Mário Pedrosa faz do conceito de civilização-oásis para pensar a cultura inorgânica, e sempre em aculturação, do Brasil, em chave, à época, otimista. Civilização-oásis que, em filigranas, no acento otimista de Pedrosa, deixa emergir aqui e ali a cidade-fórmula, galvanizada nos anacronismos da derrocada iminente de tal projeto.

COR LOCAL

Depois do modernismo brasileiro da década de 1920, o país passa por modificações que redefinem seu perfil. No plano político-econômico, há as revoluções de 1930 e 1932, a crise do café e de sua oligarquia e os nazifascismos ascendentes que repercutiriam no movimento integralista, no getulismo e nas acirradas subdivisões ideológicas. No plano artístico, depois da predominância das lições da Escola de Paris na década de 1920, os artistas buscam um outro léxico, advindo dos diálogos renovados com os gravuristas alemães, com a Nova Objetividade e com a descoberta do muralismo mexicano. Esse novo “realismo”, lugar classificatório criado para falar da década de

1930, é uma arte de síntese entre fatores artísticos e extra-artísticos, entre formas e ideias não raro contraditórias e ambíguas. Se a arte das vanguardas em larga medida procurava ser analítica, isto é, autônoma e autotélica, a arte desses anos encara as contradições de seu novo papel: liberdade implica polissemia e essa multiplicidade de sentidos permite várias reapropriações das obras nem sempre tão autotélicas ou autônomas. No Brasil, as sínteses propostas refazem os velhos/novos problemas de uma cultura postiça e inorgânica.

Nos anos 1930, o grupo modernista esfacela-se, evidenciando o pseudoarranjo modernizador forjado em 1922. Oswald de Andrade, em 1945, entende o ano de 1928 como um “divisor de águas do modernismo”, pois marca as definições políticas dentro do antigo grupo: à direita, os partidários de um nacionalismo fascista com Plínio Salgado; ao centro, Guilherme de Almeida e Mário de Andrade, em busca de uma brasilidade estética; à esquerda, aqueles que “vão ter pequenos aborrecimentos como cadeia, fome e ilegalidade”. São esses os *antropófagos*, para Oswald, naquele amálgama estético/político tão próprio a essa época que busca sínteses, mesmo que precárias. Na introdução de *Serafim Ponte Grande*, datada de 1933, Oswald põe a questão de maneira irônica: “a situação dessa bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio”. Escrita uma década antes do amargo *Discurso do Itamaraty* – no qual Mário de Andrade faz um balanço dos anos modernistas, reconhecido por Otilia Arantes como fundamental a Pedrosa ainda nos anos 1970 –, ali Oswald revê seu passado, sua relação com a França burguesa, com os “dois palhaços” Blaise Cendrars e Emílio de Menezes, e resume:

a valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda literatura brasileira ‘de vanguarda’, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro [...] Publico-o no texto integral, terminado em 28. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.¹

As inovações narrativas, os cortes e fragmentações do texto modernista são relegados como reacionários, puramente estéticos. Oswald assume a frase de Mário Pedrosa: “a polêmica não era mais artística, mas declaradamente política”.

É também de 1928 o texto de Mário de Andrade no qual o escritor retoma a figura de Aleijadinho por um viés expressivo, expressionista. Mário quer refazer o diálogo da arte periférica brasileira com os grandes centros em termos outros que não o da dependência, o de eternos seguidores dos “palhaços” internacionais a que alude Oswald. Mário procura, no avesso das críticas dos viajantes estrangeiros, um primeiro elogio ao contrário para Aleijadinho: o viajante Burton, ao chamá-las de caricaturais, percebe as esculturas não

1 ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 133.

como primitivas, mas como expressivas em seu aspecto grotesco e vil, capazes de fixar as coisas do espírito. Aleijadinho, “abrasileirando a coisa lusa”, reinterpreta a tradição e não apenas a reproduz com a ingenuidade do primitivo. Todo o léxico usado por Mário de Andrade liga Aleijadinho a um mundo plástico expressionista: as grandes cabeças “góticas”; as deformações dos púlpitos historiados de uma intenção narrativa e expressiva explícita. E, no coroamento de sua carreira, Aleijadinho desabrocha: “com a doença, o sofredor insofrido vira expressionista”. Aleijadinho é, para Mário, uma síntese de tendências até mesmo contraditórias, reinterpretadas em outra chave: gótico e ao mesmo tempo de um equilíbrio renascentista, frequentemente expressionista como um alemão, às vezes realista com a força do realismo hispânico. Nessa encruzilhada entre tradição estrangeira e nova forma americana, o Aleijadinho de Mário de Andrade é uma figura, um tipo emblemático: “E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto é que ele profetizava americanamente o Brasil”².

Antes ainda de sua formulação mais acabada no texto sobre Aleijadinho, em 1927 Mário de Andrade já pensava quais poderiam ser os elos modernos entre arte e sociedade. Ao escrever sobre Lasar Segall, entende sua primeira fase, a triangular, como intelectualista, com um “excesso de expressão exacerbada”, “uma tendência para o abstracionismo”, que o afastava do verdadeiro sentimento do sofrimento, da vida, uma mera concepção intelectual da dor. Como o escultor setecentista, um “sofredor insofrido”. Chegando ao Brasil, Segall abandona aquela “demonstração teórica de infelicidade humana”. Segall, no país, se desindividualiza em um sentimento de comunhão com os homens. Para Mário de Andrade, “Lasar Segall é um homem eminentemente humano, quero dizer, um indivíduo social, se preocupando com a vida dos homens, não tem nada de propriamente individualista”³. A dicotomia individual/coletivo formula-se de modo a problematizar a autonomia trivial da arte moderna. Se a arte deve responder a essa nova conjunção, também o papel do crítico será revisto. A crítica de arte brasileira vê-se na necessidade de ser síntese: encruzilhada de enfoques, de disciplinas, de interdisciplinaridade; a Sociologia, a Antropologia, o materialismo e, também, resquícios do positivismo dezenovista arraigado na nossa cultura e das teorias mais, por assim dizer, formalistas, do primeiro modernismo somam-se na *práxis* crítica.

Para Sérgio Milliet – personagem central, homem-ponte como o chama Antonio Candido, nessa guinada da crítica para uma disciplina objetiva, científica –, o papel do intelectual é ativo, atuante. Não há mais lugar para resumos literários; ao crítico se impõe um objetivo bem mais pretensioso, que é o de ponderar não apenas o valor artístico da obra, mas ainda filiá-la às correntes de pensamento contemporâneo, encontrar-lhe os parentescos inevitáveis, discernir o que nela pode haver de original, de permanente, enfim,

2 ANDRADE, Mário de. Aleijadinho. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 11-42.

3 ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 dez. 1927.

definir qual a “representatividade da obra”. Nas palavras de Milliet, “hoje o que se exige do crítico é a capacidade de penetrar, situar, orientar; a simpatia no sentido sociológico”⁴.

Mas o próprio Milliet reconhece o perigo das filiações, das classificações didáticas para divulgação “científica” de teorias artísticas. Contra esse novo “positivismo” que ronda o objetivismo da crítica, Milliet ressalta a atitude cética de desconfiar da “marcha natural das generalizações apressadas que partem da observação da coincidência e, fechando os olhos às contradições, arquitetam-se lindamente com a ajuda da lógica”⁵. Novamente é a posição de sociólogo, ou seja, de investigador dos fenômenos sociais, que distingue a postura de Milliet. Distingue essa procura de um ponto o mais neutro possível para interpretar, mas nunca o ponto de vista positivo. E ele escreve em *Fora de forma*: “por não ser marxista, nem nazista, nem mesmo liberal, mas apenas sociólogo, isto é, estudioso dos processos sociais, julgaram-me anarquista os moralistas apressados”⁶.

E não é, antes de mais nada, positivista, a relação lógica que um crítico como Luís Martins estabelece entre o colorido da pintura paulista da década de 1930 e a derrocada da economia cafeeira? O velho par mecanicista causa e consequência relacionaria uma atitude estética e um momento real, fazendo a ponte perfeita entre arte e realidade. Esse tipo de facilidade analítica é duramente criticada por Milliet em seu ensaio “Luz – paisagem – arte nacional”. As relações são sempre mais complexas, menos esquemáticas:

Encaixar a paisagem brasileira dentro da fórmula ‘luz e cor’ seria absurdo, seria uma atitude farmacêutica contra a qual a pintura moderna de São Paulo se rebela. [...] Eu não quero com isso recusar à arte social seu direito de cidadania. O que defendo é a liberdade para o artista explorar o assunto que mais o comova.⁷

Como ser crítica ativa e atuante e não prescritiva? Como ensinar na arte brasileira um novo elo com a realidade – afastando-a dos “bizantinismos técnicos” das vanguardas, agora criticados por todos os intelectuais – sem postular uma atitude analítica simplista, de “farmacêutico”? E mais, como responder ao mesmo tempo aos impulsos externos e às necessidades artísticas próprias de cada indivíduo? Enredada nessas ambiguidades, a personagem Janjão de *O banquete*, de Mário de Andrade, diz:

Meu Deus! Meu Deus! Que atitude tomar diante das formas novas, coletivas e socialistas de vida que encerram para mim quase todas

4 MILLIET, Sérgio. *Fora de forma*. São Paulo: Anchieta, 1942, p. 47.

5 Ibidem, p. 6.

6 Ibidem, p. 6.

7 Cf. MILLIET, Sérgio. Luz – Paisagem – Arte Nacional. In: *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 76-77.

as vozes verdadeiras do tempo e do futuro? Mas vozes ‘coletivas’ que não interessam ao meu individualismo e nem podem me fazer feliz ou desinfeliz.⁸

Para Milliet, a arte moderna é arte de um período de decadência, no qual os modos de vida (os *mores* ou *folkways*) estão em processo de aculturação. Mas essa aculturação não se dá entre culturas separadas espacialmente, ela se processa no tempo: uma mesma cultura se dobra sobre si mesma, recebendo os influxos da homogenização dos modos de vida proporcionados pelas novas comunicações. Nesse mundo, o marginal é aquele indivíduo desenraizado, que já não finca os pés na cultura antiga, mas também não assumiu de todo a nova. Essa figura é capaz de captar as variações e criar ora novos caminhos, ora descaminhos. Nossa época é um período de transição, uma época de “socialismos”, ou seja, de mobilidade social, de centralização da riqueza e do poder do Estado pela racionalização do trabalho, pela complexidade das relações culturais. E a pintura moderna é sintoma dessa crise: desenraizada dos modos de viver e sentir da maioria, deixou de ser expressão, comunicação cultural, função básica que os etnólogos como Ernst Grosse apontam como origem das artes. A dicotomia entre o ser do artista individual e os modos de vida da sociedade é própria a esse mundo de transição⁹. O mesmo problema entre indivíduo e coletividade deixa de ser subjetivo para assumir um caráter histórico-social.

Forjar um novo elo entre arte e público, isto é, retomar aquele sentido de expressão, de comunicação dos modos de vida, mesmo que usando outros termos que não os de Milliet, é a busca da maioria dos críticos do período. A forma mais simplista de retomar esse elo perdido se cristaliza no “assunto” da pintura. Os vários debates em torno dessa questão e as polêmicas entre Mário de Andrade e Milliet demonstram o quanto esse aspecto aparentemente ingênuo tinha de importante na época. Para Mário de Andrade, a renúncia ao assunto na arte foi uma operação burguesa, para tornar os objetos artísticos sinônimos de distinção de classe¹⁰. Por sua vez, Milliet não pensa a separação como um problema extra-artístico, como vimos, mas como um sintoma de uma época de aculturação.

Em cor local, alguns dilemas da época se delineiam: primeiramente, o problema do tema, ou do assunto de um quadro que, no Brasil, desdobra-se tanto no problema da relação entre arte e vida como no da representação do nacional. Ou seja, um debate em torno do realismo em arte. Mas se a tarefa da crítica é responder à “realidade”, essa é uma nova “realidade”, cada vez mais mediada por imagens, por alegorias político-ideológicas, a caminho da estetização total. Nessa época que Milliet entende como de “aculturação

8 ANDRADE, Mário. *O banquete*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 63.

9 MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

10 Cf. ANDRADE, Mário de. Pintores e pinturas. In: *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1955.

no tempo”, devido à rapidez das comunicações que destrói os modos de vida isolados, também as cenas do dia a dia, das conquistas das vanguardas aos horrores modernos, nos chegam cada vez mais por imagens divulgadas pela mídia. A partir de imagens os folcloristas colecionam os meios de vida prestes a desaparecer, os juristas estudam criminosos, os artistas de países periféricos conhecem as obras estrangeiras. Medir crânios, catalogar expressões – formas correntes já no científico século XIX – ou comparar às telas modernas fotos de doentes mentais são técnicas que nos mostram uma realidade cujo estatuto primeiro começa a ser o de representação, construção. Assim, Luís Martins, crítico brasileiro que aparece nesses anos de 1930, em seu texto *A pintura e a vida*¹¹, compara as fotos “jornalísticas” e “impessoais” dos sobreviventes dos campos de concentração às personagens de Segall e, partindo dessas duas imagens, pergunta por uma outra síntese que condiga com esse novo real. Já não há como escapar desse “mundo” imagético. Martins explicita, de maneira quase ingênua tal a sua clareza, os dilemas aos quais responde, ainda, na forma do rebatimento positivo entre arte e vida.

O mesmo crítico, em *A evolução social da pintura*¹², lança mão de um cabedal teórico de fundo sociológico, entendendo a arte como produto do meio, um pouco à maneira positivista, mas buscando um fundo científico, etnográfico, a partir de Ernst Grosse. Martins entende a época em que vive como a fase dialética de uma grande luta, uma época de ação, mas que também o é de retificação e penitência – de volta a ordem: “a arte destes dias sombrios tem que corresponder à sua sinistra realidade: ela deve ser combativa, amarga, viril e coletiva”¹³.

O texto *A pintura e a vida* é um documento interessantíssimo do pensamento formal e político da época, com sua premência ante a guerra que se findou e a visão de seu espólio comparada ao que passa a ser entendido como um individualismo racionalista das vanguardas, criando um desconforto intelectual muito grande. Substituindo o mundo do muralismo mexicano, Luís Martins prevê um novo romantismo lunar, uma outra arte de evasão, mas que, mesmo ela, é:

Real? Sim, real e quase poderia mesmo dizer ‘realista’. Porque que conceito podemos nós fazer do real ou do irreal, da verdade ou do mito, da vida ou do sonho, quando todos os planos se embaralham numa confusão de pesadelo, quando fotografias dos campos de concentração nazistas nos fazem ver corpos tão deformados como jamais o poderiam conceber os mais extremados pintores expressionistas e quando nossas ideias mais audaciosas acerca

11 MARTINS, Luís. *A pintura e a vida*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

12 *A evolução social da pintura* consiste em um conjunto de palestras proferidas pelo crítico na Biblioteca Municipal de São Paulo e posteriormente publicadas pela Divisão Histórica. Divulgar e informar são ações de suma importância para esses intelectuais.

13 MARTINS, Luís. *A evolução social da pintura*. São Paulo: Divisão de Documentação Histórica e Social, 1942, p. 36.

das possibilidades humanas estão sendo ultrapassadas todos os dias com o radar, a bomba-foguete e com essa coisa espantosamente vertiginosa que é a liberação da energia atômica?¹⁴

Nesse quadro é que podemos entender o encarte de *A pintura e a vida* no qual Martins compara obras de Segall, Picasso, Tarsila às imagens da guerra. As relações entre fotos reais e as obras são muito elucidativas do pensamento que circula entre os intelectuais. Segall, para Martins, não pôde antever o verdadeiro horror que a fotografia dos sobreviventes dos campos de concentração causaria; seus “sobreviventes” são mais poéticos. Luís Martins destaca também uma pintura de Tarsila do Amaral comparada a uma foto de prisioneiros deformados, uma Tarsila que se filiara a um realismo de viés político, muito próximo do realismo socialista.

Em um segundo lugar, esse realismo não raro desliza para um tom didático do que seria social, como exemplifica de algum modo o texto do crítico Aníbal Machado, autor que muitos colocam lado a lado com Mário Pedrosa como iniciador de uma crítica de cunho social. Machado entende o afastamento da arte e do público apenas como um distanciamento elitista: “a degradação das artes plásticas no Brasil nos últimos tempos se explica principalmente pelo seu afastamento, cada vez maior, das fontes populares, para poder se afeiçoar a uma elite que não é elite”¹⁵. Em um texto sobre Segall de 1942, Aníbal Machado põe na boca de um observador-operário palavras de exaltação à obra do russo porque “esse pintor não faz perfumaria; sentiu um bocado a vida e sabe mostrar o que sentiu, o que sentimos”. Não só uma arte ligada à sociedade, mas também uma arte didática para a população, aquela que o realismo socialista prescreve. Uma certa retórica do otimismo, do triunfo do trabalhador parece solucionar, em algumas críticas de Aníbal Machado, o dilema arte e sociedade.

E esses questionamentos, como terceiro ponto, ainda se revestem da aproximação de alguns teóricos da técnica, como o já citado Ernst Grosse. Essa nova metodologia de análise dos fenômenos artísticos nos interessa mais propriamente. Grosse e Gottfried Semper serão os autores que mobilizarão esforços de historiadores da arte como Alois Riegl e, posteriormente, seu aluno Wilhelm Worringer, no sentido de escapar de uma relação mecânica entre materialidade técnica e configuração artística. Seguindo o rastro etnográfico dos ornamentos de culturas da Antiguidade, tanto Semper como Riegl buscam compreender a intersecção entre forma e sociedade; mas, se para Semper (e Grosse) a arte está intimamente relacionada aos desenvolvimentos técnicos, para Riegl,

Estas teorias geralmente estão associadas ao nome de Gottfried Semper, cujo pressuposto é tratar-se a arte nada mais do que um produto mecânico da utilidade instrumental, das matérias-primas e

14 MARTINS, Luís, op. cit., 1947, p. 13.

15 MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Florianópolis/Belo Horizonte: Ed. UFSC/Ed. UFMG, 1994, p. 15.

da tecnologia. [...] Em contraste a esta concepção mecanicista da existência da obra de arte – tanto quanto posso ver a princípio – avanço a substituição, em *Questões de estilo*, por uma concepção teleológica, na qual vislumbro o resultado de um querer-artístico [*Kunstwollen*] específico e consciente como fim [*zweckbewussten*] da arte, cuja batalha pela utilização instrumental [*Gebrauchszweck*] transpassa a matéria-prima e a tecnologia. Esses três fatores, assim, não têm mais o papel criativo positivo que para eles reivindicava a teoria de Semper; são antes fatores de inibição, negativos: eles formam o coeficiente de atrito dos produtos como um todo [*Gesammtproductes*].¹⁶

Esse grande panorama, que vai dos anos 1920 ao imediato pós-guerra, enquadram como moldura o texto que nos interessa aqui neste artigo: a palestra inaugural do então jovem crítico se aventurando nas artes visuais, Mário Pedrosa. Proferida no Clube de Artistas Modernos (CAM) em 1933, a palestra “As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz” recoloca várias das questões em voga: a relação entre arte e fazer técnico contra os abusos metafísicos, o assunto na obra e seu consequente acesso ao público e, no sentido mais radical, o que seria assinalar em todos esses componentes uma tendência de cunho marxista, ao contrário da neutralidade sociológica de Milliet, mas a partir de referenciais comuns. A equação técnica/sociedade que se ancora nas leituras de Grosse, quando confrontada à necessidade de uma tendência e de uma determinada forma, precisa também responder aos problemas de história da arte de Riegl e Worringer. Em embate com seus contemporâneos, embora deslocando as mesmas peças, talvez possamos avaliar qual o diferencial da atividade crítica que Pedrosa ora inaugura.

TÉCNICA/TENDÊNCIA

Formidáveis cortinas de aço se abriram à imaginação do artista, divisando as prodigiosas dimensões de um arsenal infinitamente mais maravilhoso do que as oficinas de Vulcano e de Mefistófeles, que são a indústria e tecnologia modernas.

Mário Pedrosa, “As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz”, 1933.

16 RIEGL, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Österreich Staatsdruckerei, 1901, p. 5; tradução nossa.

Em texto de 1934, em conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, Walter Benjamin coloca em questão o termo que aparece no título de Mário Pedrosa: “tendência”:

[...] por um lado temos o direito de exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro lado temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade. Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que não conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade.¹⁷

A oposição é insuficiente pois não leva em conta que a própria tendência cria a sua forma – por exemplo, a forma romance é relativa a uma configuração histórica e sua qualidade advém dessa força. A tendência é a própria qualidade estética de um momento histórico, não por uma espécie de “decreto”, um truísmo, mas por ser a direção que assume os novos riscos técnicos – no caso dos anos 1930, aqueles advindos da imprensa, do rádio, do cinema – como modos de suspender as relações de poder e reapresentá-las, refuncionalizá-las. E são os meios tecnológicos que implodem a narrativa e a imagem em montagens como as de John Heartfield ou as do teatro de Bertolt Brecht: “o material montado interrompe o contexto no qual é montado”¹⁸. Essa tendência é aquela que permite à literatura (e às artes) escapar ao reacionarismo de gêneros que modulam conteúdos cujo teor, mesmo que aponte para a ruptura, apenas fornece novas formas para o mesmo procedimento, para a mesma máquina, ao inocular imagens sem contaminar o meio de produção estabelecido. Em 1934, Benjamin escreve sobre o fenômeno do realismo da Nova Objetividade:

ela transformou em objeto de consumo a luta contra a miséria [...] o que caracteriza essa literatura é a metamorfose da luta de classe, de vontade de decidir em objeto de prazer contemplativo, de meio de produção em artigo de consumo.¹⁹

Uma arte cuja tendência não se reconfigura em forma, apenas (re)cria imagens contemplativas, apaziguadoras, cuja função é ser mola de contenção daqueles mesmos processos que representa. Mário Pedrosa, pensando em um artista descompromissado com esse processo, escreve que “os homens mesmos são para eles uma espécie de natureza morta”²⁰.

Pedrosa, em 1933, sobre a questão da técnica, retoma a mediação etnográfica de Grosse que outros autores, como Milliet, também trabalham, ao

17 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 121.

18 Ibidem, p. 133.

19 Ibidem, p. 130.

20 PEDROSA, Mário. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz. In: *Política das artes: textos escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 35-56.

reconhecer, nos meios de produção pré-capitalistas, um espelhamento tecnicista – uma *Einführung* objetiva, como cita Otilia Arantes – entre forma e sociedade. No homem dito primitivo, “a um modo de produção corresponde uma forma determinada de arte”. Mas o desdobramento do argumento precisa criticar essa primeira premissa. O texto, aliás, como salienta Marcelo Mari, possui uma estrutura muito clara:

A conferência de Mário Pedrosa sobre Käthe Kollwitz divide-se em três partes cujos assuntos principais são respectivamente: a correspondência entre a atividade artística e o modo de produção, o caráter social da arte e o posicionamento dos artistas frente aos problemas sociais e políticos de sua época.²¹

Entendido por alguns como formalmente esquemático, o artifício de tripartição pode ser visto como, antes de mais nada, metodológico, pois elabora os planos mais gerais até o específico da arte de Kollwitz como síntese, sem dissociá-los. Continua Mari: “se, de um lado, a sociedade burguesa tornava possível com sua revolução técnico-científica uma abordagem racional da natureza, de outro, faltava uma nova visada sobre os problemas sociais”²².

Ou seja, esse modelo de mostrar os aspectos cindidos “por um lado, por outro”, como citado por Benjamin, é a estrutura constitutiva do texto de Pedrosa. Nessa primeira parte do texto, servindo-se de Grosse, mas também de Karl Marx, Pedrosa elabora a distinção entre trabalho social primitivo e mecânico e o trabalho especializado, socialmente diferenciado, que mais e mais se separa da natureza por um terceiro polo, a tecnologia, interposta entre mão e matéria. Mas, na parte seguinte, em que essa mesma visão do trabalho precisa voltar-se à história da arte, a tecnologia aparece como um novo “céu estrelado mecânico” que se impõe ao homem, até que, nesse mesmo universo maravilhoso, a cisão entre classes e o desvão entre sociedade e técnica já necessitam ser novamente socializados, “tornando o homem capaz de impor sua vontade racional à natureza, a decadência das mitologias passadas se encontra em vários graus de ruína, segundo o grupo social de que se trata”.

O tom vibrante desse céu estrelado de inimagináveis conquistas fáustico-industriais não deixa de trair um eco dos anos de 1920, no acento feliz da técnica que brilha nas superfícies de Fernand Léger ou de André Lothe, artista aliás citado em 1947, em *Arte, necessidade vital*, que comentaremos em seguida. A paisagem tecnológica moderna, escreve Léger em 1914, “atravessada e rasgada por um automóvel, ou por um trem, perde em valor descritivo e ganha valor sintético”²³. Essa mesma vida moderna absolutamente reinventada pela

21 MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 51-52.

22 Ibidem, p. 52.

23 LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1999, p. 29-30.

natureza técnica, em seu brilho novo, aqui volta como problema, como atrito entre tecnologia e sociedade classista. O artista moderno ocupa, cego por essas chispas mágicas da técnica manipulada por uma subjetividade de classe exacerbada, “a mesma posição que um operário comum que passa o tempo a tornear um parafuso sem a compreensão do conjunto da produção”²⁴.

Diante do mesmo problema de rebatimento objetivo entre modos de produção e arte, Benjamin, em vários momentos, adere a soluções de Riegl, em que o mecanicismo causa e consequência é tornado forma originária por meio de um vórtice volitivo e histórico tenso: uma reformulação da noção de *Kunstwollen*. Pedrosa aposta na solução etnográfica materialista mais crua do par Grosse-Semper e nessa objetividade tecnicista dos processos, como bem aponta Otília Arantes. Pedrosa “toma assim, na polêmica Riegl-Semper, o partido deste”²⁵. Ao entender a dissociação posterior que se verifica entre arte e modos de produção, Pedrosa, entretanto, não recorre ao modo simpático/empático da sociologia de Milliet; a aculturação que desloca o foco para o indivíduo não é apenas desenraizamento cultural de uma época de decadência, mas uma ruptura à qual nosso crítico dá cores mais claras, marxistas: “falta agora uma nova concepção geral do mundo em que tanto a sociedade como a natureza se integrem cientificamente e harmoniosamente. Essa concepção só poderá ser obra do proletariado”²⁶.

Também Mário Pedrosa, como Benjamin, percebe a seu modo que a relação entre técnica e forma artística na nova confrontação moderna estabelece outros nexos, nexos menos mecanicistas de rebatimento, que apontam para a configuração tensa e indissociável – um coeficiente de atrito, para retomar Riegl – entre tecnologia e arte. Na terceira parte desse texto de 1933, que trata mais especificamente de uma desenhista e gravadora, apesar de podermos aludir à reproduzibilidade dos volantes de xilogravura e mesmo à transitoriedade do cartaz ao qual Kollwitz recorre, não é possível encontrar a radicalidade do uso de novas técnicas para produzir não apenas outras formas, mas também, e sobretudo, outras funções e outras situações produtivas. A xilogravura em sua leitura pós-expressionista muitas vezes marcou exatamente o oposto: uma manualidade arcaizante remissiva a um passado anterior à cisão do trabalho moderno; tal como a figura do Aleijadinho, já citada, e a de seu parceiro alemão Mattias Grünewald, expressivos, remetiam a modernidade expressionista a uma pré-história “barroca”. Ou, colocado nos termos de nossa história da arte, o contraste entre a modernidade da Escola de Paris dos anos 1920 e o expressionismo dos anos seguintes, como explicitado por Mário de Andrade. Remissão “expressionista” à qual Pedrosa não sucumbe, é verdade. Em contraste com autores como Aníbal Machado e Luís Martins, entretanto, Pedrosa já marca posição de distanciamento, que só se acentuará quanto aos realismos de várias colorações e mesmo ao didatismo explícito

24 PEDROSA, op. cit., 1995, p.45.

25 ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 36.

26 PEDROSA, op. cit., 1995, p. 44.

de pendor socialista, ao realismo socialista, que ressoa em Aníbal Machado. Pedrosa também percebe a cilada histórica do realismo que retroalimenta a mesma máquina produtora de “naturezas-mortas”, obras cuja potência plástica é meramente formal, no sentido de fórmula, pois negam de antemão, na sua constituição tradicional, as promessas que enunciam como tema, restando más abstrações sem força real de transformação.

De certo modo, mesmo que aqui o peso recaia em Grosse, o acesso aos autores mais formalistas, como Riegl e Worringer, faz operar no modo de concepção do autor um desenvolvimento imanente à forma que, ao aliá-la à tendência, não permite remissões nostálgicas simplificadoras. É assim que o Portinari de Washington, em sua plasticidade sintética, é superior ao didatismo mexicano, com toda a carga política que essa análise comporta, nos textos dos anos 1940. E, se a arte de Käthe Kollwitz tem um imediatismo de folha volante – utilitária e transitória –, ainda assim sua potência advém da força sintética universalizante. E mais, apesar de induzido pelo erro de tradução da profissão do pai da artista como “pedreiro” e não “construtor”, na análise, a força de Kollwitz advém de sua posição dentro de um sistema de produção. A sua força advém, inclusive, de sua posição de gênero, com perdão do anacronismo, dentro do tecido social. A guerra é uma catástrofe sem nomes ou heróis, refletida nos olhos das mães e das crianças. O inimigo quase nunca é figurado explicitamente por Kollwitz. O sacrifício é anônimo, ou seja, coletivo, a guerra: “só tem viúvas a quem não resta mais nada, na miséria e na dor, do que as grandes mãos para sempre desocupadas, recolhidas como um par de objetos sem uso sobre o corpo informe”²⁷. Não é, portanto, uma arte de triunfo ou propaganda, ou mesmo de mero didatismo. A gravura emblemática é *Viúva*, de Kollwitz, triângulo negro encimado por uma face mal delineada nas sombras fazendo ressaltar apenas as grandes mãos, objetos de trabalho de uma classe transitória, sem luxos contemplativos²⁸.

Voltando ao método, uma intuição de Otília Arantes nos chamou a atenção para o texto que Pedrosa escreve em Washington, no exílio em 1942, sobre a coleção de arte Widener. Para Otília Arantes, nesses textos de temática mais panorâmica e histórica não se nota apenas a importância didática da atuação de Pedrosa no nosso meio, mas também

a peculiaridade de recapitular os desdobramentos mais recentes da pintura à luz de oposições binárias propostas por alguns dos teóricos – de Hildebrand, Riegl, Wolfflin e Worringer –, ao periodizarem a história das artes: tectônico-orgânico, tátil-ótico, empatia-abstração.²⁹

27 Ibidem, p. 50.

28 A leitura “de gênero” parece repercutir, atualmente, em autores como Susan Sontag lendo a missiva antibelicista em que Virginia Wolff pensa a guerra pelos olhos de uma mulher. Cf. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

29 ARANTES, Otília. Apresentação. In: PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 13.

Ao pôr entre parênteses os problemas prementes dos anos 1940, percebe-se com clareza como Mário Pedrosa maneja oposições formalistas para desvelar os signos formais da modernidade nos pintores do *Quattrocento*. Ou, em texto sobre a coleção italiana exposta por Bardi, de 1946, mesmo que repetindo uma relação um tanto estereotipada quando pensa a passagem do medievo ao Renascimento, essa passagem histórica é, antes de mais nada, formal. Nessas análises, a linha ou a rigidez abstratizante do desenho são elementos constituintes e descritivos da própria historicidade imanente aos objetos. Assim, no crucifixo do *Trecento* de Giunta Pisano: “tudo concorre à síntese [...] as cores profundas e as formas simplificadas e dramáticas no seu esquematismo falam aos artistas modernos, como um dos seus”³⁰.

Em 1951, fazendo um balanço geral no texto *Panorama da pintura moderna*, Pedrosa interpreta o primeiro expressionismo como “uma tendência subjetiva pronunciada de projetar-se no quadro, identificar-se no objeto. É uma projeção idêntica ao processo da empatia [*Einfühlung*]”³¹; mas, quando contrasta os expressionistas com as vertentes construtivas, ambos os movimentos se reencontram num componente objetivo científico, que aponta também para as formas da percepção estudadas por Pedrosa a partir da psicologia. Esse componente construtivo é o uso intuitivo (e depois técnico) da cor como instrumento de construção em Wassily Kandinsky (e anteriormente em Cézanne). Kandinsky a princípio se deixou, como os demais expressionistas, levar pelo demônio da cor, mas logo percebeu que esta tinha uma dinâmica própria, cujo poder não podia obedecer a mera ilustração psíquica, mas pedia uma “pura relação cromática”: “Entregue a orgias cromáticas, esse novo bárbaro vota-se à destruição do objeto. [...] Mais cedo verifica que [as cores] pedem uma configuração de relações próprias”³².

Se quisermos repor os conceitos da historiografia dos anos 1920 movidos por Pedrosa, podemos citar o aluno de Riegl, Wilhelm Worringer, em *Abstraktion und Einfühlung*:

Como contraponto, consideramos uma estética que, em vez de assumir o ímpeto humano para a empatia, parte do ímpeto para a abstração. Como o ímpeto pela empatia, premissa da vivência estética que leva sua satisfação para a beleza do orgânico, o ímpeto no sentido de abstração, em seu negar a vida, leva à beleza inorgânica, na cristalina, ou, falando de modo geral, na completa regularidade e necessidade abstratas.³³

30 PEDROSA, Mário. Dos primitivos à Primeira Renascença. In: op. cit., 2000, p. 37.

31 PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: op. cit., 2000, p. 155.

32 Ibidem, p. 161.

33 WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper, 1921, p. 3-4; tradução nossa.

Da empatia inicial, cuja necessidade vital Pedrosa entende não apenas por meio do mecanicismo técnico, mas também pela via da relação entre sujeito e mundo, o objeto artístico deve ser plasmado em forma própria, no sentido de elaboração plástica plena, não em seu sentido de formalismo vazio de má abstração, “naturezas-mortas”. Sem querer tentar homogeneizar uma obra que possui tantos pontos de vista, podemos rapidamente recorrer a essa outra linha de força do pensamento de Mário Pedrosa – a psicologia da forma –, quando em “Arte, necessidade vital”, texto de 1947 para a exposição organizada pelo Centro Psíquico Nacional, o autor escreve que do processo elaborativo interior resta “o documento da exteriorização, suscetível de ser isolado e apreciado na sua qualidade de expressão artística intrínseca”³⁴. Essa exteriorização subjetiva que se configura no objeto plástico, no artista consciente, obedece à “resistência formal, alma da composição”³⁵, ausente nos produtos de crianças e pacientes do centro psíquico, cuja matéria subjetiva primeira, contudo, dá força vital à forma.

Talvez possamos pensar que há um modo de entender o mero formalismo, que Pedrosa chama também de “abstrato”, produto de uma cisão subjetiva, academicizada ou não. Mas há uma forma abstrata que é produto de uma exteriorização tensa entre sujeito e objeto, que pode dar conta de, nesse movimento, externalizar elementos coletivos da subjetividade em um meio de reflexão autônomo, socialmente construído: a obra de arte.

CIDADE-OÁSIS/CIDADE-FÓRMULA

feijoadá
marmelada
goleada
quartelada

José Paulo Paes, “À moda da casa”

O que seria, no Brasil, uma obra de arte sintética, no sentido preconizado no texto de 1933, uma forma cristalina, socialmente construída? Essa pergunta pode ter várias respostas em Pedrosa, uma delas seria a criação de uma cidade nova, como no episódio da construção de Brasília, tratado em vários textos. Entre eles, o que nos interessa aqui, “Reflexões em torno da nova

34 PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. In: *Forma e percepção estética: textos escolhidos* II. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 49.

35 Ibidem, p. 50.

capital”, de 1957. Ampliando no território a potência da obra de arte, Pedrosa apostará na construção de comunidades artificialmente planejadas, formalmente elaboradas, capazes de irradiar sua força e reconfigurar regiões a partir de um desenho, de uma nova *pólis*, da nova cidade, aeronave que pousa e avança no território vazio, conquistado aos saltos na cultura inorgânica que cabe à forma da colônia. Nesse sentido, a artificialidade postiça da civilização americana – em sua incompletude fundante – deixa momentaneamente de ser apenas problemática. E a condenação que pode ser lida na famosa frase “o Brasil é um país condenado ao moderno” também passa a ser, de maneira tensa, a condição crítica contra o ceticismo, em uma aposta utópica, construtiva. Ou seja, “quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora”³⁶. Daí a aposta na cidade de Brasília: como um oásis na planura do centro do país pode ser (ou não) um novo desenlace possível para a nova-velha conquista do Oeste. A ideia de que na América não há cultura, no sentido de construção autóctone orgânica, mas civilização, como aeronave alienígena, Pedrosa a empresta de Worringer, o mesmo teórico de *Abstração e empatia* que, em 1927, compara o Egito ao Novo Mundo, na medida em que ambos são artificiais:

O Egipcismo, como fenômeno histórico, está fora da órbita do desenvolvimento natural. Dito de outro modo: é um produto artificial, um artificialismo de especiais circunstâncias culturais ou civilizadoras, que lhe deram esse caráter essencial, em tal medida, que a questão referente ao solo nutriz de suas condições originárias naturais carece de sentido aqui. O Egito é uma colônia sobre base artificial: e tem a forma cultural própria a tal colônia [...] O Egito representa para a Antiguidade, de certa forma, o mesmo papel que representa a América dentro da época moderna.³⁷

Essa espacialidade descontínua sempre fora vista como um entrave histórico. Para ficar só nos críticos já citados, no texto sobre Aleijadinho de 1928, Mário de Andrade refaz o desenho de uma cultura esgarçada, que se difunde aos saltos, descontínua, transplantada para outro espaço de tempos em tempos:

A Colônia dera por dois séculos certas expressões grandiosas de suas significações históricas e sociais. A Guerra holandesa, o bandeirismo, Gregório de Mattos, a igreja e convento de S. Francisco na Bahia. Todos esses fenômenos, porém, são esporádicos, seccionados geográfica, cronológica e socialmente. Embora muito específicas do colonialismo, são fruto de condições de determinadas capitânias, não são frutos da Colônia. Não resultam da coletividade colonial.³⁸

36 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 397.

37 WORRINGER, Wilhelm. *El arte egípcio*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958, p. 7-8; tradução nossa.

38 ANDRADE, op. cit., 1984, p. 11.

Uma cultura nacional, ou o que o valha, nesse sentido era só um boato falso, não se construía como vaga que vai, segundo Mário de Andrade “do centro para a periferia e se torna excêntrica por expansão”. A cultura traz a marca da colônia, funciona por “importações acomodáticas e irregulares artificiais, vinda do exterior”. Nesse solo ainda não cartografado, envergonhado de seus não saberes, Aleijadinho, na indefinição sem nenhum caráter da colônia, pôde inventar-se como artista, profetizando, talvez, um país e uma arte por vir. No caso de Brasília, riscava-se sobre o solo sem mapas rodoviários, sem rotas de acesso, o novo “x” cabralino de reinvenção. Nas palavras de Pedrosa, apesar desse velho modelo colonial de “tomada de posse”, Lúcio Costa nos salvaria com a única possibilidade de escapar ao inorgânico imediatismo da velha colônia sem passado, a utopia: “há, no seu plano, uma tal clareza de partido e, ao mesmo tempo, uma tal intimidade e recolhimento que, de alguma forma, ultrapassa os limites daquela fase [colonial]”³⁹.

Mas Pedrosa também cita o estranho arcaísmo – inorgânico imediatismo – de projetar-se quartéis no oásis inexpugnável por terra, de fixar-se mesmo os ministérios e os poderes tais como eram, num Estado por se inventar. Vale lembrar que a outra parte não citada do argumento da civilização-oásis de Worringer, que Pedrosa certamente conhecia, é seu caráter não orgânico, no qual não se produzem formas, mas fórmulas. Escreve Worringer sobre o Egito: “toda a vida egípcia tal como se nos oferece na tradição produz um efeito de uma rigidez petrificada em convencionalismo e formalismo”⁴⁰.

Mário Pedrosa pode ter se valido do argumento de Worringer não só pela imagem do oásis, pinçada em meio ao texto, mas também por sua ambivalência provocativa. O país condenado ao moderno o é de forma trágica, pois o próprio Pedrosa reconhecia, no atrito entre prematuro e anacrônico, nesse ainda não projetivo, sem nenhum caráter, o perigo iminente de regressão ao sempre o mesmo, formalista e convencional:

Na utopia de Brasília não há lugar para forças e armas militares tradicionais. A não ser que como tropas não se destinassem a defendê-la contra inimigos externos, mas em certos momentos reputados oportunos, a passar seus tanques, a moda tão nossa conhecida, pelo eixo central da cidade, a fim de fazer efeito sobre os próprios habitantes e pesar, com seu voto, sobre a deliberação de um ou mais poderes da República. Mas então para que mudar? Para que Brasília? Para que sonhar com utopias? Uma utopia não suporta anacronismos dessa ordem.⁴¹

Esse lugar que é sempre campo aberto intemporal – “moderno” – se encontra diante de uma escolha sem meios-terms – utopia ou barbárie – pois, na

39 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. In: op. cit., 2004, p. 396.

40 WORRINGER, op. cit., 1958 p. 16.

41 PEDROSA, op. cit., 2004, p. 401.

ausência de solo orgânico constitutivo, sem assumir o risco radical da invenção formal, estamos sempre condenados ao mesmo acomodaticio da colônia. Não precisamos lembrar qual foi o resultado dessa aposta frustrada.

Mário Pedrosa: psicologia da forma e as formas de perceber a arte¹

Gabriela Abraços

A arte pode ser então o correlativo ou o complemento da ciência.

Mário Pedrosa, *Memórias – A pisada é esta*.

A figura de Mário Pedrosa insere-se entre os nomes de intelectuais que colaboraram para a constituição de um arcabouço teórico sobre a arte e a história da arte brasileira. Seu pensamento, porém, não se restringiu somente à reflexão teórica sobre a produção artística realizada no país; também se destacou como uma interface direta de diálogo com os artistas, problematizando os paradigmas com reflexões especializadas e fomentando iniciativas artísticas pelos vários locais por onde circulou.

Pedrosa foi um polímata que se interessou por diversas áreas do conhecimento. O seu *corpus* crítico reuniu conceitos políticos, pressupostos estéticos da história da arte, conceitos filosóficos modernos, teses da psicologia da forma, filiações com o projeto construtivista e esquemas fenomenológicos. No domínio da psicologia, investigou os processos psíquicos e as influências culturais que levavam o homem a produzir arte. Estudou psicologia da forma e teorias da percepção, a fim de compreender os fenômenos artísticos do ser humano.

Entre 1927 e 1929, o crítico teve a oportunidade de estudar filosofia, sociologia e estética na Universidade de Berlim. Ali teve contato com as teses da psicologia da forma com os próprios teóricos alemães, entre eles Max Wertheimer e Wolfgang Köhler. Ainda em contexto europeu, Pedrosa acompanhou as transformações modernizadoras das cidades e o surgimento da estética abstrata a partir dos grupos artísticos dos círculos de Berlim e Paris. Essa trajetória lhe rendeu uma via de investigação que culminou, em 1949, com a escrita da tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, preparada na ocasião para o concurso na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Nesse trabalho, Mário Pedrosa desenvolveu um estudo pormenorizado sobre a percepção e o campo artístico a partir das teorias

1 Este artigo é resultante da pesquisa viabilizada pelo apoio financeiro da Capes/MEC, por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

gestaltistas. O estudo foi, na época, uma abordagem pioneira e visionária sobre psicologia e arte².

Em suas pesquisas, Pedrosa quis entender como o homem apreende o conhecimento pelos sentidos, pois concebia que somente poderia compreender a arte que o homem produz depois de compreender o homem que a produz. Para lograr esta compreensão, o crítico buscou um aporte nas teorias de estudos da psicologia experimental. Para ele, os mecanismos da percepção se apresentavam como “problema número um do conhecimento humano”³, uma vez que a percepção é a principal via de comunicação do indivíduo com o mundo, e é a partir dela que se elaboram as imbricações com a dimensão cultural e simbólica. Nessa problematização, encontrou uma senda a ser pesquisada, desenvolvida e teorizada.

O interesse pelas teorias da percepção encaminhou-se na perspectiva de compreender como o espectador se relaciona com a obra de arte e como se constrói o mecanismo de elaboração de sentido. Esses estudos iluminavam múltiplos caminhos para acessar a imaginação e a razão do espectador da arte, a quem sua crítica se destinava.

APROXIMAÇÕES COM A GESTALT: PSICOLOGIA E ARTE

Ao buscar compreender os pressupostos da percepção, Mário Pedrosa dedicou uma série de estudos no campo da psicologia a fim de alargar seus domínios sobre como a obra de arte afeta a percepção humana. Desde os primeiros contatos com a teoria da forma na Alemanha, o crítico brasileiro não só se interessou por estes conceitos como lhes dedicou um estudo atento, rigoroso e sistemático no sentido de impulsionar a teoria estética com os conhecimentos da psicologia.

A tese de 1949, “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, foi resultado de um conjunto de pesquisas embasadas nas teorias de várias referências no campo da psicologia da forma e da psicologia experimental. No estudo, Pedrosa analisou e discutiu as demonstrações alcançadas por aqueles, adotando, inclusive, as mesmas designações conceituais dos autores nos quais se baseou. Nota-se nessa tese seu grande interesse pela apreensão do mecanismo da percepção, inserindo-se neste campo de estudo interdisciplinar com o objetivo de compreender a fisiologia da percepção humana para associá-la ao fenômeno artístico. Como crítico de arte, Pedrosa sentia a necessidade de ampliar seu espectro de compreensão sobre a percepção humana, visando analisar o dinamismo interno da obra.

2 Muito se divulga sobre o pioneirismo do texto de Rudolph Arnheim, “Arte e percepção visual”, nos estudos sobre arte e Gestalt. No entanto, apontamos que o texto de Pedrosa é de 1949, enquanto o de Arnheim é de 1954. O desconhecimento do trabalho de Pedrosa se deveu ao fato de que a tese se restringiu ao concurso e foi publicada somente em 1979.

3 PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. [1949]. In: *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 107.

O crítico assinalou em seu texto que “o estudo concreto dos elementos que compõem a estrutura de uma obra de arte aproxima-se bastante das verificações experimentais da Gestalt”⁴, deixando em evidência a razão de seu interesse pela teoria e a explicação de sua inserção pelos estudos e constatações da psicologia experimental. Sua problemática residia na questão sobre como percebemos as estruturas que compõem a obra de arte, como a definimos e a ressignificamos. Não podemos perder de vista que Pedrosa era um crítico de arte e, como tal, sua preocupação era a de um esteta especializado, que buscava na arte não só uma visão estilística mas também a relação entre a cognição e a afeição humana. Dessa forma, a teoria da Gestalt foi-lhe uma ferramenta aprimorada na compreensão da obra de arte e um auxílio metodológico para a constituição do juízo estético e pedagógico da crítica de arte.

A aproximação de Pedrosa à teoria gestaltista relaciona-se não só com o interesse pelo estudo sistemático dos mecanismos de percepção e apreensão dos objetos, mas principalmente por ser uma tentativa de racionalizar a subjetividade. Por ter uma dimensão simbólica, a arte estaria intrinsecamente relacionada a uma “vertente humana imprevisível”, ou seja, relacionada a um conteúdo irracional e plenamente atrelado às significações subjetivas que não são plausíveis de sistematização e análise. Nesse sentido, a psicologia oferecia ferramentas fundamentais à arte, na medida em que aquele campo teórico dispunha de métodos de investigação específicos. Tal emparelhamento com a psicologia possibilitaria à ciência estética a compreensão sobre elementos do universo subjetivo para poder, então, analisar-lhe as significações.

A via da Gestalt foi justamente o ponto de apoio que Pedrosa buscava, a fim de atribuir ao objeto artístico uma análise científica e objetiva. No entanto, João Frayze-Pereira assinala que o interesse de Pedrosa pela psicologia da forma transcende a questão da pura qualidade científica:

[...] não é possível pensar que Pedrosa se interessaria pela Gestalt tendo em vista *apenas* a busca de fundamentos científicos para a crítica da nova arte. Mais profundo, tal interesse era motivado pela expectativa de superação das oposições forma/conteúdo, inteligência/sensibilidade, imaginação/realidade sob as quais se oculta uma outra: a clássica antinomia subjetividade/objetividade. Para essa problemática epistemológica, a noção de Gestalt parecia oferecer uma solução, uma vez que seria possível explicar a experiência estética por intermédio das propriedades intrínsecas da forma.⁵

4 Ibidem, p. 138.

5 FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Estética da forma: Mário Pedrosa – crítica de arte, psicologia e psicanálise. In: *Colóquio utopias geométricas e construtivas – projeto arte no Brasil: textos críticos do século XX*, 2007, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, p. 131; grifo meu.

Ao lidar com estas antinomias, ele buscou apoio no estudo de diversos autores e linhas teóricas. Seu empenho pode ser observado nos rascunhos⁶ que antecederam a escrita da tese e na grande quantidade de autores citados e textos fichados, que formaram a base para a sua argumentação no estudo. Essas ideias não ficaram restritas somente ao desenvolvimento da tese para o concurso no qual se inscreveu, mas foram importantes porque acompanharam Pedrosa em seu percurso crítico.

O título “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” revela claramente algumas das propostas teóricas por ele defendidas. A escolha das palavras não é despropositada, e nos permite esboçar alguns apontamentos sobre as teorias abordadas no estudo. O título apresenta a ideia da “natureza da forma”, o qual logo de início revela sua vinculação com a psicologia da forma, ou a chamada Escola da Gestalt. Este ramo da psicologia se ocupa do fenômeno da percepção, ou seja, dedica-se à compreensão desse processo a partir do contato dos órgãos sensitivos humanos com um objeto. No caso específico desta abordagem, a problemática recaía sobre o objeto ou fenômeno artístico e empreendia uma investigação a fim de compreender como a estrutura fisiológica cerebral humana percebe e assimila as atribuições dessa produção diferenciada que é a arte.

Esses estudos são também chamados de gestálticos, uma vez que a palavra alemã *Gestalt* é geralmente traduzida como “forma”, muito embora alguns teóricos apontem que ela abarque um sentido mais amplo relacionado à estrutura ou figura, podendo ser definida como uma integração de partes em oposição à soma de partes. A própria definição da palavra designa a tese fundamental dessa escola.

Ela se assenta e consolida seu sistema interpretativo a partir de críticas contra as teses estabelecidas pela psicologia clássica (também chamada de associacionista, ou atomista), que apresentava esquemas insuficientes para explicar os processos perceptivos. Segundo a psicologia tradicional, a percepção da forma era compreendida como resultado da soma de sensações isoladas. A partir do modelo da percepção visual, a teoria associacionista propunha que a luz incidia na retina e se propagaria da mesma forma ao cérebro, estimulando pontos isolados do córtex cerebral. A forma seria então gerada em um momento posterior por um processo de associação dessas estimulações isoladas⁷. Para atribuir um sentido e significação à forma

6 No acervo da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) encontra-se um caderno manuscrito de Mário Pedrosa com fichamentos de suas leituras, citações e comentários sobre as pesquisas que estava desenvolvendo sobre o tema. Mais adiante traremos um exemplo do manuscrito.

7 FRACCAROLI, Caetano. *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico: o problema visto através da Gestalt*. Aula n. 30, Plástica III, Setor de Publicações, FAU-USP, 1952. O autor organiza essa coletânea para aulas ministradas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na qual desenvolve a mesma problemática da percepção estética. Seu estudo apresenta, de modo sintético e didático, o tema da Gestalt e suas implicações no campo da arte. O próprio autor assinala ter sido a Gestalt um campo de interesse crescente no período da década de 1950.

percebida, o cérebro recorreria às experiências armazenadas na memória para designar-lhe um significado de acordo com as experiências já assimiladas anteriormente. Conforme a psicologia tradicional, o cérebro recorreria à experiência e à memória para realizar a associação do significado da forma percebida.

Essa linha é inspirada na *psicologia idealista associacionista*, “para a qual por detrás de uma obra de arte, de uma forma plástica, há sempre uma associação para significação intelectual que nos dará a chave para compreender a ‘beleza’ ali contida”⁸. As leis da psicologia da forma constataram que “os objetos têm por si mesmos um caráter próprio em virtude de sua própria estrutura e são independentes de toda a experiência anterior do sujeito que os percebe”; tal afirmação contrapõe-se à participação da memória na relação estética do indivíduo com o objeto de arte e é contrária à ideia de que o sujeito observa na obra aquilo que lhe reverbera significação, ou que lhe ecoa uma situação semelhante de afetação emocional.

Pedrosa dedicou grande parte de seu estudo à citação de demonstrações de vários cientistas para evidenciar como tal linha teórica pode falsear a significação que o espectador faz da obra de arte, pois à medida que o espectador projeta suas próprias experiências e julgamentos, priva-se da oportunidade de assimilar uma nova experiência que poderia ter sido proporcionada por aquela forma artística ainda desconhecida. Sendo assim, o contato com a nova forma seria a possibilidade de aquisição de novas informações sensoriais e o registro de uma nova experiência para a psique. Pedrosa afirma que “não percebemos em uma situação apenas o que nos interessa”⁹, a impressão global dá-se também em situações despropositadas, ou mesmo naquelas que não se incluem nas atividades pragmáticas do homem. Assim, a percepção vai além da consciência de uma escolha e “não segue um utilitarismo a serviço de uma adaptação biológica”¹⁰, mas identifica os estímulos sensoriais a partir de mecanismos estruturais, inerentes à fisiologia do exercício cerebral.

Pedrosa queria compreender como se constrói a relação “afetiva” entre a arte e o homem; sobre como a obra de arte afeta o espectador. Inquietavam-no as dúvidas sobre como a mente atribui um significado à arte percebida e sobre os mecanismos que conectam a forma à percepção humana. Em suma, queria entender a sistematização e o funcionamento da percepção humana. Ele assim o disse: “Quando se aborda o fenômeno artístico, a característica sensorial da pura percepção estética indica que o problema fundamental não é o de saber como os objetos são concebidos, mas como nós os percebemos”¹¹.

Portanto, a questão central para o autor não era encontrar a natureza da forma na arte enquanto origem criativa, sua definição e características inerentes. A investigação visava compreender o mecanismo de como a or-

8 PEDROSA, op. cit., p. 118.

9 Ibidem, p. 110.

10 Ibidem.

11 Ibidem, p. 109.

ganização perceptiva humana apreende a forma e a incorpora como nova experiência ao seu aparato cognitivo.

A “natureza afetiva” de que fala o autor não está relacionada diretamente aos afetos, mas liga-se à maneira como a obra de arte nos afeta. A tese que Pedrosa defende é a de que a obra tem qualidades intrínsecas e estruturas próprias que se apresentam ao espectador com sua própria força, independentemente de conceitos e abstrações teóricas. O grau de afetação estética será determinado pelo envolvimento do espectador com a obra de arte, por ela mesma e pela capacidade do observador de absorver o que a forma do objeto artístico é capaz de lhe oferecer, bem como por sua própria natureza e suas leis inerentes.

As investigações para a tese de 1949 tentavam responder à questão sobre como a forma da obra de arte afeta a percepção humana e quais os processos envolvidos nesse mecanismo. Nesta senda, Pedrosa quis descrever e compreender o momento do encontro da percepção humana com a forma do objeto de arte. Sua averiguação, porém, será desenvolvida de modo sistemático e gradativo, uma vez que, ao desenvolver o estudo, ele o dividiu em quatro partes independentes: “As leis da estrutura”, “Figura e fundo”, “Forma e significação” e “Forma e expressão”.

Mário Pedrosa inicia sua tese enunciando o problema da percepção e, imediatamente, insere-se nas teorias da psicologia da forma, oferecendo ao leitor uma sistematização das leis psicológicas que regem a estrutura da visão, agregadas a reflexões sobre o campo das artes e suas implicações estéticas. As leis fundamentais da forma constituem as combinações espontâneas no plano sensorial e perceptivo no homem e permitem uma aproximação com as reações implícitas que ocorrem no contato com a arte. Tais leis resumem-se a fatores de reação sobre o que afeta a percepção e esses sistemas fisiológicos espontâneos que obedecem às leis estruturais de organização, que são: distância, semelhança e boa forma, além dos mecanismos da relação figura-fundo, como diferenciação e clausura.

Enunciadas as leis da estrutura da forma, Pedrosa se atém ao estudo atento da relação figura-fundo e suas implicações perceptivas. Demonstra vários experimentos com figuras e comenta conclusões alcançadas. Tal conteúdo é tratado de maneira técnica e situa as leis da Gestalt em uma dimensão explicativa sobre os mecanismos ópticos de captação e registro de imagens pela mente. No entanto, as leis da forma descritas pela psicologia da Gestalt não são produtos da imaginação criativa dos artistas. São leis objetivas, observadas e descritas a partir de estudos baseados no empirismo da psicologia experimental. Formam assim um esteio científico para a arte e fornecem-lhe condições e parâmetros para se desenvolver dentro de uma regularidade prevista.

Os processos demonstrados pela psicologia da forma atribuem objetividade para a pretensão autonomista do fenômeno artístico, ao enquadrá-lo em uma sistemática empírica que pode ser comprovada através de hipóteses e demonstrações. Assim, a arte “perde seu complexo de inferioridade e passa a viver em pé de igualdade com a ciência, a religião, a política

etc.”¹². Uma das grandes contribuições da psicologia da forma foi demonstrar a existência de leis estruturais que organizam a visão e a percepção do mundo que nos cerca¹³. O interesse de Pedrosa por essas questões pode ser atribuído à capacidade de melhor compreender a arte, cujas leis “empiricamente e intuitivamente os artistas vêm aplicando ou desenvolvendo desde os primórdios do fenômeno artístico”.

Sobre a especificidade do conhecimento artístico, pode-se questionar o que de fato distingue um objeto artístico de um objeto do cotidiano. Essa questão remonta sua lógica à própria origem da forma na obra de arte e suas atribuições definidoras. Ao investigar essas inquietações correlatas, Herbert Read busca este conceito definidor e reafirma uma inclinação natural do universo artístico à organização gestáltica. Diz ele:

Há duas possíveis hipóteses que poderiam levar-nos no sentido de uma explicação das origens da forma estética. A primeira poderia ser chamada de *naturalista*, ou mimética, a segunda talvez de *idealista*. Segundo a primeira hipótese, todos os desvios formais em relação à eficiência são devidos à imitação, consciente ou inconsciente, de formas encontradas na natureza; de acordo com a segunda hipótese, a forma tem significação própria, isto é, correspondente a uma necessidade psíquica interior, expressando um sentimento, que não é necessariamente determinado; pelo contrário, é com frequência um desejo de refinação, clarificação, precisão, ordem.¹⁴

Ao buscar as origens do fenômeno artístico, Read identifica uma “necessidade interior” do ser humano de desenvolver características nos objetos que não apresentam utilidade prática efetiva, mas que correspondem a uma dimensão, consciente ou inconsciente, de responder, ainda que intuitivamente, às leis de organização da forma. Essas leis provenientes da fisiologia cerebral atribuem ao objeto artístico uma significação biológica interior e não uma relação pragmática com o universo humano cotidiano. Segundo o autor, por definição, a Gestalt enquadra-se como uma dimensão inerente ao objeto artístico. Neste sentido, para então compreender suas especificidades, cabe-nos entender o funcionamento da fisiologia perceptiva, que, de maneira esquemática, influencia a intenção de produção, ou criação, do objeto artístico.

12 Ibidem, p. 118.

13 Vários artistas nas décadas de 1910 e 1920, sobretudo os que desenvolveram uma estética abstrata, se detiveram em investigações teóricas com o objetivo de descobrir as estruturas elementares da arte. São exemplos profícuos os estudos de Kandinsky e Theo Van Doesburg, pois em suas pesquisas descreveram os elementos estruturais da pintura como a linha e a cor. As teses de Kandinsky, Paul Klee e Piet Mondrian, exemplos importantes nestas investigações, valeram-se das postulações da psicologia da forma para apurarem a percepção e dissecarem o espaço pictórico a partir de seus componentes estruturais.

14 READ, Herbert. *As origens da forma na obra de arte*. São Paulo: Zahar, 1981, p. 73.

O estudo da psicologia da forma mostra-nos que, ao serem atingidos pelos estímulos externos, os sentidos da percepção tendem à melhor e possível organização da composição do todo a partir de suas partes estruturais, além de sempre buscar o equilíbrio e a simetria, que tendem à correção das irregularidades. Essa organização promovida pela fisiologia da percepção “não é fruto de atividade intelectual”, como também “não nasce da necessidade de disciplinar dados caóticos descarregados sob nossos sentidos como um paliativo na organização da assimilação”; ela é um princípio resultante das forças dinâmicas autônomas que se manifestam da dialética do todo e das partes no conjunto compositivo. As leis da psicologia da forma relacionam-se, assim, diretamente com a arte, pois

permitem-nos compreender melhor o mecanismo das sensações e emoções que toda forma artística exerce sobre nós, independentemente de qualquer significado, de qualquer conteúdo exterior. Muitas de suas conclusões servem de chave para esse misterioso poder de projeção afetiva de toda organização plástica bem-sucedida, de uma bela forma, uma dramática vertical, uma horizontal plácida, uma gama colorida, uma cúpula barroca.¹⁵

O aporte teórico da Gestalt é conveniente ao estudo da arte, pois evidencia com clareza científica os liames das relações das formas no objeto artístico, tendo em vista que ele é resultado do jogo entre a autonomia das partes e a consolidação do todo. Traduzindo princípios gestálticos no campo da arte, Pedrosa diz: “a superfície de um quadro é um mundo vitalizado de forças que agem dentro dele, é um campo carregado de ação”¹⁶. Assim identificamos cor, valor, textura, pontos e linhas como elementos visuais de áreas que concentram ou irradiam diferentes intensidades de energia e que serão apreendidos pela percepção a partir de suas leis estruturais.

Um dos principais sentidos perceptivos é a visão; nela se concentra a recepção dos estímulos luminosos, puramente casuais, que ao alcançarem a retina são organizados pelo cérebro em unidades espaciais significativas. Diante de uma situação ótica complexa, a visão tende a buscar a forma de unidade mais estável, buscando o equilíbrio e completando as unidades óticas ausentes. Como as leis da organização visual não permitem o caos de elementos desajustados, ou mesmo a existência de unidades isoladas, a fisiologia cerebral relaciona os estímulos percebidos e os organiza de modo a se fundirem em um todo vitalizado pelo melhor equilíbrio dinâmico para a percepção do conjunto.

Após discutir as leis da estrutura e as propriedades das formas, Pedrosa encaminha sua tese a uma orientação mais analítica. Neste sentido, as duas partes finais de seu estudo estão dedicadas à discussão sobre “forma e

15 PEDROSA, op. cit., p. 116.

16 Ibidem, p. 123.

significação” e “forma e expressão”, nas quais o crítico debate algumas implicações dos conceitos da psicologia da forma no universo artístico e, mais claramente, delineia estes pressupostos, de modo a trazerem contribuições teóricas e práticas à análise do objeto artístico.

Inaugurada por um discurso mais reflexivo que técnico, a terceira parte dedicou-se à análise de como se processa a significação dos estímulos sensoriais percebidos pelo cérebro. Assim, embasado pelos teóricos da percepção, Mário Pedrosa questiona como ela “seleciona” aquilo a que se deve dar mais atenção e aquilo que é percebido e registrado pelo cérebro; se a percepção é algo natural ou nato, e não uma estrutura pensada. Se a mente registra as formas conhecidas, como pode memorizar situações que nunca foram vividas?

Lançadas suas interrogações, Pedrosa vai pouco a pouco tecendo considerações que vão trazendo as respostas. Chega ideia de estruturas primitivas, na qual identifica a significação de uma situação através de outra constituição análoga, parecida. Ao discutir o problema de “quando a memória exerce influência sobre a percepção, revive a experiência passada no que esta tem em comum com a atual”¹⁷ e desenvolve a ideia de que a memória é um mecanismo que armazena e acrescenta imagens ou valores, mas não os cria. Nesse sentido, a experiência e a percepção beneficiam-se da memória, daquilo que esta “considerou” mais importante registrar e selecionou como lembrança; é o que o crítico chama de “experiência privilegiada”. Essa capacidade da memória de “selecionar” fatores a serem registrados vai gradativamente acumulando as imagens e constituindo o máximo de informações sobre a circunstância em foco. Tal processo é descrito por Mário Pedrosa da seguinte maneira:

Com a repetição da experiência, seja de um objeto ou de uma circunstância, a percepção melhora progressivamente, conclui-se que a visão se beneficia da lembrança dos precedentes. No entanto, o sujeito não tem consciência de recorrer à memória para constituir a visão em vários detalhes, o sujeito “pensa” ver melhor com a repetição, o que na verdade é um acúmulo de imagens que vão sendo resgatadas pela memória; no processo de constituição da imagem, o sujeito acumula lembranças do que viu outras vezes, mas não se dá conta disto, pois imagina conhecer melhor a imagem com a repetição.¹⁸

O processo de apreensão é construído pelas forças internas de organização, ou seja, pelas leis descritas pela Gestalt, como propriedades intrínsecas da forma. Nessa linha, a memória não atribui um sentido àquilo que foi percebido; ela somente assimila as reações da fisiologia cerebral dessas forças

¹⁷ Ibidem, p. 136.

¹⁸ Ibidem, p. 137.

internas. Mário Pedrosa analisa as capacidades da memória a partir das leis da psicologia da forma. Acumulando as leis e propriedades gestálticas anunciadas nas partes precedentes da tese, tece várias relações entre o que é atribuição da forma e o que é atribuição da memória.

A influência da memória imediata é sempre visível e põe-se a completar o que falta à visão ininterrupta do objeto a partir das leis estruturais da forma. Nota-se, então, que mesmo quando a memória está em ação as leis da estrutura ainda se impõem, pois, “quanto mais bem organizados e mais nítidos os subtodos da experiência sensorial, tanto mais perfeita a percepção”¹⁹.

Pedrosa ainda retoma o conceito da visão por estereótipos e articula tal processo ao funcionamento da memória, dizendo: “na visão o olho se desloca em série de impulsos, e utiliza as pausas para organizar a visão. Não se lê letra por letra, reconhecem-se grupos por detalhes que constituem um tecido completado por uma projeção imaginária”²⁰. Tal afirmação não assinala uma presença impositiva da memória, mas revela a força dinâmica das estruturas intrínsecas das formas, que se impõem como conjunto, de modo que a significação buscada pela memória estará ligada ao âmbito do todo figural, e não de suas partes individuais.

A memória não cria a significação do objeto, muito menos determina sua existência; mas quando o objeto é percebido a partir das forças de organizações inerentes ao esquema cerebral, a memória intensifica a experiência apreendida com o que ela tem em comum com as experiências passadas, já organizadas e registradas pelo sistema mnemônico. Ao nos depararmos com um novo quadro, o que acontece é a agregação de uma nova experiência; mas ainda assim a memória colocará em evidência a circunstância que lhe é conhecida:

A movimentação que se dá aos nossos olhos, a luta do espaço para fazer-se notar, do fundo para tomar o lugar da figura, das forças em tensão de linhas e contornos, do movimento de expansão e do de interiorização, de avanço e recuo das cores... Nada disso é novo, de uma nova relação com o universo, de uma nova vida: mas simplesmente como uma identificação de nossa memória com fatos, coisas ou experiências passadas.²¹

Pedrosa explicita nessa experiência a relação das leis da estrutura gestáltica com a memória. Quando vemos algo novo, o processo que se inicia é o mecanismo das leis estruturais da visão para registro e reconhecimento do que está sendo visto, e a visão estrutura a imagem partir de suas forças internas

19 Ibidem, p. 139.

20 Ibidem, p. 145. Pedrosa cita aqui o Psicólogo francês Paul Guillaume, autor de *Manuel de Psychologie*, que introduziu a psicologia da forma na França. Sua obra foi largamente divulgada entre artistas e intelectuais do período. Guillaume é citado várias vezes por Pedrosa em sua tese de 1949.

21 Ibidem, p. 141.

nesse mecanismo de reconhecimento e significação do objeto. Ao constituir a formulação do conjunto percebido, a memória é acionada para averiguar o que há guardado na mente, decorrente do acúmulo de experiências passadas. Ela registra com maior ênfase a experiência com que se identifica. O autor conclui, então, que a mente não “escolhe” o que vai registrar, mas o faz a partir do acúmulo de experiências comuns a que é sujeita. No entanto, em arte, esse “extraordinário poder da memória” se faz em um sentido conservador e rotineiro, que se expande e se adapta à medida que vai sendo exposta a novas informações e experiências.

Embora deveras esquemáticas e com aspirações mecanicistas, as teses gestálticas foram fundamentais para a inserção de Pedrosa nas teorias da percepção, com o nítido objetivo de entender o fenômeno artístico para melhor dissertar sobre ele. Como esteta erudito e comprometido com o conhecimento, o crítico construiu uma gramática analítica de duplo alcance, do ponto de vista da forma, e de suas perspectivas estruturais, como também do conteúdo, com suas demandas subjetivas e simbólicas.

O CRÍTICO, AS TEORIAS DA FORMA E AS FORMAS DE COMPREENDER A ARTE

Pedrosa desenvolveu uma crítica que se concentrou na obra de arte como seu objeto de estudo e buscou compreender a obra em sua essência, a fim de instrumentalizar-se para dissertar sobre ela. Na ocasião da tese de 1949, o ambiente artístico brasileiro estava envolvido no debate sobre a linguagem abstrata e sobre os domínios técnicos necessários à compreensão da nova arte, dos quais a teoria da forma era componente essencial. Ao analisar o estudo atento de Mário Pedrosa sobre a Gestalt, explica-nos o psicanalista Frayze-Pereira:

A necessidade de legitimar teoricamente a objetividade da crítica é compreensível se pensarmos que Pedrosa estava empenhado no debate figurativismo × abstração e no embate contra a atitude impressionista que impregnava a crítica naquela época.²²

Nesta perspectiva, situamos o interesse de Pedrosa pelos estudos da percepção, tendo em vista o cenário artístico que passava a tratar de uma arte sem figuração. A arte abstrata requeria uma referência técnica que não pressupunha o padrão figurativo clássico. A leitura da obra de arte abstrata exigia uma sensibilidade particular, iniciada na consciência da própria habilidade perceptiva do espectador. Nesse sentido, especializar-se para compreender a arte abstrata significaria investigar os mecanismos de funcionamento da percepção humana. A psicologia da forma, portanto, teria muito a agregar,

22 FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 131.

inclusive porque os estudos gestálticos formaram a base de pesquisas dos primeiros artistas abstratos como Kandinsky, Klee e Mondrian. Assim, a compreensão dessa estética requeria a imersão nos estudos da percepção.

Porém, notamos que as investigações de Mário não se restringiram somente às análises do conteúdo abstrato. Ao interessar-se pelas teses da psicologia da forma, o crítico encontra possibilidades potenciais de sistematizar o conhecimento artístico a partir do estudo das estruturas psicológicas do ser humano. Sobre a utilidade destas teorias, Pedrosa explica em seu estudo: “Dão assim uma base científica e objetiva para o estudo da percepção estética e a análise psicológica dos problemas da forma em arte”²³.

Ao frequentar os estudos gestálticos, Pedrosa descobre uma ciência capaz de subsidiar o crítico de arte na compreensão do objeto artístico. Uma vez que a obra é resultante do processo de imaginação, interpretação e criação, o estudo da arte empreendia o esforço de compreensão da mente humana. Em outras palavras, o autor quis desenvolver uma sistemática rigorosa a fim de teorizar sobre arte a partir de critérios científicos, de acordo com suas características e propriedades inerentes. Pedrosa buscou desenvolver uma gramática analítica que considerava a obra de arte como objeto de estudo autônomo, e sua análise requeria uma perspectiva endógena constituída a partir dela mesma.

Uma vez que a obra de arte é constituída pela forma e conteúdo, a sua compreensão envolvia o estudo atento dessas duas esferas: a compreensão da forma deveria partir do estudo das propriedades internas de seus elementos constituintes; e a análise de seu conteúdo passaria necessariamente pela contextualização de seu autor e de sua historicidade. Para essa tarefa dual, a psicologia da forma e as teorias da percepção apresentavam-se como suportes fundamentais visando a compreensão da obra de arte como fenômeno do conhecimento humano.

Na prática, Pedrosa queria desenvolver em sua crítica de arte uma perspectiva científica e metodológica que escapasse às análises puramente metafóricas de discursos vazios e sem critérios. Entendia que a arte era uma forma de conhecer e interpretar o mundo e, assim sendo, deveria ser investigada com rigor e fundamento. Por essa razão, sua crítica era interdisciplinar e buscava apoio em outras ciências correlatas, a fim de instrumentalizar-se para uma análise coerente.

Um exemplo desse método crítico pode ser verificado neste documento:

23 PEDROSA, op. cit., p. 116.

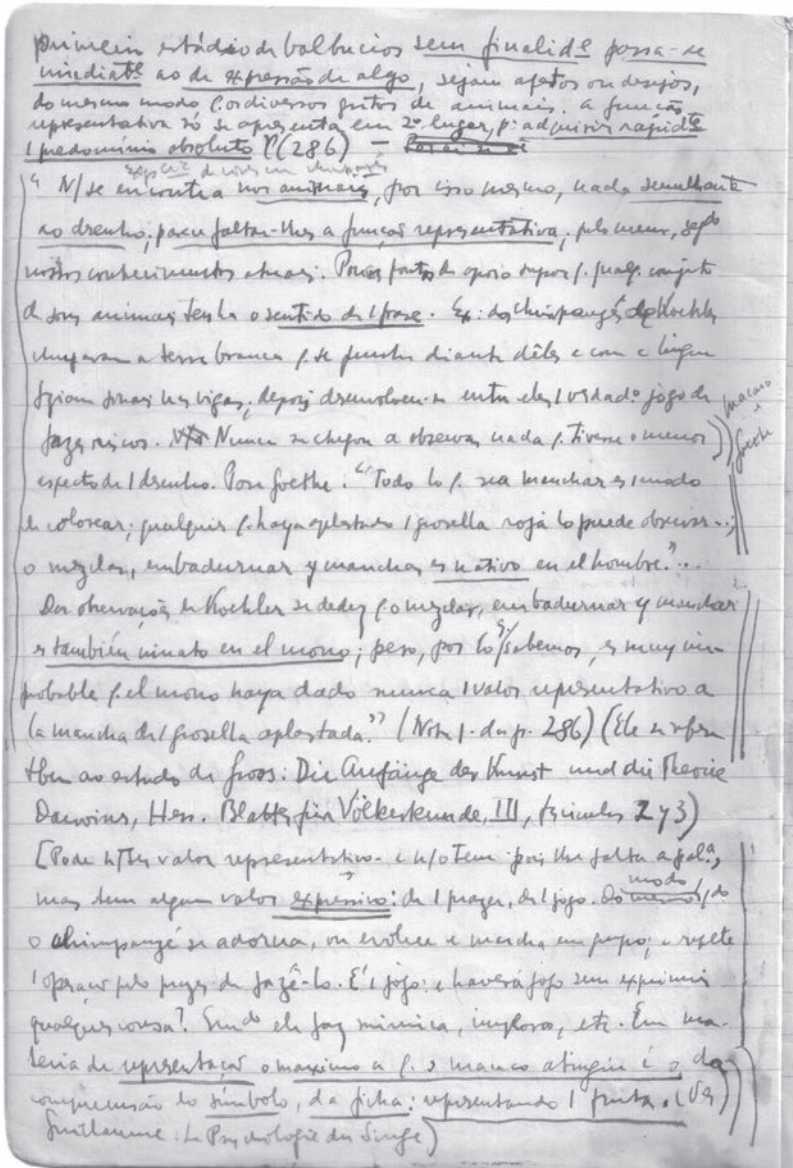


Imagem 1: Nesta página manuscrita pelo próprio Pedrosa notam-se as referências a diversos autores, como Goethe, Köhler e Paul Guillaume, entre anotações de leituras em espanhol, comentários e pesquisas em português e citações de bibliografias em alemão e francês. Fonte: Exemplar pertencente ao acervo da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

O caderno de anotações testemunha o interesse de Mário pela dimensão estética. Notamos seu afã de leituras, fichamentos e comentários que buscavam reunir conhecimentos técnicos para dissertar sobre a forma e o conteúdo

artístico. No documento citado destacamos referências aos teóricos da Gestalt como esforço de compreensão da forma; entretanto, também notamos seu interesse pela compreensão do conteúdo artístico como expressão e significado psicológico, filosófico e cultural.

O registro evidencia-nos a determinação de Pedrosa em estudar diversos autores e teorias com o objetivo de especializar-se no conhecimento da arte. A fim de instrumentalizar-se para um discurso ao mesmo tempo racional e sensível, o crítico acreditava que sem o suporte estrutural da percepção da forma, a análise de arte se tornaria descrição da pura técnica e se esvaziaria da relação estética. Em seu estudo de 1949, ele declara:

Os estetas e os historiadores que ainda não tomaram conhecimento dessa teoria da percepção estrutural não conseguem sair de um círculo vicioso. Ou se delimitam no campo da pura técnica plástica, evitando abordar os problemas fenomenológicos relacionados com a atividade artística, ou, esquecendo os preceitos e afirmações anteriores sobre a independência da forma na obra de arte, entregam-se a um subjetivismo abstrato e intelectual baseado ainda no atomismo associacionista do século passado, quando tentam entrar no aspecto teórico e psicológico do problema.²⁴

Os estudos das teses gestálticas e das teorias da percepção alargavam a compreensão do objeto artístico a partir da relação espectador-obra. Ao investigar as relações intrínsecas à própria obra de arte, Pedrosa descrevia a forma de acordo com o modo como o cérebro humano a percebe. Ao considerar as relações de unidade formal, equilíbrio visual, proximidade e segregação, a pregnância da forma é elaborada após uma série de movimentos engendrados pela percepção humana. Depois da análise da forma, considerada pela descrição destes elementos, o crítico então se sentiria estruturado para partir para a significação do conteúdo da forma. Ao se aproximar da Gestalt, Pedrosa constatou o quanto a relação com a obra de arte é permeada pela percepção, e o quanto dessa equação perceptiva era subsidiária das contingências fenomenológicas. Portanto, especializar-se nas teorias da percepção trazia um salto de qualidade analítica para o texto crítico.

UM CRÍTICO, UM CIENTISTA: ARTE COMO FORMA DE CONHECIMENTO CIENTÍFICO

Ao refletir sobre o *métier* do crítico de arte no cenário brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, Otília Arantes, filósofa especialista na obra de Mário Pedrosa, descreve que poucos autores deram à análise artística uma formulação teórica consistente. Poucos críticos elaboravam análises com profundidade

24 Ibidem, p. 118-119.

e, quando o faziam, muitas vezes se afastavam do espectador não especialista, que simultaneamente fosse racional e sensível, “que falasse à mente e à imaginação”²⁵.

Como um contínuo e inquieto pesquisador, Pedrosa buscou, em sua carreira crítica, uma atualização constante de leituras e estudos que o auxiliava a compreender a dimensão afetiva da arte e as dinâmicas da significação simbólica. A tese de 1949 trouxe à crítica artística uma promoção metodológica na medida em que desvelou o conceito de afetividade da forma. Além de destacar o modo como a forma nos afeta, Pedrosa imergiu ainda nos esquemas da fenomenologia do símbolo e da linguagem, a fim de esquadriñar as diversas possibilidades simbólicas do conteúdo artístico. Esses meandros pela estética, psicologia e filosofia ofereceram a Pedrosa um arcabouço técnico e metafórico que enriqueceram seu discurso crítico ao longo de sua trajetória.

O crítico brasileiro quis ancorar os estudos de arte em uma perspectiva científica, no entanto, sem ignorar sua óptica simbólica e sensível. Ao caracterizar a especificidade simbólica e o componente criativo “imprevisível” da equação artística, Pedrosa aponta afinidades com outras formas de conhecimento, dizendo: “e a matemática não é, no fundo, uma linguagem simbólica?”²⁶. Ao aproximar matemática e símbolos, ele afirmou que a ciência objetiva pode se desenvolver de diferentes maneiras, com suas especificidades, e ainda assim ser ciência. Assim como a matemática, que atua com leis e sistemas de lógica, a arte também se constrói a partir de leis formais que “enquadram” o conteúdo. O teor simbólico da matemática existe para representar conceitos, e da mesma maneira se faz na arte.

O fato de ter o símbolo e a metáfora como matérias-primas não quer dizer que a arte seja menos ciência do que outro domínio do conhecimento. O objeto artístico é composto pela sincronia de suas dimensões: a forma, estruturada a partir de leis da organização, e o conteúdo, que parte do elemento criativo de seu artista. Esse elemento, que provém da percepção e do intelecto humano, é o diferencial que atribui corpo e conteúdo ao constructo artístico. Caso contrário, a arte seria uma sucessão de modelos formais repetidos e inalterados. Seria uma fórmula vazia sem o componente pulsante da imaginação humana.

Para perscrutar os meandros da imaginação estética, Pedrosa alargou seus estudos para outros teóricos além da Gestalt. Encontrou nos conceitos da filosofia da arte de Susanne Langer e na fenomenologia do símbolo de Ernst Cassirer uma esquematização coerente para ler e interpretar os conteúdos simbólicos inerentes à compreensão artística. Nessa direção, a arte se caracteriza como uma forma específica do conhecimento humano que emprega a metáfora como expressão de racionalização da realidade. Como forma de conhecimento, exige uma infraestrutura intelectual para ser compreendida.

25 ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 18.

26 PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. In: *Forma e percepção estética: textos escolhidos* II. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 184.

Assim nos afirma Susanne Langer: “Há certas dificuldades peculiares a este empreendimento, algumas das quais de natureza prática e outras de natureza semântica”²⁷. Nessa obra, a filósofa da arte trabalha as dimensões epistemológicas do conhecimento e do pensamento artístico. Pensar a arte e buscar compreendê-la requeria um esforço de conhecimento técnico e do fazer artístico, e um conhecimento simbólico do pensar artístico.

Se a psicologia da forma ajudava a compreender a forma, o contato com as ideias de Langer possibilitou a Pedrosa a compreensão da dimensão simbólica da obra de arte, uma vez que o conhecimento da obra de arte, segundo ela, exigia o conhecimento da intenção do artista, ou das influências de seu processo criativo. Tais informações da realidade davam ao crítico subsídios culturais fundamentais para “decodificar” e compreender os processos poéticos da obra em questão. E Langer completa: “O crítico que despreza sua fala [a do artista] poética provavelmente estará sendo superficial ao examiná-la, e lhes atribuirá ideias que não defendem, em vez de descobrir o que realmente pensam e conhecem”²⁸. Nessa linha, compreende-se que é dever do crítico conhecer o percurso do artista, suas bases de formação artística e vivencial; pois serão os elementos da trajetória e do acervo visual do artista que alimentarão os conteúdos simbólicos e metafóricos de sua arte.

Por que, então, empregar a metáfora na arte, se lhe é tão complexa a compreensão? As teses de Langer trazem luz a essa discussão. Assim como já é sabido na tradição filosófica, a linguagem oral (ou escrita) não dá conta de verbalizar ou descrever os conteúdos de cunho imaginativo e simbólico. Na lógica das palavras nominalistas, os léxicos não são suficientes para expressar toda a complexidade de representações emblemáticas. Para tal, a metáfora é aos artistas um recurso em potencial, pois abarca conceitos e “joga” com os significados e significações. É justamente o componente lúdico da arte que a torna uma forma específica de conhecimento.

A imaginação e o símbolo sozinhos nada dizem sobre a obra de arte. Somente constituem um sentido quando associados à sua lógica formal. Assim como na matemática, os símbolos isolados não constituem sentidos, mas dão uma continuidade lógica à equação quando inseridos de maneira racionalmente combinada a partir de regras. E nesse jogo entre regras formais e o componente simbólico da criação é que se assentam a especificidade e a propriedade do conhecimento estético.

Mário Pedrosa se interessou justamente por este binômio do qual a obra de arte é constituída: estrutura formal mais componente imaginativo. Como leitor de Kant, Langer e Cassirer, ao trilhar as pesquisas pela psicologia da forma, Pedrosa visava conhecer a dinâmica das relações formais estruturantes da obra de arte. Somente munido deste conhecimento é que o crítico de arte teria condições de melhor “analisar” a obra e esclarecer-lhe as estruturas

27 LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 13.

28 Ibidem, p. 14.

formais e simbólicas. A psicologia da Gestalt forneceu-lhe a gramática, e a fenomenologia lhe ofereceu a sintaxe.

Dentro das ciências naturais, o componente da criação e da imaginação era categorizado como substrato do mundo subjetivo, sendo, por isso, considerado como elemento não científico. Para confrontar essa perspectiva, Pedrosa busca suporte nas ciências correlatas do pensamento e da percepção humana, respectivamente, a filosofia e a psicologia. A arte, no entanto, é a primeira ciência a considerar a intuição como parte da razão – fato com que as ciências naturais têm dificuldade de lidar até a atualidade. O filósofo Henri Bergson reconheceu a intuição como a força motriz da razão já no final do século XIX; e neste caminho da fenomenologia do conhecimento, Pedrosa compreendia que a intuição era a célula *mater* da criação artística. Desse modo, o conhecimento estético iniciava-se com a intuição perceptiva, que posteriormente tornava-se linguagem (escrita ou visual) a partir da habilidade do artista. Se “toda cognição de forma é intuitiva” como afirmou Cassirer²⁹, a organização das relações formais inerentes à obra de arte parte de uma intuição do artista, que se materializou em uma forma particular. Tornou-se arte justamente porque não localizou um léxico no conteúdo discursivo da realidade que expressasse seu sentido. Nesse sentido, o artista encontra, no valor simbólico próprio da linguagem artística, uma via para dar significação formal à sua percepção inicial. Referindo-se a esse processo, Langer assinala que “o valor simbólico básico que provavelmente precede e prepara o significado verbal”³⁰, ou seja, o símbolo, precede o verbo e as percepções e intuições, como as abstrações espontâneas precedem o símbolo.

O processo de formação do símbolo artístico aloca-se em uma imbricada relação, expressa na equação:

percepção → intuição → criação → abstração(símbolo) = verbo(linguagem)

Nesse movimento, o conhecimento estético inicia-se na percepção, passa por um movimento psicológico de criação e posteriormente torna-se linguagem, visual, escrita, musical ou teatral. A ciência tradicional não reconhece o caráter científico da arte, uma vez que o conhecimento estético traz em seu bojo o conteúdo simbólico. Por essa razão, diversos teóricos distanciam-se do conceito de símbolo por considerá-lo impreciso e deveras subjetivo. No debate científico ao longo dos séculos, convencionou-se conceituar a arte como uma não ciência, julgamento este que parte de uma ilusão positivista sobre a objetividade científica. Embora o conhecimento artístico origine-se de uma concepção lógica e real, sua elaboração simbólica e metafórica segue caminhos distintos daqueles trilhados pelo método científico. Enquanto

29 CASSIRER, Ernst apud LANGER, op. cit., p. 383-406. Nesse texto, a autora faz uma extensa discussão sobre autores que trabalhavam com o conceito de símbolo e intuição no campo artístico. Entre concórdias e discórdias, ela arrola uma série de nomes que assinalaram uma teoria para a arte.

30 LANGER, Susanne, op. cit., p. 392.

a ciência busca leis universais previsíveis e repetíveis, a arte busca a especificidade de uma abstração da realidade que diga respeito a uma experiência humana única e, ao mesmo tempo, universal. Única pois foi originada em uma percepção de um indivíduo inclinado a refletir sobre a questão. Universal pois os símbolos nos permitem acessar emoções humanas atemporais que a linguagem lexical não alcança descrever.

Como crítico de arte, Mário Pedrosa investiu na estruturação metodológica do discurso artístico e não se desviou dessas discussões. Ao contrário, enriqueceu o conhecimento estético com dinâmicas interdisciplinares, a fim de credenciar o caráter da arte como um conhecimento legítimo de um ser humano que é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo; objetivo e subjetivo; razão e emoção. Esse humano que encontra na arte o complemento à ciência racional e sistemática, que localiza no conhecimento estético a integridade do conhecimento humano.

Por essa razão, Mário Pedrosa especializa-se nessas leituras e busca contemplar em suas análises ambas as dimensões: a da forma e a do conteúdo simbólico. Claramente, há de se considerar que o olhar do crítico de arte inclui a habilidade estética de relacionar-se perceptivamente com a obra em questão. Pedrosa, além de investigar teorias de arte, enfatizou a necessidade da sensibilidade artística para a recepção estética, uma vez que, sem ela, não seria possível “acessar” seu conteúdo simbólico. Abrir-se às possibilidades da experiência subjetiva seria a chave para o acesso às experiências universais. Como disse ele próprio, a arte poderia trazer um complemento à ciência na medida em que sua especificidade reúne intuição e razão³¹, sendo capaz de conectar o homem às suas essências perceptivas e sua humanidade perdida em meio às logicidades.

Tais ideias resultaram na constituição de um intelectual plural e multidisciplinar, que legou para a história da arte brasileira uma produção crítica rigorosa, sustentada por uma gama de conceitos que se relacionam aos problemas estéticos do tempo para o qual se destinaram. Essa acuidade teórica no tratamento de cada tema, seu refinamento conceitual e sua percepção sistêmica da arte formam o fulcro da originalidade e da atualidade de Mário Pedrosa.

31 Citação parafraseada do manuscrito de Mário Pedrosa *Memórias – A pisada é esta*. (Paris, 1974). Ver PEDROSO, Franklin; VASQUEZ, Pedro. *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992, p. 41.

Crítica e psiquiatria: Pedrosa em defesa da arte-loucura

Gustavo Henrique Dionísio

Este breve ensaio visa trazer a público um fragmento de pesquisa que realizei alguns anos atrás. Consistia em se debruçar sobre a recepção que os críticos de arte tiveram diante das exposições realizadas, no Brasil, pelo Museu de Imagens do Inconsciente e, neste caso em particular, em um intervalo que compreende as décadas de 1940 e 1960, isto é, período no qual Mário Pedrosa participou tão ativamente. O ponto de partida fora, então, uma discussão acirrada que viria a se estabelecer entre ele e outro crítico de arte contemporâneo, o também pintor Quirino Campofiorito¹, a propósito, pouquíssimo conhecido do público em geral.

Houve, à época, um clima muito favorável à criação de ateliês de pintura dentro de hospitais psiquiátricos: Nise da Silveira instalava, por exemplo, seu Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação – que daria margem ao Museu de Imagens do Inconsciente – no Rio de Janeiro, enquanto uma década antes Osório César² já montava uma Escola Livre de Artes Plásticas no Hospital do Juqueri, na cidade de Franco da Rocha, região metropolitana de São Paulo; é possível dizer, assim, que ambos foram concebidos às vésperas das bienais, ou seja, em meio à “onda” de implantação de museus em um Brasil pós-Semana de 22: enquanto os MAM eram inaugurados no Rio e em São Paulo em 1947 e 1949, respectivamente, o Museu de Imagens do Inconsciente nascia em 1952.

Antes de avançar, porém, é preciso estabelecer a categoria que Pedrosa cunhou para abordar esta problemática que conjuga arte e loucura no país: dentre várias denominações possíveis – arte bruta, incomum, *outsider art* etc. –, *arte virgem* foi a expressão por ele escolhida (criada, a rigor) para tentar dar conta do que surgia ali no Engenho de Dentro. A questão é, com efeito, complexa, pois aí concorrem variáveis históricas e conceituais. Por um lado, as poéticas concorrentes à “conceituação” de arte virgem se desdobram nas práticas *naïf*; na expressão artística ingênua realizada por crianças, tal como Pedrosa encontrou no ateliê de Ivan Serpa; na própria arte chamada, naquele momento, de “primitiva”, cujo predicado servia para caracterizar uma expressão artística encontrada em tribos mais ou menos remotas; e, por fim, na arte dos doentes mentais. Em meio a essas formas, portanto – assim considero –,

1 Quirino Campofiorito foi pintor, desenhista, ilustrador, e manteve coluna de artes plásticas em vários veículos de imprensa; quando das exposições do Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII), tinha por volta de 50 anos de idade. É uma figura um tanto obscura no circuito.

2 Psiquiatra e crítico de arte, Osório César criou o Espaço Livre de Artes Plásticas no interior do manicômio do Juqueri no final dos anos 1920. Junto a Franco da Rocha, foi um dos introdutores do pensamento freudiano no Brasil. Casou-se com Tarsila do Amaral.

Pedrosa procuraria uma espécie de mínimo denominador comum a fim de definir o “de que se trata” quanto ao que via nascer no Engenho de Dentro. Por outro lado, cabe destacar a importância de quatro textos que igualmente cercaram a reflexão do crítico, publicados no intervalo de aproximadamente dez anos e assim distribuídos: 1) “Arte, necessidade vital”, conferência de encerramento da primeira exposição realizada por Nise no Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947; 2) “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, tese defendida em 1949, visando a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura (RJ); 3) “Forma e personalidade”, artigo que segundo o próprio Pedrosa era complementar à tese, publicado em 1952; 4) por fim, “Arte e Freud” seria o ensaio que fecharia este circuito de ideias que consiste em dar estofo teórico ao fenômeno das imagens do inconsciente. “Mestres da arte virgem”, artigo que condensa, a meu ver, essas considerações (embora o seja em tom pouquíssimo acadêmico), é o único que emprega essa noção de “arte virgem” e será publicado apenas em 1963, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Neste sentido, a categoria de “arte virgem” poderia ser definida por um campo certamente vasto de possibilidades semânticas; o que permanece no processo de composição dessa poética é que, a partir de minha leitura da obra de Pedrosa, devo argumentar que todo este âmbito “epistêmico” é atravessado do início ao fim *pela ordem do psicológico*, o que talvez justifique as manifestações sintomáticas das diversas tentativas de cerceamento dessa arte; é certo também dizer que esta vontade conceitual, isto é, a sedução de se rotularem as obras, é o que designa as inúmeras ambiguidades entre virgem, bruta e ingênua, e que avança cultura adentro. O próprio Pedrosa nunca pretendeu categorizá-la, rigorosamente, como um conceito, digamos assim, embora tenha procurado esclarecer sensivelmente muitos poréns ao redor do assunto.

Em nosso caso admite-se, por ora, que a arte virgem se manifesta como uma espécie de pêndulo equidistante entre o que pertence e o que é excluído culturalmente, cuja marginalidade deve ser entendida até no sentido psiquiátrico do termo, devido ao seu aprisionamento nos hospícios. *Todos* os artistas virgens que conhecemos no Brasil, seja pela mão de Nise ou de Osório César, a título de exemplo, possuem uma marca de institucionalização. As obras são produzidas por personalidades que, além de seu caráter “desintegrado”, apontam para uma situação de exclusão quanto à educação artística, já que esses sujeitos não querem, a rigor, criar obras de arte, nem muito menos vendê-las; com sorte, a arte virgem surge no museu como fonte de curiosidade, fruto de excêntricos que, por sua condição de solidão e sofrimento, acabam nos causando comoção – assistencialismo velado que reina ainda hoje em dia. Em tal situação, na qual a expressão virgem migra “de um lugar sinistro como o hospício, onde foi gestada durante anos, para o espaço branco de um museu de arte, onde fica exposta à visita”, nas palavras de João Frayze-Pereira, “o espectador poderá se surpreender com o visível se, por acaso, vier a pensar não apenas naquilo que vê, mas,

sobretudo, no modo como vê”³. A participação do espectador se revela uma força de determinação irreprimível: uma vez incorporada pela cultura, desprotegida neste corredor, a arte virgem “fica exposta aos riscos do silêncio, riscos que dependerão sobretudo da maneira como o espectador vier a se posicionar diante da obra, isto é, da maneira como vier a percebê-la, interpretá-la”⁴.

Outra informação significativa é que a maioria dos criadores não se afirma como responsável pela obra: “São muitos os que confessaram terem feito o que fizeram sob a égide de espíritos ancestrais, cujas vozes ordenavam cada passo do processo criativo”⁵. O caso do Bispo do Rosário é exemplar: de punhos cerrados ante a inesgotável tarefa de reconstruir o universo, ele jamais conseguia, sem grande dificuldade, sequer os materiais que seriam utilizados em sua viagem cósmica rumo ao “dia da apresentação”; ou Adelina, uma negra de mãos enormes, internada até o fim de seus anos no manicômio de Engenho de Dentro e morta a pancadas por outras pacientes – Adelina que só queria ser flor. Já Fernando tinha gestos pacientes e gostava de criar e recriar seu espaço cotidiano, apoiado nos livros de matemática que dele fariam um rico engenheiro. No limite, o artista virgem desiste da adequação dos materiais e parece desdenhar, até, de um diálogo com a história da arte; sem condições sofisticadas, cria com o que lhe está à mão.

Nise da Silveira, com a colaboração de Almir Mavignier⁶, organiza em 1947 uma primeira exposição no interior do grande hospital, despertando o interesse não só de psiquiatras, cientistas e profissionais da saúde, mas também de um circuito mais amplo (e oficial) da arte. Naquele momento, a mostra ganhava comentários de autores como Antônio Bento, Marc Berkowitz, Rubem Navarra, Flávio de Aquino, Quirino da Silva, Menotti del Picchia e Sérgio Milliet, além, evidentemente, do próprio Pedrosa e de seu antagonista, Quirino Campofiorito. Sobre a mostra, encontram-se menções em vários jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo; a maior parte das reportagens interpretou a situação mais pelo lado “científico” do que propriamente estético, como se pode verificar na pesquisa aludida anteriormente⁷. A meu ver, houve uma grande mistificação ao redor do tema, divulgada não raro como “exposição de alienados”, o que fazia levantar suspeita acerca do carimbar ou não como arte aqueles trabalhos, uma tendência que se tornaria quase unânime e que ainda

3 FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995, p. 48.

4 Ibidem, p. 54.

5 Ibidem. Na obra de Baudelaire, citada anteriormente, podemos observar a referência que o autor faz a G., pintor que, além de não se considerar um artista propriamente dito, pede àqueles que publicam ou refletem sobre sua produção que não divulguem sua autoria; assim, tem-se em vista mais um aspecto do artista moderno que figura nas idiossincrasias do artista virgem ou bruto.

6 Almir Mavignier viria a se tornar um dos principais artistas contemporâneos brasileiros.

7 DIONÍSIO, Gustavo H. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2012.

hoje irradia *lá e cá* (para usar essa saborosa expressão pedrosiana); como não será difícil de perceber, para esse tipo de recepção mais importa quem executa o trabalho do que sua fatura em si.

Não obstante, as exposições dos artistas de Engenho de Dentro começaram a ganhar cada vez maior corpo entre a segunda metade da década de 1940 e o início dos anos 1950, com a inauguração do (modesto) Museu de Imagens do Inconsciente em 1952, cujo espaço físico ficou relegado praticamente ao fundo do Hospital Pedro II, zona norte da cidade do Rio. Reconhecendo já uma “capacidade” estética nos participantes, Pedrosa antecipa no *Correio da Manhã* (estamos no início de 1947) a síntese de sua reflexão sobre aquela arte: “o fenômeno artístico é irredutível”, escreve ele, “independente de qualquer explicação puramente externa ou histórico-evolutiva, apresentando-se em todos os quadrantes, em todas as épocas da humanidade e em todas as idades individuais”⁸.

Faço questão de citar essa passagem porque, além de estarmos no espírito de “Arte, necessidade vital”, conferência dada no encerramento dessa exposição e que assim demarca a entrada definitiva de Pedrosa no tema, considero também que aí ele se dirige a outra reportagem, intitulada “A exposição dos malucos”, que, além de exibir uma manchete altamente preconceituosa como essa, ainda dizia:

Nenhuma diferença existe entre a técnica e a substância das composições nas qualidades semelhantes de numerosos artistas plásticos que por aí andam soltos e louvados escandalosamente pela crítica. Se não se avisasse o público de que o certame atual é de malucos todo mundo acreditaria estar diante de frutos da escola que o antigo Ministério da Educação erigiu em padrão de beleza no Brasil e com cuja propaganda se gastaram rios de dinheiro. Prova-se, além disso, que a cura do Hospício é de graça...⁹

Não era incomum, então, a proposição de comparações entre as imagens produzidas pelos pacientes e certas obras provindas do modernismo, sobretudo aquelas consideradas de vanguarda; este tipo de ato não é novo, ou seja, colocar lado a lado artistas modernos e pacientes psiquiátricos, e aqui não era diferente em relação à sua dupla função, aliás bastante precisa: 1) por um lado, tratava-se de desvalorizar a imagem produzida pelo indivíduo louco, julgando-a nada mais que cópia da Arte, com A maiúsculo – vale destacar, acerca disso, que Nise afirmou enfaticamente e até o final da vida que os pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II nunca tiveram uma aula de pintura sequer ao longo do tempo em que estiveram internados, sua produção era, se confiarmos na palavra da psiquiatra, autêntica e espontânea; 2) por outro lado, fazer paralelos como esses revela a defesa de uma posição ideologicamente cínica que almeja rebaixar a arte moderna e, com ela, seus artistas,

8 PEDROSA, Mário. Exposição de alienados. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1947.

9 O artigo, não assinado, foi publicado em *A Notícia* em 5 fev. 1947.

colocando-os muitas vezes sob a insígnia da degeneração, como no caso da reportagem supracitada.

Podemos evidentemente perguntar, a contrapelo, se em vez de cópia não seriam tais obras justamente imagens interrogantes da arte contemporânea, o que faz com que possam adentrar e se inscrever dignamente mesmo na história da arte. Quanto ao segundo aspecto, ninguém deve se esquecer de que o Terceiro Reich organizou uma exposição com a mesmíssima finalidade (a famigerada *Entartete Kunst*), ou seja, acusar de degenerados os artistas de vanguarda, fundamentalmente críticos ao estado de coisas. Logo, tais paralelos não serviam para o reconhecimento da “capacidade artística” dos pacientes, mas sim para provar a demência dos que se consideravam artistas, posição diante da qual Pedrosa, como é sabido, sempre se colocará inequivocamente contra.

A polêmica ganha forma com seu próximo artigo, “Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico”. O crítico toma partido diante do que julgou ser “pura má compreensão” de uma imprensa que identificou de maneira tão reducionista a arte dos loucos com a dos artistas modernos, sobretudo porque “ninguém impede que essas imagens [do Museu de Imagens do Inconsciente] sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim, constituindo em si verdadeiras obras de arte”¹⁰. Afinal, era óbvio que o objetivo não consistia em expor as extravagâncias de “malucos”, como ponderou o crítico, mas

de educar também o público, de levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram “asilados” existem também como nós, têm os seus problemas que não são muito diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros *normais*, têm o que dizer até de que nos instruir, e podem viver absorvidos em atividades externas como qualquer funcionário, comerciante, doutor ou cozinheiro. Já é tempo que todos compreendam que os limites entre o normal e o ligeiramente anormal, entre o equilibrado e o pouco equilibrado é muito facilmente transposto.¹¹

Eis então que surge, às claras, seu opositor: o pintor e crítico Quirino Campofiorito se posiciona, no calor da hora, ressaltando a importância deste empreendimento que tentava proporcionar aos doentes uma possibilidade para “purgar suas emoções”; de acordo com ele, no entanto, as manifestações dos esquizofrênicos *por si só* nunca poderiam vir a ser grande arte: não havendo “controle racional” sobre a atividade, essa produção deveria ficar circunscrita “ao interesse médico”, ainda que seja possível observar o “fácil extravasamento e absoluta eloquência psicológica” daquelas imagens. De acordo com o pintor:

10 PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1947.

11 Ibidem.

Essa exposição de trabalhos de débeis mentais não podia deixar de assanhar a debilidade intelectual daqueles que, sem nada realmente entenderem das coisas da arte, perambulam, entretanto, de uma maneira ou de outra nos setores artísticos. Por isso tivemos a oportunidade de constatar as reportagens sensacionais e os tópicos venenosos aparecidos na imprensa, apreciando a relação que realmente existe entre esses trabalhos apresentados pelo “Centro Psiquiátrico Nacional” e certas expressões de arte em nossos dias. Naturalmente essa relação não pode ser devidamente apreciada em sua justa medida, pelos autores de tais reportagens e tópicos. O exagero que emprestam a essa relação é sempre muito ampliado, mas ainda assim, muito diminuto se o comparamos à incomensurável ignorância desses senhores. Deviam eles melhor respeitar a Arte, da qual não entendem patavina, e também saber julgar uma iniciativa que está colhendo os melhores resultados sob ponto de vista científico, que é a prática do desenho e da pintura.¹²

Para ele, “conquanto se tratasse de uma mostra de desenhos e pinturas, o ponto de vista científico deveria ser dominante”¹³. O caráter artístico das telas encontraria seu limite junto à debilidade mental (palavras de Campofiorito) dos pacientes. “Assim, mesmo a obra de arte perdurará em um plano muito outro graças ao rigor da disciplina de instinto que o artista se obriga sem jamais abdicar da autoridade que a natureza lhe faculta sobre a própria consciência”¹⁴.

Caberia advertir que a confusão entre doença e deficiência mental é corrente ainda nos dias de hoje – é comum uma ser tomada pela outra; além disso, “alienado” é uma terminologia que dificulta ainda mais a compreensão do problema – embora fosse aceita e usada com bastante frequência à época, apesar do pouco questionamento, mesmo por parte de Pedrosa. Mas não demora para percebermos o núcleo propriamente dito da polêmica: na próxima nota para *A Noite*, na qual Campofiorito esclarece sua interpretação definitiva frente à arte dos loucos – em particular – e à arte moderna – em geral –, lê-se:

A obra de arte, em realidade, é a um tempo extravasamento e penetração psicológica. Por isso achamos corretíssima a velha definição de que a *Arte é a natureza através de um temperamento*. Da força desse temperamento depende a expressão da obra de arte. O temperamento artístico é uma força inata e incontida, com propriedade de extravasamento e penetração sentimental psíquicos.

O adulto é artista quando possui temperamento capaz de fazer vibrar seus sentimentos íntimos, extravasando-os de tal forma que a

12 CAMPOFIORITO, Quirino. Desenhos de alienados. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1947.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

ir de encontro a suas propriedades de penetração no motivo interpretado. O contato destas duas energias acende a luz da criação.¹⁵

A discussão se torna cada vez mais agressiva. Pedrosa faz questão de alertar os leitores de que a “curadoria” dos Nove Artistas de Engenho de Dentro obedece a critérios de seleção rigorosamente artísticos, demonstrando assim que o fenômeno da criação é “inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento, e por isso mesmo se verifica tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano”¹⁶.

Chegamos a 1949, em nova exposição do Museu de Imagens do Inconsciente, diante da qual Campofiorito mantém sua opinião: a discussão só deve se sustentar no tocante à saúde (ou doença) mental. A dimensão científica da mostra se fixa cada vez mais como ponto central dos seus argumentos, de modo a cegar-se diante de qualquer outro valor nas pinturas que não esteja ligado à terapêutica ocupacional. O artista tem a obrigação de ser um profissional “digno” e convicto de seu *métier*, acrescenta o pintor – algo que não ocorreria no exemplo dos nove artistas, isto é, pessoas em quem a enfermidade influenciaria de forma nociva no processo da criação, de modo a “sintomatizá-la”. Dessa forma, sem o esforço intelectual necessário – que nos internados estaria evidentemente ausente, segundo ele –, a sensibilidade se perde assim como o sentido coletivo da obra. Campofiorito chega, inclusive, ao exame do pensamento freudiano, quando considera a sua “influência perniciosa”: certos exageros nas afirmações do pai da psicanálise teriam possibilitado aos artistas justificar suas fraquezas em vez de “repará-las com as energias morais que a própria natureza lhes dá”¹⁷. Tais censuras se prestam novamente àquilo que não sem ironia ele viria a chamar de “séquito da arte abstrata”.

Desse momento em diante, sua voz apresenta mais e mais indignação:

A caturrice (digamos assim) de nossa crítica não ultrapassará o plano artístico em que possam ser situados os trabalhos desses enfermos. O rigor de nossa opinião opor-se-á apenas ao exagero a que está chegando a crítica de arte, cuja atitude reflete o pernicioso sectarismo que já existe no terreno artístico e para o que a exposição “9 artistas de Engenho de Dentro” está servindo de simples pretexto.¹⁸

Não demora para Pedrosa apontar o caráter positivista e reacionário dessas declarações, quando Campofiorito finalmente ganha a pecha de o “represen-

15 CAMPOFIORITO, Quirino. Extravasamento e penetração. *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1947; grifos meus.

16 PEDROSA, Mário. Os artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1947.

17 CAMPOFIORITO, Quirino. Nove artistas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1949.

18 Idem. Arte e ciência. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1949.

tante da crítica hostil”: sua solicitude com relação aos emblemas diagnósticos que garantiriam ou não o atestado de artista justifica o tom de blague de Pedrosa. De fato, Campofiorito jamais concederia o selo de arte para aquelas obras – o que acabou dando ainda maior visibilidade a elas!

Logo se percebe que a “sobrevalorização” dos artistas e da crítica pelo fenômeno de Engenho de Dentro era o principal objeto de sua condenação: com isso, fica mais claro visualizar o quanto esteve mais preocupado em censurar aqueles que se dizem artistas de vanguarda do que olhar para as obras expostas; de tal maneira que neste seu posicionamento último, e, com efeito, estético sobre as *imagens do inconsciente* já não era mais possível esconder: “se alguns artistas produzem coisas que a esses trabalhos se assemelham”, confessa, “é preciso considerar que nesse fato reside a debilidade dessas obras”¹⁹. Detalhe: por meio de uma pesquisa realizada no início dos anos 2000²⁰, foi-me possível concluir que Campofiorito estava, nessa ocasião, em São João Del Rei – o que indica ser provável que ele sequer tenha visitado a mostra.

Já o posicionamento de Pedrosa é, como se pode perceber sem dificuldade, radicalmente oposto. A respeito de um dos internos (Carlos Pertuis, neste caso), e já passado o debate, declarou, nos anos 1980: “Sua arte é feita de essência, límpida, e quer, acima de tudo, ser inteligível”²¹. É preciso destacar esse predicado porque escova a contrapelo toda uma visão conservadora acerca das obras de muitos pacientes psiquiátricos. Afinal, a exigência de simetria, ordem e organização arquitetônica em Carlos não seriam provas incontestes de sua inteligência pictórica? Como um psicótico internado havia tanto tempo, crônico e, portanto, incurável, poderia alcançar tamanha *inteligibilidade*?

Nesse sentido, há outra questão importante e que precisa ser abordada a partir do pensamento de Hans Prinzhorn, primeiríssimo psiquiatra (ele também era historiador da arte) a tratar certas imagens produzidas pelos pacientes psiquiátricos como Arte, com A maiúsculo, e independentemente da condição psíquica de seu autor, reflexão que ganhava forma em plena passagem do século XIX para o XX – ou seja, bem antes dessa problemática chegar a nosso país²². A Prinzhorn, que influenciou diretamente Nise e Pedrosa, coube primeiro perguntar: o que haveria de esquizofrênico nessas imagens? O que justifica, pela via de uma imagem confeccionada por um sujeito, a possibilidade de diagnosticá-lo, por exemplo? E mais: o que, rigorosamente falando, autorizaria alguém a dizer que “se pinta de uma maneira, é esquizofrênico, se de outra, paranoico”, e daí por diante?

Quanto a essa dificuldade, podemos recorrer à própria Nise da Silveira: se por um lado ela empenhou sua análise na construção de paralelos entre a condição psíquica de seus pacientes e a história mitológica universal (quando,

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 PEDROSA, Mário. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Funarte, 1994, p. 164.

22 PRINZHORN, Hans. *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d’asile*. Paris: Gallimard, 1984.

nesse sentido, ela aponta em que medida esse mesmo geometrismo simétrico de Carlos poderia ser entendido como um procedimento de defesa contra a desordem interna que o avassala, ou quando interpreta suas mandalas como tentativa de autocura frente ao esfacelamento e caos de sua vida psíquica, isso tudo reconhecidamente via Jung, como se sabe), ela somente o faz para que pudesse compreender melhor a condição mental de seus protegidos, de modo a jamais interpretar tais imagens como teste psicológico ou documento patográfico – algo até mesmo trivial no campo psiquiátrico, como vimos, mas não apenas nele.

Prinzhorn também acreditava haver uma incoercível necessidade de expressão no ser humano, uma vontade que consiste na “exteriorização do que na psique é essência irredutível ou a ponte de comunicação do ‘eu’ com outrem”. Ora, não “há expressão sem estrutura”, acrescenta de sua parte Pedrosa, “por mais rudimentar que [ela] seja”, tendo em vista que “todo fenômeno expressivo se organiza pela simbiose do elemento psíquico e do elemento formal”. Trata-se, portanto, de uma necessidade de expressão sem finalidade específica, embora haja aí alguma finalidade que se “encerra em si mesma”, por assim dizer, que é a de... expressar-se²³.

ARTE E LOUCURA: UM OUTRO PARADIGMA?

É neste espírito que ocorrerá uma mudança significativa no rumo da arte contemporânea brasileira. Otilia Arantes ressalta que a originalidade do método crítico de Mário Pedrosa se encontra aí, precisamente, no incessante ajuste que ele procurar fazer entre os polos interno e externo, ou, ainda, em um equilíbrio entre “tendências internacionais e realidade local (algo impensável ou sem sentido para um crítico europeu, pelo menos enquanto lhe for possível refletir sobre a tendência do seu material sem pô-lo à prova na câmara de decantação da periferia”²⁴. Em outra medida, seu desejo de conciliação pôde ser verificado na posição em que permaneceu dentro da disputa que assumiram os artistas figurativos e abstratos em nosso país, ou mesmo na tensão que observava entre cultura oficial e cultura marginalizada – uma sofisticação crítica diante da qual Campofiorito passa a anos-luz de distância.

É certo que o projeto mais amplo de síntese entre construção local e universalidade tem como foco central a dinâmica de uma realidade apenas: uma tal reconciliação entre o regional e o mundial se afigura “tanto na dimensão expressiva ou simbólica como na material ou social”²⁵, como se vê no

23 PEDROSA, op. cit., 1994, p. 209.

24 ARANTES, Otilia. Mário Pedrosa e a tradição crítica. In: MARQUES NETO, João (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 45.

25 Ibidem, p. 46. Nestes termos, na mesma página a autora diz que se deve ter em mente que “à articulação cultural nos moldes da sensibilidade estética emancipada correspondesse uma sociedade economicamente moderna e integrada”.

exemplo da receptividade “natural” que a arte abstrata encontrara no Brasil, desde antes preparada pela iniciativa construtiva dos primeiros modernistas. Neste sentido, sem essa discussão interior-exterior provavelmente não conheceríamos o concretismo brasileiro. Eis então que se torna necessário recordar, portanto, o quanto frequentadores do Museu de Imagens do Inconsciente como Mavignier, Serpa, Palatnik, Oiticica e Lygia Clark (os grandes propulsores da terceira fase da arte moderna brasileira, tão atuais quanto os artistas do circuito internacional) *experimentaram para si* a poética aprendida em Engenho de Dentro, cada qual buscando, na liberdade resistente da pintura local desse Outro na figura do “louco”, um modo próprio de exercer sua arte, isto é, sua forma singular de *exercício experimental da liberdade*.

Ora, a primeira Bienal foi seguramente o fomento de toda uma nova rotina em nossas artes. No eixo Rio-São Paulo, formou-se um celeiro audacioso de ideias afirmativas perante a vontade de desprovincianização cultural. Esse movimento interno, embora “importado acabado”, pôde fazer com que os “localismos regionais renitentes deste ou daquele centro”²⁶ começassem a ser vencidos “na vastidão continental do Brasil” – é claro, sem deixar de se ter em mente que esta mudança traz consigo todos os perigos da “moda internacional”, das “especulações não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc”.²⁷ Curioso aqui é que, desta iniciativa promotora de arte oficial (a Bienal de 1951), participaram expressões artísticas até então relegadas ao limbo da discussão estética no país; poéticas como que “criadas” pouco antes da realização do evento e que ali estiveram presentes devido ao anseio de novidade que carregavam: a arte infantil, capitaneada por Ivan Serpa, e a obra dos artistas de Engenho de Dentro, trazida por Pedrosa e Nise da Silveira. Avento a hipótese de que foram as mostras “caseiras” de 1947 e 1949, de “enorme relevância cultural, estética e psíquica”, que com efeito catapultaram uma inclusão da arte virgem no circuito oficial de arte.

Superando os modismos e tabus de escola, e recuperando no homem os fundamentos da criação, tais acontecimentos

indicavam a ebulição em ideias e concepções, que começavam a agitar o corpo cultural e artístico do Rio e de São Paulo, com repercussões maiores ou menores pelos estados. Independentemente dos próprios artistas, às vezes sem consciência do que se passava em profundidade no campo cultural, o mundo das Artes ia ampliando pouco a pouco o que havia de restrito, de preconceitual, de elitismo nas concepções circulantes sobre a matéria nos meios mais “avançados” do Brasil.²⁸

26 PEDROSA, Mário. Às vésperas da Bienal. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 284.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

Da segunda à terceira fase do modernismo brasileiro, quer dizer, das gerações de 1930-40 chegando aos concretos e neoconcretos, a mudança de sensibilidade dependia da combinação múltipla desses fatores. Não se deve esquecer, também, que naquele momento Ivan Serpa era um dos principais estimuladores da pintura ingênua, pois entrou em contato íntimo com a arte infantil e com o ateliê de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Pedro II. Neste sentido, não seria gratuito o fato de que ele surgirá entre os neoconcretistas cariocas, já que muitos deles estavam em torno de Pedrosa, tal como Almir Mavignier – que, como se sabe, foi o primeiro colaborador de Nise no hospital. Além do mais, do Grupo Frente, por exemplo, faziam parte a *naïf* Elisa Martins da Silveira e a criança-artista Carlos Val, ambos descobertos por Serpa; essas presenças afirmavam “a posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças”²⁹. A retomada da sensibilidade, operada no neoconcretismo de Serpa e de Mavignier, atesta dependência diante de um novo posicionamento e, assim, resistentes como foram os artistas frente à influência informalista, por que não absorver, em sua carne³⁰, a espontaneidade da arte virgem? Não pretendo alegar, com isso, que a pintura de Raphael ou Adelina, Fernando Diniz ou Carlos Pertuis esteja intimamente conectada à plástica neoconcreta, prova que dependeria de um cotejo mais minucioso das obras (diagnóstico que não tenho capacidade de realizar); pretendo somente sublinhar que, isto com certeza, a Engenharia de Dentro caberia figurar, no conjunto da arte (moderna) brasileira, como alternativa possível.

Segundo Pedrosa, a reverberação do vácuo pós-guerra criou, nos artistas brasileiros, uma volição puramente estética (condições próprias de um país colonizado, como pensava) que buscava formas cada vez mais internamente revolucionárias, deixando-a longe, por exemplo, de um certo romantismo recuperado naquele mesmo momento com a pintura tachista ou informal europeia, sua contemporânea – embora, reconheça, ela tenha sido uma fase importante de “assimilação das novidades no Brasil” –, temas que portanto aproximavam-na cada vez mais da expressão geométrica. Se o que está em jogo no país são as reflexões de identidade nacional e de prospecção estética, então o que seduziria “os moços nessa arte era o declarado”, escreveu em 1970, “a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma ideia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamentos preciosos ou não aleatórios”³¹. Essa alegação se torna mais peculiar diante da crítica dos excessos objetivistas que fez aos artistas concretos de São Paulo, e que ganharia corpo com a revisão teórica que fez de

29 GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 233, nota de rodapé.

30 Cf. MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

31 PEDROSA, op. cit., 1986, p. 282.

sua teoria estética por meio da psicanálise (com Freud) e da fenomenologia, via Cassirer e Langer. Para Pedrosa, com os artistas de Engenho de Dentro a dimensão afetiva da obra vai se tornando cada vez mais relevante e independente de sua Gestalt.

Minha hipótese para a delimitação de um “conceito” de arte virgem gira em torno, portanto, do empréstimo da experiência de *alteridade* que o crítico contraiu diante do caráter trágico da experiência com a loucura. Tudo levaria a crer que, para Pedrosa, em vista desta ambiguidade original presumida na abertura brasileira à modernidade das artes³², cheia de recuos e progressos, existe uma espécie de libertação dessa alteridade propriamente dita que seria inerente à experiência dos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente.

Arrisco, desta forma, apresentar uma última suposição: a de que Mário Pedrosa esteve sempre consciente do recalçamento desse Outro da arte nacional, pois no Brasil a imanência do primitivo não conseguiu engajar, de maneira orgânica, e por razões específicas, artistas e sociedade – de onde se vê a contínua pressão de uma *natureza tropical não domesticada* (a expressão é de Carlos Zilio) que se dirige à interpretação colonizada que o modernismo de 1922 fizera da arte primitiva. Ademais, sugiro que haja, em contrapartida, um privilégio no ajuste de Pedrosa com a teoria da unidade espiritual de Kandinsky, quando aquele propõe ao circuito brasileiro que assuma uma repulsa diante do figurativismo, o que em parte faz culminar, decerto, nas correntes abstrata, concreta e neoconcreta posteriores.

Se se trata de afirmar que o reconhecimento desse Outro na cultura apenas derrapou no modernismo da primeira geração, isto é, esteve ligado somente à sua superfície, e que na segunda fase permaneceu como questão não problematizada, por quais outros motivos Pedrosa não encontraria na loucura, e, por extensão, na infância e nas manifestações populares, uma oportunidade ótima a fim de “desprovincianizar” a arte brasileira? Ora, com isso desejo alegar que diante das dificuldades culturais internas e tendo como horizonte ético/estético a constituição de uma experiência moderna local, e a despeito de todas as suas vicissitudes mais ou menos polêmicas, Pedrosa e Nise da Silveira penetram, pelas portas de Engenho de Dentro, em um campo de alteridade radical em nosso país.

A meu ver, essa hipótese se inscreve no interior de um regime propriamente estético das artes, que, como assim define Jacques Rancière, surge em oposição a outro regime que ele intitula *representativo*. Grosso modo, trata-se, quanto a esse, de uma lógica de produção artística que implica uma necessária “hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas”, determinando assim os critérios de inclusão e exclusão de imagens enquanto obras – mas que terá como antagonista um regime que se inaugura junto à “modernidade” das artes, visando, justamente, subverter essa ordem. Não se trata, contudo, de decisões de “ruptura artística”; começa, na verdade,

32 SALZSTEIN, S. Mário Pedrosa: crítico de arte. In: MARQUES NETO, op. cit., p. 75.

com perspectivas de “reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”³³.

Por regime estético o autor compreende, portanto, um “modo de ser específico daquilo que pertence à arte” e ao “modo de ser de seus objetos”, tendo em vista que, para Rancière, o “regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”; assim, afirma “a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade”³⁴. No limite, a própria pertinência da noção de modernidade deve ser questionada:

A noção de modernidade é uma ideia equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co presença de temporalidades heterogêneas.³⁵

Sem querer entrar no mérito da questão, que seria impossível de enfrentar neste trabalho, vale, no entanto, destacar que a partir do regime estético, surgido nessa suposta modernidade das artes, inaugura-se um momento de criação que independe de um cânone a ser seguido, isto é, de uma separação hierárquica entre “temas nobres” e “temas vulgares” que escala o que deve ou não ser considerado Arte. É então desta forma que, ao trazer a arte dos loucos para o epicentro da discussão estética no país, Pedrosa explode as amarras passadistas de toda uma poética decerto colonizada e que ora esteve ligada a um certo figurativismo de pouca ambição, ora a um tipo de pintura que chamaríamos de panfletária ou militante, da qual, a propósito, Quirino Campofiorito era certamente um entusiasta, sobretudo na condição de membro do Partido.

Mas não só. Ampliando minuciosamente seu esforço crítico, sua busca de compreensão do comportamento criativo, ou melhor, da própria criação, observa-se em Pedrosa o forte engajamento na compreensão da experiência com a alteridade, seja ela dirigida ao Outro do sujeito, seja à própria arte – como neste caso do surgimento da arte virgem. Pedrosa não pretendia arrastar a cultura pelos cabelos, exigindo dos artistas uma adoção forçada da abstração, isto é, sem uma consciência das complicações intrínsecas e da singularidade

33 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Ed. 34, 2005, p. 33-34.

34 Ibidem.

35 Ibidem, p. 37.

da *diferença brasileira*³⁶: assim, com a arte virgem não apenas buscava designar o rompimento definitivo com certas convenções representativas – o que muito o aproxima da prática e do pensamento de um artista-filósofo como Jean Dubuffet, tal como procurei apontar em outro trabalho³⁷ –, como também parecia perceber que era possível averiguar de maneira positivada, na trajetória do Museu de Imagens do Inconsciente, algo que envolve o vazio da experiência estética moderna, hiato diante do qual os artistas de Engenho de Dentro poderiam contribuir mesmo que indiretamente. A almejada concretude de uma arte “sintética”, que nasce logo no início de sua crítica sistematizada, tem como norte o indicativo de que foi com a visibilidade dada à criação livre do ateliê no hospital e, segundo palavras de Otília Arantes, “no contato com a ‘arte virgem’[,] que viera a compreender os movimentos artísticos mais avançados, vendo neles uma promessa análoga de fusão entre as duas esferas que a modernidade separara: a estética e a ética”³⁸.

Este projeto construtivo integral dependeria de uma nova união de forças, reconfiguração espiritual que somente poderia acontecer por meio da arte. Na opinião de Ferreira Gullar, tecida no seio da questão sobre as imposições ideológicas no final da década de 1970³⁹, tratar-se-ia de ajustar desalienação e independência cultural para que se possibilitasse viver em uma cultura popular de particularidades próprias e com a expressão de uma realidade local concreta e finalmente libertada da pecha de curiosidade exótica (afinal, o louco e sua pintura não poderiam ser o exótico do exótico?).

Combinar a dimensão lúdica da arte infantil, a ingenuidade da pintura *naïf*, a ornamentação, o temperamento coletivo da arte primitiva e a espontaneidade da loucura; isso tudo misturado às dimensões brasileiras nas quais a síndrome da artisticidade moderna se dá a ver e à negação de uma psiquiatria reduzida à técnica dos choques, cujas discussões demandaram mudanças profundas na sensibilidade – eis uma possível descrição (é o máximo que se pode fazer, pois seria impossível definir) para a arte virgem. “Cada um desses indivíduos – esquizofrênicos ou marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades”, escreve Nise da Silveira, “mas todos têm contato íntimo com as forças naturais, brutas, virgens do inconsciente. Que hajam configurado visões, sonhos, vivências nascidas dessas forças primígenas, eis um dos mistérios maiores da psique humana”⁴⁰. Tais considerações podem, sem

36 ARANTES, op. cit., p. 44. Tomo arriscadamente de empréstimo esse termo de Otília Arantes, pois se refere ao “veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira”, quer dizer, a tradição anti-ilusionista de reflexão sobre a diferença, “sempre projetada sobre o fundo da marcha desigual e enganosamente convergente da civilização capitalista em expansão no planeta”, e que completa, nos âmbitos econômico e político, a preocupação de Pedrosa com a condição periférica da nossa cultura.

37 DIONÍSIO, op. cit.

38 PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*, IV. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 18.

39 GULLAR, op. cit., p. 61.

40 SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. Rio de Janeiro: Ática, 1992, p. 90.

risco, se adequar ao campo da arte. Como em ambas, ciência e arte, “vasos comunicantes”, se entrecruzam afetos, valores intuitivos e significações, não seria de todo exagerado dizer que a arte virgem nasce na pele da psiquiatria romântica de Nise e perfaz uma unidade estético-epistemológica no interior do fazer-conhecer-expressar que é o ato inaugural de Engenho de Dentro – mesmo que à revelia de uma exclusão consciente ou de uma inclusão retórica desses indivíduos. Uma criação que confiou⁴¹ respeito e manutenção na acolhida de leituras congeniais, da crítica sintética e apaixonada de Pedrosa à hábil psiquiatria da doutora, abertos todos a uma ruptura ética que necessariamente se impõe frente à experiência com a loucura.

A meu ver, para Nise da Silveira a imagem (do inconsciente) seria em si mesma imagem-crítica, tal como a desenvolve Georges Didi-Huberman na esteira de Walter Benjamin. Essa imagem, que segundo ela escapa ao logos cartesiano, permite uma linguagem outra para comunicar que se adequa muito bem à condição psicótica; contudo, ao se dar a ver, tal imagem faz a crítica de si mesma, uma crítica d'A imagem. Daí a pintura como paradigma *sine qua non* de seu trabalho.

É justo na contramão dos vazios de alma que surgem milagres da criação de mundos novos, cosmogonia contígua como se indica na precisão de um Bousquet, quando no poema compreende que “em um mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo”, ou, de outro modo, como no calor da hora deveria ser uma pintura à brasileira, “temperamental ou sentimental, ingênua ou extrovertida”⁴², e que através dos pincéis dos *nove artistas* refaz antigos mitos. Ora, nada é mais representativo do que a sabedoria de Fernando, quando diz do pintor que “é feito um livro que não tem fim”: uma linguagem fugidia que deixa suspensas as significações, lega ao espectador a espera de novas leituras que a habitem sem, no entanto, feri-la.

Em sua busca pelo “grau zero” da arte⁴³, Pedrosa foi, nesse sentido, o primeiro e mais importante crítico brasileiro a localizar esse “fenômeno” que foi a fricção arte e loucura dentro da história (oficial) da arte brasileira, ou seja: coube a ele catapultar essas imagens até o ponto de serem percebidas como obras de um capítulo incontornável desta história, mesmo sendo ela mais uma dentre as histórias dos vencidos. Contemporâneos ao Museu de Imagens do Inconsciente, artistas como Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Almir Mavignier muito provavelmente não seriam quem são sem uma experiência um tanto antropofágica com o Museu de Imagens do Inconsciente.

41 Sentimento da criança baseado no *trust*, ideia que Winnicott elabora na leitura do junguiano Fred Plaut, que ele cita: “A capacidade para formar imagens e para usar essa construção pela recombinação em novas estruturas é – diferentemente de sonhos ou fantasias – dependente da habilidade individual para confiar” (WINNICOTT, D. *Playing and Reality*. Londres/Nova York: Routledge, 1994, p. 100).

42 PEDROSA, Mário. A primeira Bienal. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 260.

43 ARANTES, Otilia. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.

Por fim, é sempre incontornável apelar à tendência romântica de estilo niseano quando se fala neste assunto, mas seria injusto não trazer a público um exemplo derradeiro, certamente cortante: logo após sua visita ao Museu de Imagens do Inconsciente, Abraham Palatnik, conhecido mestre da arte cinética, declarou, quando tinha então 20 anos de idade: “aquilo era de uma riqueza tão grande que senti que meu castelo estava desmoronando; cheguei então à conclusão de que eu tinha que abandonar a pintura, da qual aliás eu estava bastante seguro até ali; e de fato a abandonei”; depois de colocar os pés no ateliê de Engenho de Dentro, conclui Palatnik, “era preciso fazer outra coisa”⁴⁴.

Arriscaria dizer, para concluir, que com a arte virgem Pedrosa encontrou a síntese tão almejada ao longo de toda sua vida, isto é, a que visava articular emancipação estética com a perspectiva de uma *nova sensibilidade à brasileira*.

44 FORMAS do afeto: Um filme sobre Mário Pedrosa. Direção: Nina Galanternick. Produção executiva: Nina Galanternick e Glaucia Villas Bôas. Brasil: Gala Filmes, 2010.

Mário Pedrosa: entre o sujeito e o objeto

Bianca Coutinho Dias

Como falar do sujeito e do objeto em Mário Pedrosa? Como aproximar seu pensamento da psicanálise? Uma maneira arriscada de fazê-lo é por meio de uma posição ensaística, tomando o ensaio como algo que se vá erigindo enquanto posição discursiva a partir de um lugar em aberto, poroso a tentativas, desvios e vãos do pensamento. Para percorrer a relação de Mário Pedrosa com a psicanálise escolho, assim, o ensaio como gênero no sentido ambíguo que isso porta: pressupondo uma relação com perguntas e questões em aberto. Movida mais pela vontade de saber do que aferrada a um conhecimento prévio e estabelecido de antemão, pretendo articular um mais além da relação de Pedrosa com a teoria freudiana e conjecturar mundos a partir da fricção com a teoria lacaniana, com a qual ele não teve contato direto. Mesmo assim, podemos recolher em sua obra as centelhas dessa modalidade de gesto do pensamento, que tende a ser mais dispersivo do que coeso. Trata-se aqui de percorrer o território trêmulo do não saber, partindo de Freud mas sustentando uma inflexão que conjuga divagação e possibilidade crítica.

É preciso pensar nas consequências da leitura do sujeito do inconsciente e na fina ligação entre Sigmund Freud e Jacques Lacan, indo além dos casos clínicos, especialmente no que tange à criação artística. Dentro dos estudos da psicose, essa relação se mostra fundamental, pois a contribuição de Freud – a partir da leitura das “Memórias de um doente de nervos” de Schreber – foi central para Lacan estruturar suas teses futuras sobre paranoia e a invenção.

Daniel Paul Schreber, filho de um famoso médico alemão, teve brilhante carreira em direito, chegando a ocupar destacada função no sistema jurídico da época. A primeira manifestação de delírio, aos 42 anos, foi diagnosticada por Paul Flechsig, um eminente psiquiatra. O livro autobiográfico de Schreber – escrito com fins científicos para as gerações futuras, intenção que sintetiza sua megalomania – é o material que Freud utilizou como base para sua teoria sobre paranoia. Em consequência da doença, Schreber perde o cargo de juiz e é interdito, considerado incapaz de gerir seus próprios bens. Porém, defende a si próprio e demonstra judicialmente que, apesar de julgar-se um louco, não representa perigo para a sociedade. Ele vence o embate jurídico e resgata seus direitos – fato extremamente significativo no sentido de desmistificar a “loucura” e reforçar o conceito freudiano de que nela “há uma forma própria de razão”.

Leitor atento de Freud, Lacan também toma o delírio como possibilidade de invenção, como reconstrução do mundo. A partir dele, Lacan pôde aprender e ensinar sobre o enlace entre o delírio e a criação, possibilitando a retomada desse lugar como a via pela qual o sujeito pode passar do singular ao coletivo. E isso vale para a ideia de sujeito na psicanálise, que busca cir-

cunscrever no mundo a loucura de cada um como escrita da cultura, tal como podemos entrever em Mário Pedrosa.

Lacan avançou numa leitura própria e radical que permite articular psicanálise e arte, introduzindo o avesso do primado do eu e de um individualismo para um movimento que opera junto ao comum, que pode não só fazer laço, mas também reenviar cada um à sua própria solidão estrutural. Ele afirma o acento na singularidade como gesto político e ético e toma a herança freudiana para estabelecer uma possibilidade de invenção na qual o sujeito pode marcar sua diferença no mundo.

No texto “Arte, necessidade vital” de 1949, Pedrosa também nos apresenta o lugar da arte como um laço singular entre as pessoas, como linguagem universal a ativar um campo ampliado no qual sujeito e objeto se equacionam e colocam em jogo aspectos aparentemente excludentes, como dentro e fora, eu e o outro.

É interessante notar que, de alguma forma, a psicanálise surge dessa relação de identidade do sujeito com seu corpo e do estilçamento e descentramento. O que Jacques Lacan chama de ego no *Seminário 23* é a ideia que alguém tem de si como corpo; mas assinala que só será possível dizer “eu sou” a partir de um corpo marcado pelo estranhamento, um corpo montado a partir de elementos heterogêneos com intrusões de toda ordem. Por isso é importante retomar aqui a articulação com Pedrosa: lugar onde o dentro e o fora, o eu e o outro erigem ao mesmo tempo. Importante dizer que a arte é um lugar privilegiado para o surgimento do que a psicanálise chama de sujeito. É através dela que se caminha por um corpo pulsional, onde se coloca um acento no singular de cada corpo, na deflagração de algo que se inscreve de modo incisivo como um chamado ou convocação.

Em “Pintores de arte virgem”, de março de 1950, Mário Pedrosa aproxima a arte dos esquizofrênicos à música, apontando o caráter subversivo de seu pensamento ensaístico. Para o autor, devemos entrar em uma exposição como quem vai a um concerto, deixando de fora os preconceitos, as ideias de realidade exterior e de imitação naturalista. O texto traz uma análise dedicada sobre um mundo imaginário que não se adequa aos moldes formais e, também, uma subversão do que seria uma suposta interioridade: o sujeito é posto fora de si, abrigando uma gestualidade que vem de longe, sem sentidos prontos, como podemos encontrar em Raphael Domingues, paciente da Colônia do Engenho de Dentro. Não se trata propriamente da clássica divisão dentro-e-fora, nem de uma interioridade como aquilo que rege o inconsciente. Pedrosa se encanta com os gestos que vivem entre o interior e a superfície, com o entrelaçamento de si e fora de si, um *élan*, lugar onde o corpo vibra de maneira enigmática em contato-contágio com a eclosão da presença, do mistério, silêncio e fascínio em um acordo de proximidade na espessura do mundo. Para o crítico, essa flutuação entre sujeito e objeto trata de forma e ritmo, despojados de tanto simbolismo e figuração. Essa é uma posição que coloca alguma dissonância teórica entre Mário Pedrosa e a teoria junguiana. Aproximo-o, por minha conta e risco, ao que Lacan propôs a respeito da dimensão do sujeito, visto que Pedrosa não viveu o período de chegada da psicanálise lacaniana ao Brasil e as críticas que fez à psicanálise dizem respeito à escola inglesa.

Nesse sentido, é uma pena que Pedrosa não tenha tido a chance de se encontrar com o pensamento lacaniano de forma mais direta.

Podemos entrever esse encontro a partir de sua incursão em Freud e daí extrair consequências para um encontro possível com a teoria lacaniana. Em 1951, Pedrosa escreveu “Forma e personalidade” e, em 1958, “Freud e a arte”, textos nos quais registra a sua visão da perspectiva psicanalítica e trata da questão sujeito-objeto. Pedrosa aborda criticamente um lugar que se concentra na obra de arte, na vida de suas formas, na qualidade autônoma destas. Ele destaca em seus escritos uma experiência propriamente estética, elaborada por Freud na relação com a arte de Michelangelo. Livre de todo jogo de projeções teórico-conceituais, Pedrosa se deixa guiar pela obra ao analisar seus detalhes plásticos e sua fortuna crítica, dispondo-se a uma percepção nova: a obra como momento de uma história invisível a reconstruir enigmas cujo sentido final não está fixado em parte alguma, e exige liberdade criativa para a fiel retomada de si mesma. Para tanto, tomo aqui como diálogo uma trilogia de filmes: *Em busca do espaço cotidiano*, que conta a história de Fernando Diniz, *A barca do sol*, sobre Carlos Pertuis, e *No reino das mães*, que adentra o universo de Adelina Gomes. Trata-se de relatos importantes que abrigam uma série de questões sustentadas teoricamente por Pedrosa. É uma viagem épica filmada por Leon Hirszman, ou melhor, três viagens distintas: a primeira parte em busca do espaço cotidiano; a segunda navega em direção ao sol com Carlos Pertuis e sua mitologia singular a escavar a consciência de toda a humanidade; a terceira mergulha no turbulento reino das mães com Adelina Gomes, que pinta para elaborar algo do fantasma e poder tocar a condição feminina em seu excesso.

Carlos Pertuis era possuidor de uma natureza sensível e religiosa. Após a morte do pai, deixa de estudar e vai trabalhar em uma fábrica de sapatos. Certa manhã, raios de sol incidem sobre um pequeno espelho de seu quarto. Um brilho extraordinário o deslumbra e, em uma visão cósmica, diante de seus olhos surge *O planetário de Deus*. Carlos chama a família para mostrar a maravilha que estava vendo. Foi internado no mesmo dia no Hospital da Praia Vermelha, em setembro de 1939. Sua pintura abarca uma série de mistérios, cultivados ao longo de sua vida, que lhe causam estranhamento e inquietação.

Adelina Gomes era uma camponesa humilde, cuja tragédia resumia-se no desejo de ser flor. Foi acolhida pela doutora Nise da Silveira em 1946. Dali em diante, pintou e esculpiu todos os dias por mais de quatro décadas e encontrou nas flores um lugar para a transfiguração de seu corpo.

Escolho me deter de forma mais demorada em Fernando Diniz – que usa a pintura em luta constante contra o caos e para restabelecer o espaço doméstico após muitas invasões – pois, me parece, foi o caso que mais chamou a atenção de Pedrosa. Para caminharmos pelo território que este sustenta em teoria, proponho um caminho ensaístico pelo filme *Em busca do espaço cotidiano*.

Faço aqui um pequeno esboço desse trabalho, que abrange questões muito importantes do ponto de vista histórico e de um momento de corte, de incisão da leitura libertadora de Nise da Silveira, que dava lugar de escuta a cada sujeito que se encontrava com a arte.

Adentro o filme sem a intenção de ilustração teórica, usando a energia crítica para tocar e ensaiar percursos explorados por Pedrosa. Pretendo operar uma subversão na leitura do filme – que é atravessado pela lógica junguiana – injetando outra mirada na leitura crítica: se o dispositivo do ateliê de arte coordenado por Nise da Silveira era marcado pela busca da expressão pura e direta, o pensamento de Mário Pedrosa destacava elementos não figurativos. Em um texto sobre a primeira exposição do ateliê, realizada em 1947, o autor negava valores excessivamente “subjetivistas” e, também, interpretações completamente amparadas na figuração ou no aspecto imaginário dos trabalhos; é exatamente nesse ponto que seu pensamento se encontra com a teoria lacaniana: o que se coloca em cena é algo da subjetividade, e não do subjetivismo.

Ao longo da teoria psicanalítica, o conceito de sujeito ganhou estatuto de discussão central, a ponto de ser preciso certo esforço para nos lembrarmos de que, nesse campo de saber, essa ideia nem sempre existiu de maneira formal. Freud não construiu tal conceito, e suas alusões ao termo costumavam ser feitas associando-o à noção corrente de autor da ação, de participante ativo. No entanto, é possível afirmar que a referência ao que Lacan, mais tarde, denominou sujeito, e sua importância para o avanço da psicanálise, reside nas entrelinhas do texto freudiano desde seus primórdios. É evidente o esforço de Freud para definir o aparelho psíquico buscando compreender sua existência, sua atividade e suas diferenciações internas. Constata-se a tentativa de explicar algo que ultrapassasse a noção de sujeito centrada na razão e tocasse a construção subjetiva a partir do descentramento trazido pela descoberta do inconsciente.

Se Freud não se ocupou da tarefa de buscar uma “epistemologia própria” sobre a questão, podemos supor que essa lacuna se dá, entre outros motivos, por sua formação médica, que o levou a usar em seus textos termos como “indivíduo”, “sujeito” e “organismo” da maneira como os definia a tradição científica – epistemologia própria de sua época. O sujeito, aqui, ainda era o do *cogito* cartesiano, marcado pela noção de unidade e indivisibilidade, tendo a razão como centro de seu funcionamento e de sua existência.

Na psicanálise teríamos, então, o sujeito como efeito da pulsão, diferenciando-se do eu, outra construção teórica freudiana. Esse ponto é fundamental para estabelecermos diálogo com Mário Pedrosa e sua crítica ao subjetivismo, pois a ideia de sujeito trazida pela psicanálise tensiona a noção do eu como lugar da verdade, que imperava até o surgimento da teoria psicanalítica. Freud, ao contrário, revela o eu como lugar de ocultamento, demarcando que sujeito e eu são termos que não se recobrem. A questão do sujeito passa claramente por um deslocamento radical.

É na obra lacaniana que a concepção de sujeito se adensa, é retirada das entrelinhas da teoria psicanalítica e passa, paulatinamente, ao estatuto de conceito. Lacan começou a trabalhar na psicanálise quando a teoria freudiana sofria certa apropriação pelos pós-freudianos, centrados na compreensão do eu e em um funcionamento clínico que buscava seu fortalecimento. Buscando fazer face a esse equívoco, Lacan formulou sua teoria, dando novamente primazia ao inconsciente e centrando a teoria freudiana no sujeito.

Embora em seu primeiro ensino Lacan tenha voltado a atenção para o imaginário e seus efeitos, o avanço gradativo da teoria torna necessário seguir adiante nessa concepção calcada na identificação, que se mostra insuficiente para abranger a verdade do sujeito. Logo, tem lugar a concepção de sujeito pelo viés do simbólico, marcado de maneira inevitável pela linguagem, alienado do significante. O que Lacan chama de sujeito é a dimensão enigmática da divisão que funda o inconsciente e promove descentramento. A concepção de sujeito ganha estatuto de conceito. Sua teoria dá primazia ao inconsciente e assinala que o eu é produzido a partir da imagem do outro. A tese da constituição do sujeito a partir de um outro, através do qual o eu é levado a conhecer o mundo, aponta para a questão da alteridade. O campo psicanalítico freudiano-lacaniano repensa a problemática do corpo a partir da linguagem, não limitando seu estudo à biologia.

Após este breve preâmbulo da noção de sujeito para a psicanálise, podemos localizar o estatuto subversivo do eu lendo-o em paralelo à história de Fernando Diniz. No filme *Em busca do espaço cotidiano* temos um claro exemplo da ideia lacaniana de um dentro-fora que dialoga com aquilo que Mário Pedrosa também sustenta: uma subjetividade que não é “subjetivismo”. Fernando Diniz consegue dar destino único a seu delírio a partir da simples escuta.

Diniz nasceu em 1918 em uma pequena cidade nas proximidades de Salvador. Seu pai faleceu quando ele ainda era pequeno e sua mãe, costureira de origem humilde, passou por muitas dificuldades. Com 4 anos de idade, Fernando passou a morar no Rio de Janeiro. Vivendo em pequenos quartos de casas onde habitavam inúmeras famílias, ele experienciou o contraste entre a sua moradia e as ricas mansões onde sua mãe trabalhava. Em uma das casas em que vivera, Fernando conviveu com Violeta. A menina lhe ensinava algumas palavras e os dois inventavam brincadeiras. Dessa convivência, nasce em Fernando uma paixão por Violeta. O menino negro e pobre fantasia se casar com a menina branca e rica. Pensa, então, em ser engenheiro. Suas fantasias de infância encontram base no ambiente de enormes contrastes em que vive. A mãe de Fernando sempre se posicionou de maneira ambígua ao emitir, de maneira sistemática, informações contraditórias para o filho: por um lado, diz a ele que é inteligente e deve estudar para ser engenheiro para, daí, conseguir dinheiro e ter tudo o que quiser; por outro, pede ao filho que se comporte bem na casa dos brancos, para que ela não corra o risco de perder o emprego. Na impossibilidade de ser branco, Fernando, seguindo recomendações da mãe, deseja ser engenheiro a fim de um dia ser rico e se casar com Violeta. A partir desse delírio ele engendra uma história marcada pela exclusão e confinamento em instituições.

Aos 9 anos de idade, Fernando foi institucionalizado, passando a viver em um asilo de freiras em Petrópolis. Sem passatempos, a criança imaginava brinquedos interplanetários. Após dois anos no asilo, retorna ao Rio de Janeiro, onde passou a frequentar uma escola pública. Seguiu os estudos obtendo, invariavelmente, boas notas. Quando se preparava para o vestibular de engenharia, Fernando ficou sabendo que Violeta havia se casado, o que lhe provocou um grande abalo emocional: permaneceu mudo durante meses

e passou a vagar pelas ruas; sentia o espaço do mundo se estreitar vertiginosamente, como se os prédios fossem cair na sua cabeça. Um dia, na praia de Copacabana, resolveu se banhar nu e foi preso pela polícia por atentado ao pudor e desacato à autoridade. Ficou seis meses detido e, depois de passar por avaliações psicológicas, foi transferido para o manicômio judiciário; de lá, foi levado para o hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro. Perambulou por vários espaços de exclusão: favela, asilo de freiras, cárcere e manicômio judiciário, hospital psiquiátrico – um lugar de onde nunca saiu, sempre cabisbaixo e isolado.

Em 1949 passou a frequentar a Seção de Terapêutica Ocupacional, onde passou a se reestruturar como sujeito. A pintura funcionou como um meio eficaz para que ele separasse imagens do tumulto de afetos e, gradativamente, tornasse o mundo menos ameaçador, possibilitando a inscrição de seu nome próprio. Ele criou um sistema próprio de animais, pessoas, objetos e anjos. Depois de separar cada objeto em quadros distintos, Fernando juntou tudo em um quadro único. Comparou esse processo com o ato de aprender as letras, uma a uma, para depois juntá-las para formar as palavras. Uma escritura, um escrever de um corpo no qual tudo era puro dejetivo. Casa e mundo, dentro e fora – Fernando sonhava que pisava nas estrelas e caminhava em andanças interplanetárias. Ele se tornou artista não a partir de um subjetivismo, mas de um acento em sua singularidade. Se a psiquiatria usou de métodos e locais de tratamento que feriram ainda mais sua imagem, com a arte ele encontra lugar para seu delírio: juntos, espaço cósmico e cotidiano podem agora marcar seu lugar trêmulo no mundo.

A partir da psicanálise, podemos afirmar que Fernando Diniz utilizava os significantes como elemento pulsante. Seu recurso de linguagem manipula signos e brinca com a construção de discursos: ele caminha pelo interplanetário para estar no mundo, fragmenta a comunicação em códigos privados criando a sua língua. Inserido em um contexto excludente, driblou o encarceramento da instituição quando lhe foi minimamente permitido. Todavia, também retirou daí subsídios para elaborar sua obra e, mesmo marginalizado e excluído, encontrou assoalho, o solo onde pisar, a mola propulsora para viagens cósmicas.

Para a psicanálise lacaniana há uma forma de reconstrução promovida pelo delírio; por isso é importante tensionar aqui o debate sobre arte e loucura, que teve papel fundamental para a reforma psiquiátrica. Hoje, essa necessidade ganha novos contornos com a crise que atinge duramente os serviços de saúde mental e a tendência ultraconservadora que, no Brasil, vem revisando de forma cruel algumas conquistas básicas da luta antimanicomial. Porém, vamos aqui friccionar o pensamento de Mário Pedrosa e nele encontrar a força viva que não cede à reificação da loucura como patologia.

Voltemos a Freud e à sua noção de delírio como tentativa de cura. Sustenta-se aqui, antes de mais nada, a ideia freudiana de que todos perdemos a “realidade” e que é necessário transformá-la, em alguma medida – como faz o artista em suas obras. O delírio psicótico é capaz de denunciar nosso “pouco de realidade” (na expressão do poeta e artista André Breton, que tanto interessou a Lacan). Sustentar o lugar do “delírio” de cada um é um passo importante nessa linha de pensamento, um gesto político-teórico de afirmação

do campo da psicose como potência transformadora e de recusa de sua delimitação patológica em termos deficitários.

Na arte, delira-se sempre e se ensaiam modelos de mundo que convidam a revirar os eixos imaginários prevalentes, evitando a idealização do louco como “artista” e o lugar-comum que aproxima o artista do “louco”.

A expressão “arte bruta” foi concebida em 1947 pelo artista Jean Dubuffet, qualificando artisticamente, e pela primeira vez do ponto de vista da crítica, as criações dos artistas psiquiatrizados. Com relação às expressões plásticas dos pacientes de Nise da Silveira, em 1949 Mário Pedrosa escreveu a favor do que denominou “arte virgem” – conceito largamente aparentado às ideias de Dubuffet, isto é, uma arte que não leva em conta as convenções acadêmicas estabelecidas. Como ele, Pedrosa valoriza nessas manifestações o caráter transgressivo da imagem com relação ao sistema das artes. Contudo, para o crítico não será a interpretação do drama psíquico vivido pelo artista que irá dizer se estamos ou não diante de uma obra de arte, pois em primeiro lugar não está claro, nem nunca estará, o que se quer dizer com loucura. Além do mais, a arte transcende, ou melhor, ignora a diferença entre as frágeis fronteiras da sanidade e da loucura, assim como ignora a diferença entre primitivos e modernos. Nesse sentido, a proposta de Mário Pedrosa cria diálogo importante com a teoria lacaniana ao tomar o lugar da arte e do sujeito a partir de um ponto que está sempre à deriva. É também nesse sentido que ensaio esse encontro no tempo e no espaço entre Mário Pedrosa e a teoria de Lacan. É um encontro que subverte o tempo, que tensiona criticamente até mesmo o pensamento do crítico e alarga-o para além do que se deixava entrever.

Atravesso aqui a relação de Mário Pedrosa com os pacientes-artistas para assinalar algo da alteridade que se percebe em seu pensamento e que pode ajudar a pensar a questão do sujeito e do objeto de maneira mais ampla e próxima da psicanálise. Para ele, é a obra de arte que vive subjetivamente. Se embarcou, em certa medida, em ideias como “arte bruta”, “arte virgem” ou “arte primitiva”, é ele mesmo quem revira criticamente sua posição e, por meio de pistas por ele deixadas, convoco Lacan para criar esta conversa e divagação crítica.

No texto “Forma e personalidade”, de 1951, Mário Pedrosa denuncia que a interpretação analítica de obras de arte e a explicação da arte como realização do desejo ou sublimação deixariam de lado o fundamental da experiência artística. Isso implica uma concepção de subjetividade destacada da pessoa do artista, de um imaginário sobre ele. Essa ideia restabelece o campo do comum, pois o sujeito aqui não corresponde a um determinado indivíduo, mas é aquele que transita em um entrelugar, e em uma relação viva e crítica com o objeto na qual é convocado a se suspender para ressurgir abrangendo algo do acontecimento e da experiência.

Para Pedrosa, o sujeito se refaz no encontro único e imprevisível que a arte proporciona. O que parece interessar ao crítico é uma ideia de biografia que possa se reinventar para além dos lugares canônicos, articulando sujeito e objeto entre a presença e a dispersão, a partir do gesto e da memória. Falar da questão do biográfico torna-se ponto fulcral para percorrer essa forma

ensaística que se constitui como campo poético e político na arte, que insere sujeito e objeto sem divisões estanques e fixas e pensa, junto a esse diálogo, em uma subversão que permite colher os rastros de uma vida na pulsação da obra. Nesse diálogo entre o comum e o singular está o substrato fundamental também da “participação do espectador”. Não se trata, propriamente, de o espectador interagir com a obra, nem de um encontro entre ele e o artista, mas da ativação de algo que nos redefine em outros termos e que redefine a própria ideia de subjetividade, de dentro e fora, de sujeito e objeto.

Aqui, o que podemos captar do pensamento de Pedrosa é algo entre a presença e a ausência, a cintilância e o desvanecimento, apostando num amálgama entre o subjetivo e o objetivo. Importante ressaltar que a objetividade, na forma colocada pelo crítico, mostra-se ancorada numa espessura outra, por ele chamada de universal e pré-pessoal da subjetividade, se referindo a uma espécie de “forma primeira” encontrada nas crianças e nos loucos. Pedrosa expunha uma história ou fenomenologia da “forma primeira”, na qual incluía a própria linguagem como elemento surgido da falta.

Para ele, os objetos têm por si mesmos – em virtude de sua própria estrutura, independentemente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe – um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do repulsivo, do atraente. A aposta aqui, quando sustentamos um espaço entre vivo e pulsante, entre o sujeito e o objeto, é feita não na obra como reflexo ou espelho da vida, mas antes com o seu oposto: a vida se modificando a partir da obra, a vida como escritura, como algo que se inscreve pela obra e que já não se encontra mais na experiência linearmente vivida. Por isso Pedrosa se debruça sobre os pacientes de *Engenho de Dentro*: por saber que ali algo é mais da ordem da enunciação do que um dizer de si. Para Lacan, não existe enunciado de verdade, mas apenas sua enunciação. E se ele introduz a distinção entre o enunciado e a enunciação, o faz justamente para que a função do enigma possa se destacar. Ao perscrutar os caminhos da “loucura”, Pedrosa preserva o grão de mistério que advém daí e segue na trilha do pensamento lacaniano que sustenta que só podemos falar da loucura de dentro dela; assim, a questão da flutuação e da deriva entre sujeito e objeto se coloca para todos, pois há algo delirante, plural e nômade, e desprovido de um fim específico, na dimensão da constituição da subjetividade.

A autonomia subjetiva constituída como certeza de si era posta em questão por Mário Pedrosa, e aqui novamente evocamos Freud que, ao pensar o sujeito como dispersão, afirmou no texto “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”, de 1917: “O eu não é senhor em sua própria casa”. Assim como Pedrosa aponta, a pretensa autonomia de si mostra uma forma inautêntica. Para a psicanálise, falar de si é escapar de um centro. O eu que se anuncia o faz a partir de uma margem, de um espaço desviado. Aquilo que se confessa, antes de ser pura revelação de um eu, é trama ficcional. O eu da enunciação é, portanto, dividido.

O que podemos apreender de Mário Pedrosa é que a forma surge no vínculo entre sujeito e objeto, em um limite tenso entre esses dois campos, fazendo erigir algo – nem propriamente uma coisa ou ideia, nem algo propriamente

objetivo ou subjetivo – que está entre ambos, emergindo no e pelo pacto que se estabelece entre eles. Algo que estaria entre a coisa visível, a situação do espectador e a invisibilidade essencial de toda e qualquer visão. Nesse sentido, para o crítico as obras de arte estavam muito além do alcance da psicologia da forma. Não foi por acaso que, nesse momento de seu percurso crítico, ele desviou sua atenção para a psicanálise.

No ensaio sobre as relações entre Freud e a arte, depois de tecer crítica ao conceito de sublimação que “não exprime, e muito menos define, intrínseca ou especificamente, o fenômeno da criação”, Pedrosa volta a afirmar que, muitas vezes, a preocupação da psicanálise é ainda com a pessoa do artista, algo que ele situa como tributário do conhecido estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci.

É bom lembrar que esses dois estudos relacionados às artes plásticas – “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) e “Moisés de Michelangelo” (1914) – são muito diferentes entre si, mas nos servem como aparato crítico para refletir acerca de questões vivas na crítica de Mário Pedrosa. No texto sobre Leonardo da Vinci, a arte é evocada apenas como fonte de interrogações que aprimoram não o conhecimento que se poderia ter das obras de arte, mas a própria teoria psicanalítica. Entretanto, não é nesse ensaio que se verificam as possibilidades da psicanálise para a crítica da arte, mas no que trata de Moisés. No estudo sobre Michelangelo, abrindo o campo compreendido pelas estruturas subjetivas do artista que não se confundem com o que diz respeito à biografia literal do criador, a leitura se adensa e se aproxima mais do pensamento de Pedrosa; com seu raciocínio tentacular, ele perseguia uma espécie de grau zero da arte que permitiu um conceito mais alargado dela. Pedrosa possibilitou repensarmos a crítica para além de um viés formalista e abrigou no centro do pensamento a questão do sujeito e do objeto, de forma a estabelecer uma vizinhança com questões da psicanálise: não é uma vizinhança acomodada, dada de antemão, mas uma proximidade que nos permite recolher hoje, num depois, seus efeitos.

Sua crítica sobre a questão da expressão, desde o final dos anos 1940, sedimenta um campo ampliado de discussão no qual se erige o diálogo entre sujeito e objeto. Em “Arte, necessidade vital”, o crítico sublinhou a força da descoberta do inconsciente ao lado do reconhecimento da arte primitiva. Hoje, seu pensamento revolucionário, junto à tensão com a psicanálise aqui proposta, pode inclusive ajudar a repensar a ideia de uma arte dos povos ditos primitivos. Cabe aqui retomar uma articulação com Freud, pois sua própria noção de delírio pode se contrapor a uma patologização, buscando encontrar no delírio algo da estrutura do sujeito. Neste sentido, a própria linguagem seria delirante, na medida em que é regida por um campo movediço entre sujeito e objeto, entre a habitação do corpo e da língua e a pura estrangeiridade. Cabe-nos, portanto, problematizar a ideia de “arte bruta” ou “arte primitiva”, pois o delírio e o fora dizem respeito a todos nós. Torna-se então um gesto político à altura do pensamento de Mário Pedrosa recusar uma delimitação que encarceraria o que seria uma produção de loucos.

O crítico se refere a uma “ordem poética” que traz uma espécie de libertação de um “intelectualismo abstrato”. Ele assinala que a arte moderna

traz uma senha emotiva que se destaca ao lado da “arte primitiva”, da arte *naïf* e dos ditos “loucos”. Há uma renovação que aí se coloca da própria ideia de subjetividade, e Raphael Domingues será, então, invocado, com sua “força plasmadora”, na contramão de uma expressividade pronta: essa presença do sujeito que está onde ele mesmo escapa, subvertendo o dentro e o fora, sujeito e objeto, a vacilação e a decisão como a gestualidade de Raphael que, ao passar o pincel de uma mão à outra em gestos que pareciam vir de longe, tanto encantou Pedrosa. Não se trata, portanto, de uma biografia como pensada até então, mas de um elemento outro que difere de uma vida privada, de um império do eu e que se realiza na dispersão, dando testemunho de uma entrega de outra ordem.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

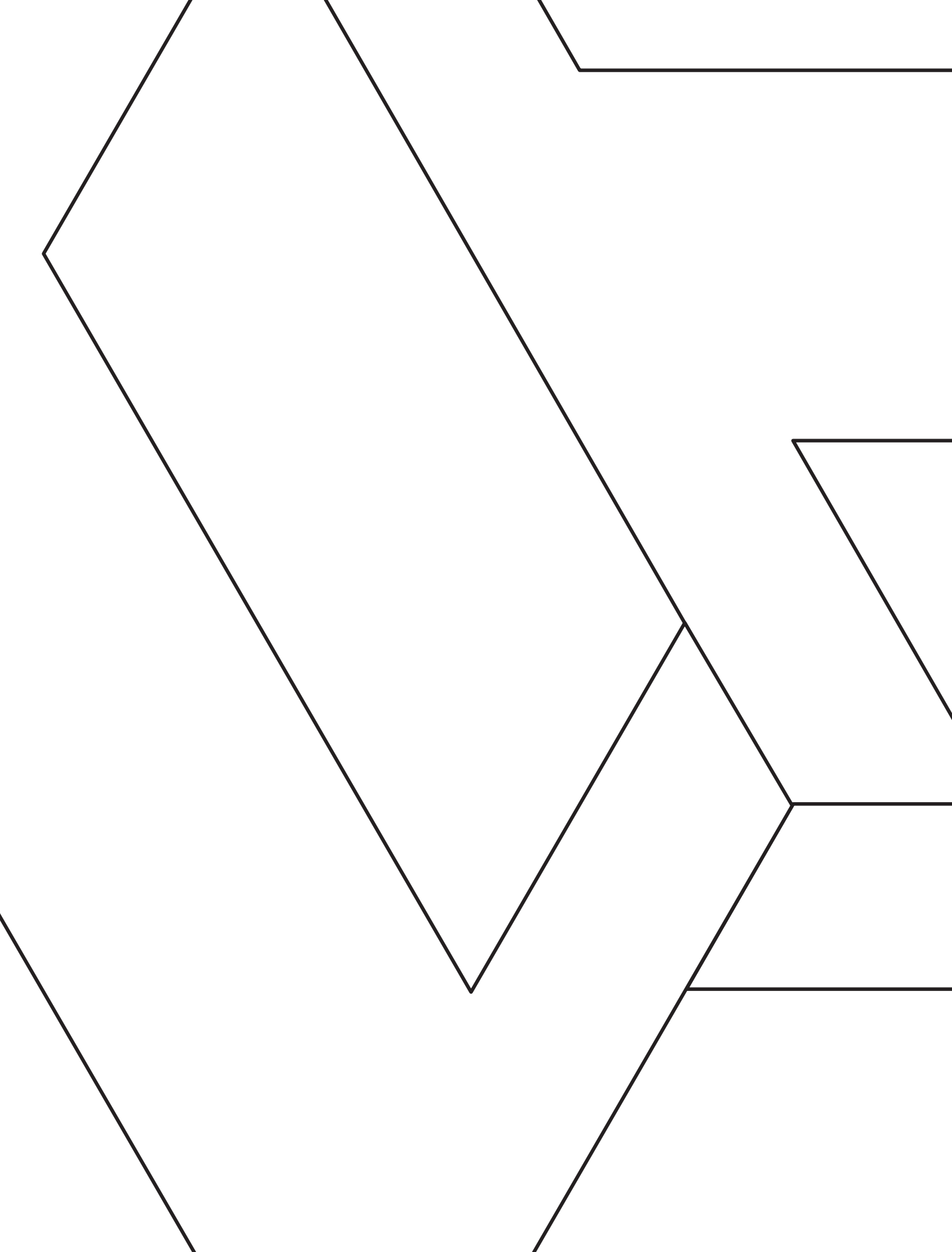
PEDROSA, Mário. Arte e Freud. In: PEDROSA, M. *Forma e percepção estética: Textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1947.

PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as Bienais. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. In: PEDROSA, Mário. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1950.





arte e instituição

Mário Pedrosa e a Aica

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Quando a Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) foi criada, em junho de 1948, em Paris, na primeira sede da Unesco, Mário Pedrosa já era um crítico reconhecido no Brasil. Ele escrevia uma coluna dedicada às artes plásticas para o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Já havia tido experiências de viagens e estadias na Europa (em Berlim, na Alemanha, e em Paris, na França) e nos Estados Unidos; já havia produzido ensaios e artigos importantes sobre arte internacional, como “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” e textos sobre o artista Alexander Calder, que ele conhecera durante sua estadia nos Estados Unidos e cuja obra foi, posteriormente, exposta no Brasil (Masp). São os artigos “Calder, escultor de cata-ventos”¹ e “Tensão e coesão na obra de Calder”², ambos de 1944.

Mário Pedrosa não participou do Primeiro Encontro da Associação Internacional de Críticos de Arte em 1948, mas o Brasil esteve presente com Sérgio Milliet e Mário Barata. Mais tarde, em 1949, na ocasião do Segundo Encontro Internacional da Aica, quando se apresentaram e aprovaram os estatutos da entidade, ele compareceu ao lado de Sérgio Milliet, Mário Barata e Antônio Bento.

O ano de 1949 foi marcante na história da Aica, por sua criação oficial e, na trajetória do crítico, por conta da tese que ele apresentou no concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil: “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”.

Nesse texto, pioneiramente, realizou um estudo sobre Gestalt e percepção estética. Naquele ano, foi também destaque a publicação de “Arte, necessidade vital”, pela Casa do Estudante, uma compilação de seus textos e ensaios escritos entre 1933 e 1948. Era, portanto, um crítico já em plena maturidade, com vocação teórica notável, quando se aproximou da Associação Internacional de Críticos de Arte. A partir desse ano de 1949, nascia entre Pedrosa e a Aica um vínculo que se estenderia por toda sua vida.

A Aica surgiu no âmbito da Unesco, no pós-Segunda Grande Guerra, dentro do projeto desta entidade de afirmação da paz, com a aproximação entre as diversas culturas e regiões do mundo, promovendo a defesa da ética na relação entre os povos. Era uma época em que se percebia muito intensamente os impactos das destruições em decorrência dos conflitos ocorridos no mundo, e a arte era um campo frutífero à sensibilidade, o que podia proporcionar a aproximação entre as nações.

Durante o Segundo Encontro da Aica, em junho de 1949, quando foi aprovado o estatuto da entidade, anunciou-se a criação de 13 seções nacio-

1 Publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 e 17 dez. de 1944.

2 Publicado originalmente em PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949.

nais, entre elas a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), da qual, no futuro, Mário Pedrosa seria presidente.

Os decênios de 1950 e 1960 foram os de mais intensa atuação de Mário Pedrosa junto às duas associações (a Aica e a ABCA), e sua interação com a cena da crítica de arte e sua participação nos congressos da associação foram significativas.

Em 1953, ele compareceu ao Quarto Congresso Internacional da Aica em Dublin, Irlanda, apresentando a comunicação: “Relações entre a ciência e a arte”. Os temas propostos para esse congresso foram: “A relação da obra de arte com a cultura artística de seu tempo”; “As relações entre a ciência e arte”; “A crítica de arte pelo cinema”; “O tema e o assunto nas artes plásticas atuais”.

Mário Pedrosa vinha viajando pela Europa, realizando contatos para a II Bienal de São Paulo, que comemorou o IV Centenário da cidade. Em Paris, realizou uma conferência sobre “A arquitetura moderna do Brasil”. No ano seguinte, 1954, participou do Comitê de Seleção da Delegação Brasileira da 26ª Bienal de Veneza. Dessa forma, tornou-se conhecido como crítico de arte, no contexto da Aica. Em 1957, foi eleito para uma das vice-presidências e convidado a criar uma coluna de artes visuais no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). Em 1958, recebeu uma bolsa de estudos da Unesco para pesquisar as relações artísticas entre o Japão, a Europa e a América. O fato de ser membro da Aica e um de seus vice-presidentes certamente favoreceu a obtenção da bolsa. A Aica, nesse momento, já era reconhecida como uma ONG da Unesco (desde 1951).

No Japão, organizou, para o Museu de Arte Moderna de Tóquio, uma exposição sobre arquitetura brasileira e produziu reflexões comparativas sobre a arte oriental e ocidental.

Na Assembleia Geral da Aica de 1958, em Bruxelas, Mário propõe a realização, no ano subsequente, de um congresso internacional no Brasil, sobre Brasília. O projeto da nova capital brasileira vinha atraindo a atenção internacional, e sua proposta é aceita pela Assembleia; assim foram iniciados os preparativos para o I Congresso Internacional Extraordinário da Aica que aconteceu em 1959.

Foi um fato relevante: marcou os dez primeiros anos de existência da Aica e da ABCA em 1959. O congresso pôde ocorrer graças a contatos de Pedrosa com o presidente Juscelino Kubitschek. A organização do evento foi feita por ele, em parceria com a crítica Simone Gille Delafon, secretária-geral da Aica, e com Mário Barata, o secretário-geral da ABCA naquela ocasião.

A Aica, depois de já ter realizado cinco congressos anuais (dois em Paris, um em Amsterdã, outro em Dublin e o quinto em Istambul), resolveu organizá-los a cada três anos no congresso de 1957, ocorrido nas cidades italianas de Nápoles e Palermo). Assim, como o próximo estava previsto para acontecer em Varsóvia em 1960, o congresso brasileiro de 1959 foi designado “Congresso Extraordinário”.

Ao aprovar a ideia, Juscelino Kubitschek patrocinou totalmente o evento: 120 críticos vieram ao país, com passagem e hospedagem oferecidas pelo governo brasileiro, e participaram das oito sessões do congresso, divididas entre as cidades de Brasília (ainda não inaugurada), São Paulo e Rio de Janeiro.

O tema do Congresso Extraordinário foi proposto por Mário Pedrosa: “Brasília, cidade nova, síntese das artes”. Brasília estava perto de ser inaugurada, era um projeto desafiador que despertava, como foi dito, grande interesse no mundo cultural internacional. A cidade nova era vista como “a mais audaciosa que o Ocidente já concebeu”³. Para Pedrosa, aquela era a ocasião de discutir não só o plano piloto da capital e questões da arquitetura moderna, mas também o projeto moderno, a cidade como obra de arte coletiva e a possibilidade de pensar na experiência da nova capital como “síntese das artes”, sob a ótica da estética.

O Congresso reuniu nomes de ponta da arquitetura, do urbanismo, da história da arte e da crítica de arte. Depois de terminado, muitos participantes consideraram o evento como um marco em suas vidas e, nas revisões históricas mais recentes, como um ponto alto também na história da internacionalização da Aica (declaração de Jean Clarence Lambert em 2017, no 50º Congresso realizado em Paris)⁴.

A partir desse evento de 1959, que reuniu esforços da Associação Brasileira e da Associação Internacional de Críticos de Arte, Mário estará bastante presente nas atividades das duas associações. Colaborou com o preparo do VII Congresso Internacional da Aica, em Varsóvia, outro grande evento da Associação que, pela primeira vez, em plena Guerra Fria, atuaria em um país do leste europeu. O tema foi “A arte moderna como fenômeno internacional – a arte moderna como resultado e expressão das múltiplas tradições e tendências de diferentes povos”. Na ocasião desse congresso, Pedrosa é reeleito vice-presidente da Aica.

Em 1961, é nomeado diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e viaja por vários países da Europa, para preparar a VI Bienal. A partir desse momento, teve contato próximo com Pierre Restany, outro membro da Aica Internacional, que era parte do corpo de jurados da Bienal de São Paulo e se aproxima dessa entidade com projetos para futuras mostras especiais. Restany o apoia, mais tarde, na ocasião da censura à exposição dos trabalhos que se apresentariam na Bienal de Paris.

Em 1962, Mário é eleito presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e viaja ao México para assistir à XIV Assembleia Geral da Aica. Em 1963, assistiu ao Congresso da Aica em Israel, cujo debate colocou o foco sobre o tema “A criação artística na tecnologia moderna: integração e conflitos e sobre o pensamento judeu, fator de universalidade”. O crítico estava, portanto, presente nos eventos anuais da Associação Internacional de Críticos de Arte.

Em 1964, ocorre o golpe civil-militar no Brasil. No início do período da ditadura, Mário Pedrosa mantém suas atividades como crítico de arte na

3 SILVA, Edson Rosa (org.). *André Malraux: palavras no Brasil/Discours au Brésil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 34.

4 Ver GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. A Aica no Brasil: o Congresso Internacional de Críticos de Arte. In: *Anais da 60ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte*. Edição on-line. Brasília: ABCA, 2019.

imprensa brasileira, assim como em acontecimentos culturais na Europa e no Japão. Integra, por exemplo, o júri da Bienal de Gravura de Cracóvia (os críticos da Aica eram e são presenças frequentes nos júris internacionais de grandes eventos).

Foi em 1968 que se deu a mencionada intervenção do governo militar no campo da arte, impondo censura à exposição dos artistas selecionados para a Bienal de Paris, apresentada no Rio de Janeiro. Como vice-presidente da Aica, e com forte apoio de Pierre Restany, Mário Pedrosa promove uma manifestação internacional de protesto e rechaço do gesto autoritário do governo brasileiro. Um documento é assinado por intelectuais de diferentes partes do mundo e resulta, deste episódio, um amplo boicote à Bienal de São Paulo que terá lugar no ano seguinte (1969). Pedrosa estava ativo internacionalmente e em 1969 integra o júri da Bienal de Gravura do Japão.

Mário fez oposição aberta ao governo militar, que por sua vez determinou sua prisão preventiva em julho de 1970. Ciente de ter apoio de artistas e críticos estrangeiros, pediu, então, asilo no Chile, onde Salvador Allende acabara de ser eleito presidente da República. Uma carta ao governo brasileiro, pedindo garantia à integridade física de Mário Pedrosa, foi assinada por artistas de diferentes países e publicada no *New Review of Books* com o título “The Case of Mário Pedrosa”.

Ainda em 1970, a XII Assembleia Geral da Aica ocorre no Canadá. Mesmo ausente, num gesto de apoio dos críticos da associação internacional, Mário é eleito novamente vice-presidente. No decênio de 1970, diminuem suas atividades junto à Aica, mas a prática crítica continua intensa e, igualmente, o contato com os colegas estrangeiros.

Já exilado no Chile, Pedrosa assume o cargo de professor de História da Arte Latino-Americana na Faculdade de Belas Artes. Foi o momento em que se desenvolveu, naquele país, o projeto do Museu da Solidariedade, que ele seria convidado a coordenar, conseguindo doações de obras de artistas internacionais para o acervo do museu. Como diretor do MAM de São Paulo e no trabalho junto à sua Bienal, como membro da Aica, Pedrosa já tivera contato com muitos artistas internacionais. Viajou pela Europa com o objetivo (alcançado) de conseguir muitas doações de importantes nomes da cena artística mundial.

Regressou ao Chile pouco depois do golpe militar que depôs o governo Allende. Com a nova situação política nesse país, Mário teve de deixar o Chile, indo, com salvo-conduto, para o México e, depois, recebendo asilo político em Paris, onde permaneceu por três anos. Só regressou ao Brasil em 1977, quando a abertura política no país começou a se realizar.

No seu retorno ao Brasil, o Idart (órgão da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo), por via do Centro de Documentação Artística, dirigido à época pelas críticas de arte Maria Eugênia Franco e Radhá Abramo), convidou-o para o registro de um depoimento sobre suas atividades no campo das artes e seus novos projetos. Ele discorre sobre a proposta museológica para a reabertura do MAM do Rio de Janeiro, que estivera fechado após sofrer um incêndio, responsável pela perda de inúmeras obras de arte em exposição e dos acervos. Neste debate, propôs um novo perfil museológico para o museu:

que reabrisse seu espaço como o Museu das Origens – um museu que, além da arte moderna e contemporânea, apresentasse, no acervo, arte indígena, arte africana e afro-brasileira, arte virgem e arte popular. Já introduzia, nesse momento, uma proposta para o entendimento da arte de modo “descolonizado”, para além da ótica eurocêntrica, abrindo a possibilidade de comparação e intersecção da expressão estética das diferentes culturas presentes na formação do país.

Em 1978, participou dos debates realizados na ocasião da Bienal Latino-Americana. Esteve presente no lançamento do livro *Arte, forma e personalidade*, compilação de textos de sua autoria, organizada por Otília Arantes. Organizou exposições dos artistas do Engenho de Dentro, na Funarte e no MAM do Rio de Janeiro. A Funarte publica o livro *Museu de Imagens do Inconsciente*, com textos de sua autoria e da doutora Nise da Silveira.

Nesses anos, esteve bastante envolvido com a cena política de reabertura no Brasil, com forte esperança de que transformações fundamentais podiam acontecer no país. Na militância política, um fato relevante ocorreu em janeiro de 1980: viajou a São Paulo para participar da fundação do Partido dos Trabalhadores e assinou a ficha de filiação nº1.

Em 1980, foi homenageado por seus 80 anos e permaneceu ativo no campo das artes e da política até seu falecimento, em novembro de 1981.

Mário Pedrosa vem recebendo da Aica um reconhecimento fundamental para a crítica de arte internacional e para a história da Associação de Críticos de Arte. No 50º Congresso desta Associação em 2017, houve uma fala sobre a importância de Pedrosa e Sérgio Milliet ao campo da crítica de arte brasileira e internacional. Nas duas publicações digitais realizadas pela Aica, em comemoração aos 70 anos da Associação Internacional, resgata-se a história da Aica e das suas Seções Nacionais, e publicam-se textos sobre este crítico brasileiro e o congresso de 1959 que ele organizou. O mesmo acontece na ABCA, quando organiza uma jornada comemorativa de seus 70 anos. Mário Pedrosa está presente em diversas comunicações apresentadas e reunidas em *e-book*.

Um ponto de aderência fundamental entre o pensamento de Mário Pedrosa e a prática da Aica é a defesa da liberdade de expressão. A prática do crítico afirma a arte como exercício da liberdade. A Associação Internacional tem entre seus objetivos principais defender, imparcialmente, a liberdade de expressão e pensamento, opondo-se à arbitrariedade da censura à arte, à cultura e à expressão humana.

Mário Pedrosa e os museus¹

Cauê Alves

Depois do incêndio do Memorial da América Latina em 2013, do Museu Paulista fechado desde 2013 (com previsão de reabrir apenas na década seguinte), do incêndio do Museu da Língua Portuguesa em 2015, do incêndio do Museu Nacional em 2018 e do avanço do desmonte da Cinemateca Brasileira nos últimos anos, que culminou com mais um incêndio em 2021, apenas para citar alguns dos mais recentes entre nós, é urgente refletir sobre a contribuição de Pedrosa na formulação de projetos de museus. Embora uma quantidade considerável de instituições artísticas ou museológicas tenha se fortalecido nas últimas décadas, é inegável que as nossas fragilidades ainda são gigantescas. A reflexão e atuação direta de Pedrosa em diferentes museus entre as décadas de 1950 e 1970 nos deixou um legado valioso, e os desdobramentos de suas proposições permanecem atuais e relevantes.

Pedrosa colaborou no projeto do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, participando de reuniões e assembleias no início dos anos de 1950, como revela a pesquisa de Sabrina Marques Parracho Sant’Anna². O crítico escreveu apresentações para catálogos de mostras exibidas no museu, como a do Grupo Frente, sugeriu exposições e participou da seleção de obras a serem aceitas ou adquiridas para o acervo. Uma década depois da fundação do MAM do Rio de Janeiro, Pedrosa concebeu uma outra proposta.

Em carta para Oscar Niemeyer de 24 de julho de 1958, o crítico havia afirmado sobre os museus de São Paulo e Rio de Janeiro: “a despeito dos esforços sobre-humanos e patrióticos de suas direções”³, eles “muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos”⁴. Pedrosa aponta as fragilidades dos museus recém-criados nas maiores cidades do país, como o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e os dois museus de arte moderna, que possuem falhas “insanáveis” em seus acervos.

Nesse período, mesmo sem aderir ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, Pedrosa defendia a utopia construtiva e o projeto urbanístico de Lúcio Costa: uma obra coletiva que parecia se opor ao individualismo e subjetivismo expressionista. A cidade de Brasília surge como um esboço do que seria chamado de “síntese das artes”. O projeto da capital federal, inicialmente, foi compreendido como uma “cidade/obra de arte”. No texto “Reflexões em

1 Uma versão muito próxima deste texto foi publicada na *Aurora*, revista de arte, mídia e política da PUC-SP, 2021.

2 SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

3 PEDROSA, Mário. “Projeto para o museu de Brasília. In: *Política das artes: textos escolhidos* I. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 288.

4 Ibidem.

torno da nova capital”, de 1957, Pedrosa problematiza uma série de pontos que denominou “anacronismos de uma utopia”⁵, faz ressalvas sobre o projeto político de Brasília, mas defende a sua monumentalidade. Mesmo que tenha sido contra a retirada da capital federal do Rio de Janeiro e o gesto populista que a acompanhou, ele apostou no projeto de Lúcio Costa. No entanto, logo em seguida demonstra o seu desencanto com o projeto construtivo e racionalista. Na carta para Oscar Niemeyer, com sua proposta para um museu de arte em Brasília, num momento em que ele ainda acreditava no potencial transformador da nova capital, Pedrosa enumera 13 tópicos em que formula sua proposta para o arquiteto. Depois de dissertar sobre a dificuldade em se criar um “museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno”⁶, reconhece a importância de uma instituição de arte em Brasília. O crítico introduz que o museu da nova capital não seria um museu tradicional: “O museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes etc.”⁷. Desse modo, ele não competiria com os museus já existentes nas grandes cidades. Dada a sua natureza, para Pedrosa o museu de reproduções não possuiria falhas ou omissões em relação aos movimentos ou estilos do passado e, além disso, traria ao público “a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias”⁸.

Claro que essa concepção de história pressuposta no projeto do museu de Brasília hoje nos parece tradicional demais. Uma história que abarque a totalidade das manifestações artísticas, uma história compreendida a partir da justaposição linear de estilos, dividida por ciclos históricos e que tem a pretensão de representar com precisão a produção de todos os tempos e lugares, é uma utopia análoga ao sonho de Brasília como nova capital-oásis no meio do deserto.

As referências citadas por Pedrosa para um museu feito inteiramente a partir de fotografias e que fosse atraente, criando ambientes sedutores, eram as mostras e feiras internacionais como a Trienal de Milão. As estratégias expositivas que pretendem despertar interesse do grande público, hoje bastante conhecidas de todos nós, acabaram se tornando, décadas depois, recorrentes nas chamadas exposições *blockbusters* da indústria da cultura. Mas não é correto afirmar que as atuais exposições imersivas, que não trazem obras originais dos artistas e apelam para uma apresentação espetacular e fetichista dentro de museus, seria o que Pedrosa havia projetado.

A proposta de Pedrosa, em vez de estar no campo do entretenimento, possuía um caráter pedagógico, civilizatório, que fomentava a reflexão e re-

5 WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 131-146.

6 PEDROSA, op. cit., p. 288.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

corria a projeções de *slides*, textos explicativos que seriam gravados e que educariam o cidadão da nova capital. O museu realizaria cursos de história da arte e crítica para a formação do gosto do público. Cinco anos antes, em 1953, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, Pedrosa integrou uma comissão ao lado de *sir* Herbert Read e Ernest Rogers para a formação de um museu didático e documental nesses mesmos moldes mas que, por motivos financeiros, não pôde ser concluído.

Certamente há uma relação entre o projeto para o museu de Brasília de Pedrosa e o Museu Imaginário de André Malraux. A primeira versão do texto de Malraux, publicada em *As vozes do silêncio*⁹, é de 1947, e certamente o crítico brasileiro teve contato com as ideias do escritor francês, que inclusive foram citadas e debatidas nos jornais nos anos de 1950, como o *Correio da Manhã* e o *Diário Carioca*.

Como ministro da Cultura de De Gaulle, Malraux veio ao Brasil em 1959 e esteve em Brasília na ocasião da doação pela Novacap¹⁰ do terreno para a construção da Maison de France. O Museu Imaginário reconhece que é impossível reunir e comparar, em um museu tradicional, mesmo de grandes proporções, obras que estão em cidades distantes, em especial afrescos ou vitrais que não podem ser deslocados. Nesse sentido, o museu será sempre incompleto, mas, por meio de imagens e reproduções de obras localizadas nos mais longínquos lugares, podem-se superar diferenças não apenas espaciais, mas também temporais. A reprodução permite aproximações entre obras e abre para outros modos de ver a arte. Mesmo que a noção de Museu Imaginário ultrapasse a concepção de um museu de imagens, e que ela só seja possível depois de a fotografia proporcionar a reunião de obras que jamais poderiam ser vistas juntas, há nessa ideia um alargamento da noção de museu. A instituição museológica passa a ser vista como um espaço não só de imagens documentais, mas também mentais, ou seja, que se encontram na nossa imaginação.

Entretanto, para Pedrosa, o museu de Brasília, além de reproduções, teria uma “filмотeca especializada de filmes e documentários de arte e de filmes experimentais de caráter objetivo, dinâmico e plástico”¹¹. Ou seja, a fotografia ou o filme deixam de ser apenas um documento para serem também uma obra. E é justamente esse o ponto que Douglas Crimp, em *Sobre as ruínas do museu*, vai apontar como sendo o erro fatal de Malraux:

Enquanto a fotografia era um mero veículo por meio do qual os objetos de arte adentravam o Museu Imaginário, mantinha-se uma certa coerência. Mas, uma vez que a própria fotografia passa a ser apenas um objeto a mais, restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão

9 MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. 2 v. Trad. José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

10 Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, criada por Juscelino Kubitschek em 1956 para gerenciar a construção de Brasília.

11 PEDROSA, op. cit., p. 288.

condenadas ao fracasso. Pois nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia.¹²

Certamente, a crítica niilista de Douglas Crimp ao museu e à autonomia da arte não pode ser simplesmente dirigida para as ideias de Pedrosa. Tampouco a crítica de Crimp à abordagem meramente formal pelos museus e o questionamento sobre o modo como a fotografia entra nas instituições podem ser aplicados ao crítico brasileiro. Pedrosa se opôs ao formalismo e ao esteticismo, chamando a atenção para o que poderia ser denominado social nas experiências estéticas sem se render, em contrapartida, à arte como um mero conteúdo. Também jamais poderíamos dizer que Pedrosa se alinharia ao ideário de Malraux; na verdade, do ponto de vista político eles estão em polos opostos, principalmente depois de Malraux se aproximar da direita francesa. Entretanto, a discussão sobre a imagem, no caso, os filmes experimentais, como um objeto no interior do museu, e não mais como um veículo, é relevante para apontarmos as contradições dessa proposta de museu sem obras originais elaborada para Brasília.

Cerca de dois anos depois de escrever a carta para Niemeyer, Pedrosa publicou no *Jornal do Brasil* o texto “Arte experimental e museus”, em que estabelece uma oposição entre o museu tradicional “que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado”¹³ e o museu de hoje, caracterizado como “uma casa de experiências”¹⁴. Citando os *Bichos* de Lygia Clark, os não objetos de Ferreira Gullar e a exposição dos neoconcretos, ele chama a atenção para o fazer experimental, aberto, e conclui que o museu moderno é sítio privilegiado para que experiências sejam feitas e decantadas.

Em 1961, Pedrosa publicou o texto “Museu, instrumento de síntese”¹⁵, em que distingue a apreciação artística da inferência lógica. Próximo ao pensamento de Merleau-Ponty¹⁶, o qual também foi usado como crítica ao que foi chamado de cientificismo da arte concreta, que por sua vez havia recorrido à Gestalt, Pedrosa conclui que se aproximar de um trabalho de arte e percebê-lo não é uma ciência como ramo específico do conhecimento baseado em provas, princípios e no raciocínio lógico. Assim como na ciência, a apreensão da arte requer sensibilidade, observação e mesmo pesquisa, mas sem a necessária exigência de uma metodologia prévia que legitime a validade da percepção. A ciência é determinação e explicação do mundo, enquanto a percepção é por definição indeterminada e ambígua, o modo que temos para nos aproximar do mundo, com tudo o que há de processual e inacabado nele.

A arte nos ensina a retornar ao mundo em que vivemos, e também ao contato direto com ele, ocorrendo anteriormente à reflexão e à análise. Com

12 CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 52.

13 PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: op. cit., p. 295.

14 Ibidem.

15 PEDROSA, op. cit., p. 297-298.

16 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

a arte, aprendemos a retornar às coisas mesmas, aos fenômenos que nos aparecem e que podemos observar, descrever tal como percebemos e não o contrário: derivar o que eu percebo de uma constituição prévia do que eu penso estar percebendo, mas estou construindo. Entretanto, a arte nos exige ir além do campo da experiência perceptiva. Segundo Merleau-Ponty, jamais podemos ignorar a percepção, mas é necessário retomá-la e ultrapassá-la. O filósofo francês, como se sabe, foi lido pelos neoconcretos por indicação de Pedrosa. E as ideias de Merleau-Ponty parecem estar pressupostas nessa breve reflexão de 1961, momento em que o crítico aponta para a finalidade do museu em educar, formar o intelecto e o espírito das novas gerações. O crítico pensa no museu como um instrumento de síntese, capaz de contribuir para uma educação não lógica e sim perceptivo-estética.

Nesse mesmo ano, Pedrosa assume a direção artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição que teve, durante a gestão dele, a maior crise de sua história. Pedrosa viveu de perto a fragilidade do modelo privado herdado do Museu of Modern Art (MoMA) de Nova York no Brasil e o processo de derretimento do museu. Em ata da Assembleia Geral Extraordinária do MAM, de 23 de janeiro de 1963, ocasião na qual foi aprovada a dissolução da entidade e a entrega do acervo à Universidade de São Paulo (USP), Pedrosa reconhece que “lamentavelmente, não conseguiu organizar o grupo que, segundo seu plano, deveria suportar os encargos do Museu com o fito de manter a sua autonomia”¹⁷. O presidente da instituição, Francisco Matarazzo Sobrinho, havia se pronunciado sobre a impossibilidade de continuar financiando o museu, já que havia assumido os encargos relativos à Fundação Bienal de São Paulo.

Na votação sobre a dissolução do MAM, que teve, entre os votos contrários, os de Cláudio Abramo, Livio Abramo e Mário Schenberg, o crítico Pedrosa absteve-se, mas reforçou que “todos os esforços deveriam ser praticados a fim de ser mantido o Museu como entidade viva e atuante”¹⁸. Cerca de um ano antes, em 17 de maio de 1962, Pedrosa havia redigido um documento destinado ao futuro presidente do MAM, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho estava se dedicando à Bienal. Segundo Pedrosa, “a tarefa do sucessor do atual presidente Matarazzo é [...] de ordem educacional e didática”¹⁹. Nesse momento, o MAM de São Paulo, com Pedrosa à frente, tinha celebrado um convênio para se transferir à Cidade Universitária, onde seria projetado um edifício para o abrigar.

Consta do programa do Museu incluir no seu futuro recinto todo o Setor de Escolas. Estas dividem-se em 3 ramos: 1) Escola de Iniciação, onde se ensinará ao público leigo como ver e apreciar uma obra de arte. 2) Instituto de Arte, destinado ao estudo da história

17 MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO. Ata de Assembleia Geral Extraordinária, 23 jan. 1963, n. 073, p. 4.

18 Ibidem.

19 PEDROSA, Mário. *Observações destinadas ao futuro presidente do Museu*. MAM-SP. São Paulo, 17 mai. 1962, p. 1.

da arte, em nível médio e universitário, dentro dos mais modernos métodos e processos desse ensino, e de acordo com as características inerentes à nossa formação histórico-cultural e à nossa situação geográfica no mundo; e finalmente uma Escola, de nível universitário, de Comunicação Visual, Teoria de Informação e Desenho Industrial, instituto que até hoje não existe no Brasil. Este último setor do Departamento Educacional no museu é o mais importante de todos e de imensa e imediata utilidade prática para o desenvolvimento industrial do país.²⁰

Tarsila do Amaral havia enviado uma carta para ser lida na reunião de dissolução do MAM de São Paulo, e nela concordava com a transferência do museu à universidade, sugerindo fosse ele acompanhado por Pedrosa, “a quem devemos em São Paulo e no Brasil toda uma vida dedicada, desinteressada e inteligente às artes brasileiras contemporâneas”. Em seguida, o secretário lembrou que não poderia impor como condição da doação o encargo de ser Pedrosa o diretor do museu, mas a assembleia recomenda aos dirigentes da Universidade de São Paulo o nome de Pedrosa para “administrar o museu e promover a execução de suas finalidades”²¹.

A reunião terminou com “um voto de louvor à atuação do sr. Pedrosa como diretor geral do Museu, cuja experiência o candidata a dirigir qualquer Instituto de Arte no país”²². De fato, não havia sido descartada a possibilidade de Pedrosa dirigir o Museu depois de transferido para a USP.

Em resposta a uma carta de Romero Brest – então diretor do Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, Argentina – de 1º de fevereiro de 1963, em que propõe ao MAM uma exposição de arte geométrica, retrospectiva e atual, Pedrosa diz:

Infelizmente nada posso fazer agora. O Museu, sociedade civil, deixou de existir e foi doado, por inteiro, à Universidade [...]. Motivo: falta de recursos privados para seguir mantendo-o. Estamos aguardando o processo da sua transferência para a Universidade, para saber como será reorganizado, que pessoal do antigo Museu será aproveitado e se serei ou não chamado a dirigi-lo. Depende tudo isso de muitas coisas, inclusive a política. Eis aí por que nada posso decidir sobre a sua proposta.²³

Fica evidente que Pedrosa tinha alguma expectativa de dirigir o museu que foi transferido para a USP. Em todo caso, o crítico cogita levar a proposta ao

20 Ibidem.

21 MUSEU DE ARTE MODERNA. op. cit., p. 5.

22 Ibidem.

23 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Jorge Romero Brest. São Paulo, 7 mar. 1963, p. 1.

MAM do Rio de Janeiro. Em um documento sem data, datilografado, intitulado “Medidas para Salvar o MAM de São Paulo”, há a menção do processo da transferência do museu e referência à comissão nomeada pelo reitor da USP para fazer a organização do museu na universidade:

Seria de toda a conveniência que o diretor geral do museu, até a sua cessão, fosse convidado a fazer parte da mesma comissão, uma vez que é a pessoa mais a par de todas as questões concernentes ao Museu e já com planos elaborados para o bom funcionamento e desenvolvimento do Museu.²⁴

Entretanto, no dia 2 de maio de 1963, houve a primeira reunião do conselho consultivo do museu a ser formado com as obras de arte recentemente doadas à USP. Conforme a ata do encontro, a comissão foi indicada pelo reitor Antonio Barros Ulhôa Cintra e constituída pelos professores Sérgio Buarque de Holanda, Cândido Lima da Silva Dias e Pedro Alcântara Marcondes Machado. Walter Zanini foi o nomeado pelo reitor para o cargo de “conservador e supervisor da entidade em formação”²⁵. Na reunião, de que Pedrosa não participou, foi definido o nome da nova entidade como Museu de Arte Contemporânea da USP, após ressalvas iniciais de Walter Zanini, que gostaria de manter o nome Museu de Arte Moderna, o que não foi possível porque apenas as obras haviam sido doadas à universidade, e não o museu inteiro.

Pedrosa – que já havia defendido a tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”²⁶ e foi classificado em segundo lugar, atrás de Flexa Ribeiro, para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949 – também não pôde estar à frente do projeto de um museu universitário em São Paulo. Nele, estava explícita a integração do museu com a universidade e a aposta na educação da sensibilidade humana e na formação de sujeitos que pudessem contribuir para o desenvolvimento do país. O projeto de Pedrosa tinha entre os objetivos o de formar artistas e técnicos em geral em contato com a tecnologia, permitindo que profissionais exercessem atividades ligadas às artes e à indústria. Provavelmente essa ideia é precursora do que mais tarde se tornou a Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, fundada em 1966 com o nome de Escola de Comunicações Culturais. Pedrosa nunca chegou a atuar como diretor do museu ou professor na Universidade de São Paulo.

Cerca de um mês depois da assembleia que dissolveu o MAM de São Paulo, Pedrosa realizou, em 21 de março de 1963, uma conferência, um ato público em prol do MAM, cujo conteúdo foi publicado no *Estado de S. Paulo* três dias depois. Nesse momento, o crítico fala da indiferença, assim como da

24 MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO. Medidas para salvar o MAM de São Paulo, s.d., p. 3.

25 FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013, p. 19.

26 PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 105-177.

ignorância dos homens ricos de São Paulo e do Brasil em relação ao museu, o que ameaçava a sua sobrevivência. Ele narra o que chamou de *via crucis* do museu:

Durante longos e agonizantes meses, procurou-se quem, entre banqueiros, industriais, homens de posse, empresas industriais, de informação, quisessem ficar com o legado de Ciccillo Matarazzo. Foi baldada essa procura, não se encontrando um substituto para aquele cidadão.²⁷

Pedrosa lembra a importância do museu para o meio artístico do país e para tornar a cidade menos provinciana. Cita, com elogios, outros ex-diretores da instituição, como Léon Degand, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Wolfgang Pfeiffer e seu antecessor, Paulo Mendes de Almeida. Numa espécie de balanço de sua gestão, Pedrosa descreve que conseguiu aproximar os artistas da cidade do MAM de São Paulo, e iniciar uma política de aquisição, mesmo que nunca tenha podido elaborar um orçamento com verbas discriminadas para cada serviço ou função.

O crítico fala também da dificuldade de implementar iniciativas que gerassem recursos, como atividades de cinema, cursos ou venda de livros, e lamenta a falta de subvenção federal. Em sua avaliação, sequer pôde iniciar a “integração e formação do artista no seu verdadeiro meio, isto é, o meio produtivo industrial, tecnológico e cultural de seu tempo”²⁸. Essa relação da arte com o meio industrial e tecnológico foi algo que ele incentivou inicialmente, mas do qual aos poucos se afastou, recusando a submissão da arte ao *design*. Mesmo antes de assumir a direção do MAM de São Paulo, ele fez a crítica ao racionalismo e objetivismo da arte dos anos de 1950 e não foi partidário de uma estética tecnológica ou de uma ciência que se sobrepusesse ao fazer artístico.

Em sua reflexão sobre o período no MAM de São Paulo, ele aponta ainda a limitação de o museu estar restrito a uma só fonte de renda e reconhece que as bienais promovidas pela entidade pioraram a situação, uma vez que a maior parte dos recursos acabaram indo para a “realização daquelas formidáveis mostras”²⁹. E admite que “a Bienal, criatura do museu, sufocou o seu criador”³⁰. Ele sabe que a saída encontrada, a doação do acervo para a Universidade de São Paulo, mesmo não sendo a ideal, foi a única possível. Diz claramente que as elites sociais e os homens ricos do país, que produzem e acumulam riquezas, não assumiram seu dever de investir na cultura e delegaram isso ao Estado, e só são estatizantes quando se trata de matérias que não rendem dividendos. E conclui: “A tarefa cultural que compete aos nossos

27 PEDROSA, Mário. Depoimento sobre o MAM. In: op. cit., 1996, p. 304.

28 Ibidem, p. 302.

29 Ibidem, p. 303.

30 Ibidem.

grandes homens de negócio não pode mais ser executada à custa do esforço individual isolado. Ela exige a cooperação de muitos e ou de vários, exige o grupo, o esforço coletivo”³¹.

Na década seguinte, em 1971, durante a ditadura civil-militar no Brasil, Pedrosa estava exilado em Santiago no Chile e participou da elaboração de outro museu. Ele liderou a construção do acervo do Museu da Solidariedade como presidente do comitê dos artistas e críticos. A instituição foi construída em apoio ao processo democrático que elegeu Salvador Allende. Nesse momento, tratava-se do apoio ao projeto político que buscava realizar profundas reformas sociais e econômicas no Chile.

Entre 1970 e 1973, período em que Salvador Allende esteve na presidência da república chilena, foi instalado no país um dos mais inovadores regimes de transformação social do Ocidente. Tratava-se de superar a desigualdade econômica não apenas respeitando as estruturas democráticas parlamentares e o pluripartidarismo, mas também desenvolvendo mecanismos de democracia direta. Foi uma via que buscou a redistribuição de riquezas que se distinguiu tanto do modelo capitalista quanto das sociedades burocráticas do leste europeu.

Em apoio ao governo de Allende, artistas do mundo todo enviaram obras³². A iniciativa foi fruto de um trabalho assumido por um grupo de artistas e intelectuais que, além do crítico brasileiro, contou com a participação do crítico de arte espanhol José María Moreno Galván e do artista catalão José Balmes. Com o entusiasmo do presidente Allende, eles fundaram um comitê internacional bastante representativo para conduzir o movimento de solidariedade³³.

É inegável o papel de Pedrosa como o grande gestor por trás da concepção do Museu da Solidariedade, uma vez que ele já tinha a experiência de participar da comissão organizadora da Bienal de São Paulo de 1953 e 1955 e esteve à frente da Bienal de 1961 como diretor-geral, além de sua experiência como diretor do MAM de São Paulo entre 1961 e 1963. O Museu da Solidariedade possui uma das mais importantes coleções de arte moderna internacional da América Latina e está marcado pelo ideal utópico que o criou

31 Ibidem, p. 307.

32 O museu recebeu peças de artistas dos mais diversos países e movimentos, como Joan Miró, César Baldaccini, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Alexander Calder, Cruz Diez, Wilfredo Lam, Julio Le Parc, Claes Oldenburg, Arthur Luis Pizza, Antonio Dias, Maurício Nogueira Lima, Claudio Tozzi, Jesus Rafael Soto, Siqueiros, Portocarrero, Soulages, Tàpies, Torres García, Vasarely, Frank Stella, entre muitos outros.

33 O Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile era formado por críticos e diretores de museus de países como Itália, França, Holanda, Inglaterra, Suíça, Polônia, Estados Unidos, Espanha, Argentina, Cuba, Brasil, Argentina e Uruguai. Entre eles, estavam Louis Aragon, poeta e diretor da *Lettres françaises*; Jean Leymarie, diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan; o diretor do Museu de Arte Moderna de Amsterdã, Edward de Wilde; o crítico de arte estadunidense Dore Ashton; o crítico de arte inglês Ronald Penrose; o curador suíço Harald Szeemann; o poeta espanhol Rafael Alberti; o poeta e crítico de arte argentino Aldo Pellegrini; o pintor e vice-diretor da Casa de las Américas, Mariano Rodríguez; o professor e crítico de arte polonês, Juliusz Starzynsky; e o cineasta e consultor do departamento de Belas Artes da Unesco Danilo Trelles.

e que foi compartilhado por tantos artistas. Dadas as condições políticas, culturais e éticas em que surgiu, é um exemplo raro de envolvimento voluntário de artistas e intelectuais na construção de um museu.

Durante o seu discurso por ocasião da primeira mostra da coleção do museu, em 11 de maio de 1972, Pedrosa chamou a atenção para o projeto curatorial da instituição:

Essas obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: se buscou uma lógica interna que as unisse e, na medida do possível, seus espaços correspondem a essa lógica. Todas as ideias ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão desde a linha lírica de Miró até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária. O que une indissoluvelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes. Os artistas as doam para que o Museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional de sua história.³⁴

Em carta aberta “Aos artistas do mundo”, o presidente da República do Chile, Salvador Allende, se referindo ao Museu da Solidariedade, afirma que se trata de “um acontecimento excepcional que inaugura um tipo de relação inédita entre os criadores e o público”³⁵. E ressalta a importância desse modo de colaboração com recursos materiais e espirituais para a soberania e o desenvolvimento das grandes massas populares. Em ambos os pronunciamentos ficaram claras a vontade e a esperança em construir um patrimônio público que pudesse colaborar com a transformação do Chile. Assim, a criação do Museu da Solidariedade, que mais tarde ganhou o nome de Museu da Solidariedade Salvador Allende, é um gesto exemplar de uma ação curatorial fecunda, que abriu uma outra perspectiva de futuro.

Mesmo depois do golpe que interrompeu o processo democrático no Chile, Pedrosa continuou trabalhando no projeto do museu. Do México, onde se refugiou antes de ir para Paris, escreveu em 25 de outubro de 1973 uma carta para José Maria Moreno Galván para pedir sua colaboração para negociar a recuperação das obras doadas ao museu: “Os artistas doaram como testemunho de sua simpatia com o povo chileno naquela maravilhosa etapa de sua vida nacional; e não para um país subjugado por sinistras forças fascistas”³⁶. Pedrosa foi protagonista na formação de um museu em que a ênfase não

34 MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE. *Estética, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mário Pedrosa*. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 31.

35 Ibidem, p. 240.

36 Ibidem, p. 263.

estava só na arte, mas também na educação. Depois de muitos anos tendo seu acervo escondido da ditadura, o museu está aberto e em funcionamento atualmente em Santiago. Naquele momento, o crítico compreendeu o gesto dos artistas como contribuição para realização da utopia socialista no Chile. Tratava-se da construção de um monumento da história, não aquela dos vencedores de sempre, mas dos que lutaram contra a injustiça e pela liberdade.

Pedrosa retornou ao Brasil apenas em outubro de 1977 e, no ano seguinte, em 1978, o MAM do Rio de Janeiro (instituição que havia contado com a contribuição dele nos anos de sua formação) pegou fogo e cerca de mil obras foram destruídas, entre elas, dois trabalhos de Picasso, dois de Miró, grande parte das pinturas construtivas de Torres García, além de obras de tantos outros artistas latino-americanos. No mesmo ano do incêndio, ocorrência que, como vimos, não é um caso isolado na história dos museus no Brasil, Pedrosa elaborou uma proposta de reorganização do MAM do Rio de Janeiro, chamada por ele de Museu das Origens.

Partindo da constatação de que o MAM que ele conhecera havia acabado e que não havia condições de refazer o projeto original, Pedrosa cobra a presença do Estado, sabendo das dificuldades de o mecenato privado contribuir com o museu de modo desinteressado e permanente. Para ele, o financiamento deveria vir de empresas estatais, dos três níveis de governo e de doações privadas. Para a construção do Museu das Origens, ele imaginou uma fundação pública ou mista, que fosse autônoma, gerida por técnicos e que não estivesse sujeita às intervenções políticas e burocráticas. Tratava-se de um conjunto de instituições independentes, mas que se complementariam: “Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares”³⁷.

O projeto de Pedrosa nunca chegou a ser realizado completamente, mas o Museu do Índio, como o próprio crítico já havia indicado em sua proposta, mesmo sem sede, já possuía uma estrutura, um rico acervo e uma organização desenvolvida. A noção de arte popular para Pedrosa, num momento em que ele defendia o que chamou de arte de retaguarda, uma arte que recusa a fatalidade tecnológica e do progresso, apontava para o artesanal, para o fazer dos que vêm de baixo, enfim, para o lugar social dos desprivilegiados, algo distante da noção de arte como aliada da indústria que o crítico havia defendido nos anos de 1950.

Já o Museu de Imagens do Inconsciente havia surgido em 1952, depois que Nise da Silveira, médica psiquiátrica, e o artista Almir Mavignier começaram a trabalhar com internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II. Entre 1946 e 1951, uma série de artistas foram reconhecidos e Pedrosa foi um defensor das qualidades estéticas deles. Ao lado de Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o crítico se aproximou do ateliê e estabeleceu uma interlocução com Nise da Silveira no momento em que elaborava sua tese sobre arte e

37 PEDROSA, Mário. O novo MAM terá cinco Museus. In: op. cit., 1996, p. 310.

Gestalt. Pedrosa conseguiu convencê-la a emprestar obras de Emygdio de Barros, artista participante dos ateliês, para a II Bienal de São Paulo, em 1953. Um ano antes, em 1952, a médica havia fundado o Museu de Imagens do Inconsciente, uma espécie de museu-escola, a partir da produção artística dos ateliês. Pedrosa já havia levado até lá o então diretor artístico do MAM de São Paulo, Léon Degand, que elaborou para o museu a mostra *9 Artistas do Engenho de Dentro*.

Aos poucos, o Museu de Imagens do Inconsciente cresceu e se tornou um centro interdisciplinar que envolvia arte, clínica, investigação sobre teorias da psicologia e psiquiatria. Seu acervo possui atualmente cerca de 350 mil obras. Nos últimos anos de vida, entre 1979-1980, Pedrosa se manteve próximo da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

Inspirado no projeto do Museu das Origens, o banqueiro Edemar Cid Ferreira promoveu, no Parque Ibirapuera, em 2000, a *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*. O projeto foi apresentado como uma comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Simbolicamente aberta para convidados na data de 22 de abril de 2000, celebrando a chegada dos portugueses, a mostra se vangloriava de ter trazido ao Brasil a carta de Pero Vaz de Caminha: o documento que instaura o contato que irá se desenvolver como um genocídio dos povos indígenas. A maioria dos módulos apresentados enfatizou a teatralização das obras, que em grande parte foram ofuscadas pela cenografia espalhafatosa. A organização reivindicou uma atualização do projeto de Pedrosa. Nas palavras de Edemar Cid Ferreira no texto de apresentação: “Consuma-se o sonho do visionário crítico Pedrosa”³⁸.

O conjunto das exposições foi formado por cerca de 12 módulos e a maior parte contou com curadores/pesquisadores reconhecidos no meio. O atual Museu Afro Brasil, fundado em São Paulo em 2004 por Emanuel Araújo, teve uma espécie de ensaio antecipador com o módulo Arte Afro-Brasileira e, principalmente, o módulo Negro de Corpo e Alma, que buscaram romper com os estereótipos sobre a arte afro-brasileira. Este era certamente o maior legado do evento. A *Mostra do Redescobrimento* foi anunciada como um evento espetacular, e módulos como o Arte Barroca e O Olhar Distante tiveram enorme destaque na mídia. Em vez de uma oportunidade de construir instituições e refletir sobre a história da arte brasileira, a mostra foi forjada pelo *marketing* cultural para lustrar a imagem de mecenas das artes de um banqueiro que anos depois seria condenado e preso por prejuízos causados aos credores do seu falido Banco Santos.

O projeto do Museu das Origens de Pedrosa, encenado como farsa na aquela mostra, foi neutralizado; seus propósitos, desprezados; e seus aspectos críticos, enfraquecidos por um evento efêmero que consumiu milhões de reais. O que era também uma política afirmativa de valorização da produção dos excluídos se tornou um evento de massa com um discurso nacionalista. O curador-geral da mostra, Nelson Aguilar, embora tenha partido de Pedrosa e

38 MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 12.

o citado na série de catálogos editados, em entrevista para a *Folha de S.Paulo* afirmou que o projeto do Museu das Origens era datado:

É necessário um ponto de vista mais aberto para lidar com a ideia do Museu das Origens. Também sempre havia algo de ideologia no Pedrosa. [...] Se existe algo que o final do século XX revelou foi a morte das ideologias. Nesse sentido, [a *Mostra do Redescobrimento*] é uma exposição nova, pois não tem esse empenho ideológico que atravessa a crítica do Pedrosa.³⁹

A produção simbólica dos índios, dos negros, dos alienados e da arte popular estava contemplada no projeto do Museu das Origens como um modo de dar voz aos oprimidos, aos que historicamente foram vencidos pelo chamado “progresso”. Mas o que se viu naquela mostra foi a tentativa de reafirmação da história dos vencedores, de uma noção de civilização que, no final das contas, cultua a barbárie.

Entretanto, mesmo os fracassos dos projetos de museu de Pedrosa são tão relevantes quanto os êxitos dos museus que ele ajudou a criar. O Museu das Origens, longe de ser datado, trazia algo de originário. Ele tem a potência de dar origem, de propiciar algo não previsto, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. No momento em que o crítico já não apostava na vanguarda, a arte de retaguarda⁴⁰ trazia uma promessa de futuro. O Museu das Origens é a projeção de uma utopia transformadora, talvez um modo “de escovar a história a contrapelo”, para usar a expressão de Walter Benjamin. Ele pode ser compreendido como um monumento aos excluídos que, além de romper com a noção historicista de progresso, contribui para a construção da consciência histórica e para a percepção de que a arte é anterior à separação entre o erudito e o popular ou à divisão de classes da sociedade capitalista. Pedrosa, sem qualquer nacionalismo, mas indo em busca das raízes, chama a atenção para o primitivo que os colonizadores não foram capazes de elevar à categoria de arte.

As transformações de Pedrosa sobre as ideias de museu acompanharam certa mudança na própria compreensão da noção de história por parte do crítico. De um museu totalizador, sem lacunas ou ausências relevantes em seu acervo, que pressupõe uma noção linear e positiva da história, Pedrosa reformula no final da vida sua posição para o Museu das Origens, em que a noção de historicidade está no centro. Mais do que uma narrativa completa e sem equívocos, o que passa a importar em sua última proposta não é o discurso sobre o passado, mas sim o modo como ele pode iluminar o presente e abrir o futuro, revelando o que ainda não foi visto. Num momento maduro de sua trajetória, o museu se aproxima mais de uma instituição fecunda, que pode

39 AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades [Entrevista concedida] a CF. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200007.htm>. Acesso em: 8 out. 2021.

40 PEDROSA, Mário. Variações sem tema ou a arte da retaguarda. In: op. cit., 1996, p. 341-347.

dar origem ao que não foi previsto, como gênese interminável, do que àquela instituição concebida para Brasília, um museu de reproduções de imagens, permeada pelo ideário de abarcar toda a tradição ou história da arte.

Essa mudança de postura, numa revolução constante e observável em sua trajetória como crítico de arte que sempre se manteve próximo dos artistas e acompanhou o processo criativo de diferentes gerações, deve ser compreendida principalmente a partir da abertura para a arte experimental dos anos de 1960 e 1970. A noção de um museu experimental está próxima da famosa frase de Hélio Oiticica, “museu é o mundo”⁴¹, que se relaciona com um estado de criação latente. Concordando com Pedrosa no início dos anos de 1970, Oiticica ironiza o “ir ao museu à Madison vernissages”⁴² e evoca o experimental e o anticolonial.

Mas essa postura aberta e mutante nunca abdicou do papel político e pedagógico que um museu pode ter, instituição de transformação social que contribui com a educação da sensibilidade e o aprimoramento da percepção. A solidariedade e a fraternidade também foram fundamentais em sua postura crítica e na mobilização da comunidade artística internacional para a construção do museu em apoio ao governo democrático de Salvador Allende. Um projeto de museu envolve uma postura política frente ao mundo e os afetos que ela mobiliza. A vontade moderna de construção e valorização do patrimônio público é pensada como um modo coletivo de colaborar para uma sociedade mais justa. Mesmo que nem todas as ideias de Pedrosa tenham se realizado como concebidas, e que algumas delas tenham sido apropriadas e desenvolvidas de maneiras espetaculares e distantes do seu ideário, os museus que ele concebeu, inclusive aqueles que nunca saíram do papel, são ideias fecundas e atuais.

Mesmo que os desmontes de instituições e projetos culturais estejam em pleno desenvolvimento no Brasil de hoje, que os incêndios ainda nos assombrem, os projetos de museus dos quais Pedrosa participou, e não foram poucos, continuam pulsando. Eles trazem esperança e proporcionam experiências, indicando que a memória guardada pelos museus pode abrir possibilidades de um futuro emancipador.

41 OITICICA FILHO, Cesar (org.) *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

42 Ibidem, p. 155.

Pedrosa em Londres

Michael Asbury

Traduzido por Priscila Rossinetti Rufinoni e Yuri de Lavor

Mário Pedrosa viajou extensivamente durante o ano de 1968. Já em janeiro, ele visitou Buenos Aires, “onde foi nomeado presidente do Comitê Assessor Brasileiro do Prêmio Codex de Pintura Latino-Americana”¹. De volta ao Rio de Janeiro, integrou em junho a Passeata dos Cem Mil, uma manifestação pública contra a repressão militar e o caso específico do assassinato do estudante Edson Luís. Muitos artistas, intelectuais, atores e músicos se uniram ao evento organizado pela UNE, tornando-o o mais notório protesto contra a ditadura ocorrido nos anos 1960 no Brasil. Entre os manifestantes estavam os músicos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais, não muito depois, procurariam asilo em Londres.

Quando Pedrosa chegou à Europa, ao final daquele ano, contava com um itinerário extenso relacionado com a arte, o qual incluía participar de um “encontro promovido pela Galeria Nacional da Tchecoslováquia”, uma visita a Nuremberg, “onde ele ajudou a organizar a Bienal”, e a Kassel, “para participar da abertura da *Documenta*”². Ele então viajou a Veneza para ver a Bienal e, da Itália, foi a Bordeaux, para a assembleia geral da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica).

Antes de partir para o Japão em novembro, Pedrosa visitou Londres. Embora este evento não seja especificado na cronologia da qual estas datas e atividades foram retiradas, sabemos que lhe foi pedido que interviesse em uma disputa de Hélio Oiticica, via correspondência, com Bryan Robertson, o então diretor da Galeria Whitechapel. O desentendimento concernia aos planos do artista para sua vindoura exposição solo naquela instituição. O fato de Pedrosa interromper sua agenda lotada para mediar uma disputa particular sugere que se havia alcançado um impasse sério entre o artista e o diretor.

Existe documentação fotográfica de Pedrosa junto a Oiticica na Galeria Whitechapel e em seus arredores³. Como Oiticica só chegou a Londres em dezembro de 1968, presume-se que, após resolver com sucesso o problema com Robertson, Pedrosa tenha viajado ao Japão para continuar com seus

1 Cronologia em FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Nova York: MoMA/Duke University Press, 2015, p. 446.

2 Ibidem.

3 Ver BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishers, 2007.

próprios compromissos. Com a declaração do Ato Institucional nº5, em dezembro, e a dissolução do Congresso e a suspensão dos direitos individuais que a sucederam, Pedrosa foi aconselhado a não retornar ao Brasil e então, permaneceu em Lisboa até março do ano seguinte⁴.

A abertura da exposição de Oiticica em 1969 e a participação de Pedrosa durante sua execução, atestada pelas fotografias, sugerem que ele tenha viajado mais uma vez a Londres, agora partindo de Lisboa⁵. Essa sequência de eventos aparentemente trivial no calendário do crítico de arte demonstra, no mínimo, a extensão do apoio de Pedrosa ao jovem artista. De acordo com Guy Brett, a intervenção de Pedrosa havia sido crucial para apaziguar a apreensão de Robertson quanto à exibição:

Embora quase desconhecido em Londres, e sem um *marchand* que o apoiasse (Oiticica evitou o sistema de galerias ao longo de sua vida, e se via como um criador de “situações a serem vividas” em vez de um criador de objetos), ele se manteve fiel a seus princípios quanto à realização do conceito radical que tinha para a exposição da Whitechapel. Em particular, ele defendia a necessidade de que trabalhos individuais fossem partes de um ambiente como um todo, o qual seria especialmente construído para a exposição. Havia, certamente, objetos distintos e de origens individuais, mas ele queria que tais objetos fossem conhecidos e sentidos “no sentido de ordens para o todo”; em outras palavras, eles não deveriam aparecer como isolados, mas como “células de uma ideia ambiental que por um longo tempo tem sido o alvo de meu processo criativo e pensamento teórico”⁶. A certo ponto, o ilustre crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, amigo e apoiador de longa data do artista, veio a Londres encontrar Bryan Robertson e explicar o conceito de Oiticica em maiores detalhes. A exposição finalmente abriu, na forma desejada por Hélio, em fevereiro de 1969, alguns meses depois da aposentadoria de Bryan Robertson como diretor e sua substituição por Mark Glazebrook.⁷

Com base nas recordações de Glazebrook, Robertson, que havia dirigido a galeria pelos 16 anos anteriores, não era uma pessoa de manter registros ou

4 Cronologia em FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo, op. cit.

5 A exposição de Oiticica na Whitechapel em 1969 será referida, a partir de agora, por uma das definições preferidas pelo artista, “Experiência Whitechapel” (a outra era “Experimento Whitechapel”).

6 Brett cita em seu texto uma carta de Oiticica a Bryan Robertson dos arquivos da Whitechapel. BRETT, Guy. Hélio Oiticica’s “Whitechapel Experiment”. *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, The Whitechapel Gallery, 2001.

7 Ibidem, p. 77.

gerenciar contas com a atenção que se costuma esperar⁸. Por um lado, com base no relato de Glazebrook, podemos especular que parte da relutância para com o *layout* da exposição proposta se relacionaria com a conturbada direção do próprio Robertson e a crescente crise financeira da galeria⁹. Por outro lado, poderíamos nos perguntar se a exposição na Whitechapel teria sido oferecida a Oiticica, se não fosse a gestão idiossincrática do antigo diretor.

Seja em razão de preocupações financeiras, seja pela falta de confiança nos planos radicais de um artista que era então virtualmente desconhecido, as recordações de Brett diplomaticamente minimizam a seriedade do desentendimento entre o artista e o diretor da instituição. A disputa, independentemente de seus motivos, certamente não teria sido resolvida sem a intervenção de Pedrosa. A reputação internacional de Pedrosa não pode ser subestimada; seu envolvimento com a Aica e sua rede de conexões no mundo da arte teriam por certo servido para dirimir seriamente as reservas de Robertson. Esse era, afinal, como o próprio Brett destaca, apenas o segundo caso de uma exibição “ambiental” apresentada pela galeria¹⁰. A natureza do desentendimento parece, portanto, fundamental para deslindar tanto o significado histórico da exposição, que se torna ainda mais óbvio retrospectivamente, quanto o pensamento de Pedrosa, à luz de sua reputação no contexto mais amplo, contemporâneo e internacional, da arte.

Que Pedrosa ou mesmo Oiticica tenham se atentado ao argumento que Peter Bürger concomitantemente desenvolvia parece pouco provável, já que a *Teoria da vanguarda* foi publicada, originalmente na Alemanha, somente em 1974¹¹. No entanto, talvez pelas circunstâncias específicas de como Oiticica ganhou acesso a uma exposição na Whitechapel, certa aproximação com a *Teoria da vanguarda* de Bürger pode ser tecida. Quero dizer que a exposição pode ser um estudo de caso interessante, precisamente porque se destaca como uma anomalia quando comparada à relação então emergente entre a prática neovanguardista e a institucionalização da arte, principal alvo de Bürger em sua crítica. É interessante notar aqui que Brett via o Experimento Whitechapel de Oiticica favoravelmente, em comparação a outras exposições “participativas” que aconteciam naquele período,

8 BRETT; FIGUEIREDO, op. cit., p. 40-41. O livro foi publicado por ocasião da exposição de Oiticica na Tate, que acompanhava a aquisição da instalação *Tropicália* e relembrava eventos em torno do Experimento Whitechapel em 1969.

9 Ibidem.

10 BRETT, op. cit. O primeiro havia sido o *This Is Tomorrow*, em 1956. Este texto, portanto, estabelece uma relação implícita entre as duas exposições, já que o primeiro caso é frequentemente comemorado como o momento inaugural da *pop art*.

11 BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984. Em português: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, Lisboa: Vega, 1993.

sobretudo a exposição de Robert Morris na Tate, em 1971¹². Como costumava acontecer, aquilo que poderia ter parecido um comentário passageiro, uma curiosidade levantada pelo crítico de arte britânico, tinha um significado mais profundo.

Bürger distinguia a vanguarda histórica das manifestações de neovanguarda dos anos 1960 mediante a análise de suas respectivas práxis. Para Bürger, enquanto aquela rejeitava o que ele via como uma moldura institucional burguesa através do estabelecimento de uma relação direta entre arte e vida, estas emergiam desde já implicitamente conectadas a instituições que racionalizavam e categorizavam – em suma, constrangiam – o experimento de vanguarda através de um arcabouço contextual da arte. Ele argumentava que

[a] determinação de Marcuse da função da cultura na sociedade burguesa não se apoia em objetivações artísticas singulares, mas no *status* que lhe cabe de atividade separada da luta quotidiana pela existência. O modelo apresenta o importante argumento teórico de que as obras de arte não surgem individualmente, mas no seio de condições estruturais institucionais que estabelecem com muita clareza a função da obra.¹³

Parece crucial que Pedrosa apontasse precisamente a insistência de Oiticica em dissolver o objeto de arte individual no ambiente da exposição como um todo. De fato, que o artista não mais visse a montagem [*display*] como uma exposição, mas como uma experiência, em meu entender enquadra a análise de Pedrosa sobre o artista em relação aos contextos diferenciados de vanguardas históricas e neovanguardas. Uma relação, assim, emerge com a proposta de Bürger no que concernia à posição do objeto.

Parece significativo, portanto, que o desentendimento de Oiticica com Bryan Robertson tenha se centrado precisamente naquilo que se tornaria o princípio central na tese de Bürger: que o *status* do objeto de arte no interior do contexto institucional torna-se alienado da experiência cotidiana.

12 Para um relato de exposições participativas contemporâneas, ver FLOE, Hilary. “Everything Was Getting Smashed”: Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71. *Tate Papers*, n. 22, outono de 2014. É interessante notar que o editorial da revista eletrônica afirma que: “Este número analisa exemplos de exposições do século XXI nas quais noções de jogo eram captadas por artistas e instituições que buscavam desafiar experiências de recepção tradicionais”. É interessante, então, que nenhuma referência à exposição de Oiticica na Whitechapel seja oferecida, nem nesse texto nem nos outros artigos do número. Floe se refere à Signals e constata a inclusão de numerosos artistas associados à galeria, incluindo Oiticica, na exposição *Part-Art* no MoMA Oxford, em 1971. É também interessante notar o fato de que, apesar de a exposição de Oiticica em 1969 não ser mencionada no texto em si, uma imagem do catálogo de 1969 (retratando um *close-up* dos papagaios na *Tropicália*) foi incluída no pôster para a exposição *Part-Art*, de 1971.

13 BÜRGER, Peter op. cit., p. 12. Em português: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. pp. 38-39.

O conceito de *Crelazer* de Oiticica emerge de sua análise e articulação da experiência do ambiente *Éden*, o qual havia sido criado especificamente para a exposição na Whitechapel. Por si só, isso representa uma posição crítica a respeito da experiência de arte que ele então propunha e parece corresponder em alguma medida à crítica de Bürger, que afirmava:

A arte permite ao seu receptor individual satisfazer, ainda que apenas idealmente, as dificuldades que ficaram à margem da sua práxis quotidiana. Ao desfrutar da arte, o sujeito burguês, mutilado, reconhece-se como personalidade. Porém, devido ao *status* da arte, separado da prática vital, esta experiência não tem continuidade, não pode ser integrada na prática quotidiana.¹⁴

Parece claro que o Experimento Whitechapel como um todo buscava reestabelecer a relação perdida entre a arte e a práxis cotidiana. Pode-se discutir se o experimento atingiu o alvo; certo é que ele encorajou formas livres de comportamento que claramente diferenciavam a proposta de Oiticica e o conceito tradicional de obra de arte como um objeto de e para contemplação.

Para Oiticica, o *Éden* era fundamental a essa concepção, visto que não consistia em “uma forma acabada, mas em uma proposta permanente de *Crelazer*”¹⁵. O próprio *Crelazer* surgiu da articulação do *Éden* como uma proposta participativa, que avançava e reconceituava substancialmente a proposta ambiental da *Tropicália* (que, no caráter retrospectivo do *layout* da Whitechapel, foi apresentada junto ao *Éden*). O fato de que a noção de *Crelazer* tenha sido posta pelo artista em contraste direto aos movimentos internacionais de arte que prevaleciam à época é também inquestionável. Escrevendo sobre o *Crelazer*, as palavras de Oiticica têm tom de manifesto:

Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje há ainda o esteticismo da Pop, ou da Op, da Minimal e também do *happening*. Os que não se defrontam com o *Crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um “pensamento” que vem *a priori* sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a “loucura branca” europeia.¹⁶

14 Ibidem. pp. 12-13. Em português, p. 39.

15 OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição retrospectiva Witte de With/Jeu de Paume/etc., 1992, p. 136.

16 OITICICA, Hélio. *Creleisure*. Reimpresso em: OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição retrospectiva Witte de With/Jeu de Paume/etc., 1992. p. 132. Em português: OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 113.

O apoio de Pedrosa à proposta da exposição sugere que ele concordava com Oiticica sobre a importância de integrar o objeto individual ao ambiente participativo como um todo, fato que indica certas distinções fundamentais para com as emergentes neovanguardas, o *pop*, o *op* e assim por diante. Porém, a crítica de Oiticica da arte ocidental e de sua “loucura branca” se complexifica quando examinada à luz da resposta subsequente do crítico de arte a sua exposição na Whitechapel, a qual, como veremos, até hoje ofusca qualquer relação crítica possível que a exposição possuía com outras manifestações contemporâneas de arte participativa.

Pedrosa era amigo e mentor de Oiticica, assim como de muitos outros artistas e críticos de arte brasileiros daquela geração. O apartamento (e a biblioteca) do crítico de arte no Rio era um lugar de reunião para discussões em torno de arte, política, filosofia e vida. Do final dos anos 1940 até o momento em que Pedrosa foi forçado a procurar asilo na embaixada chilena no Rio, em 1970, esse contato vivo com artistas havia sido fundamental, se considerarmos o trabalho inicial de Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, ou o de gerações subsequentes de artistas, como Lygia Clark, Lygia Pape e Antonio Manuel, críticos de arte como Ferreira Gullar e muitos outros. Algo desse espírito, a reunião de amigos e interlocutores com ideias parecidas, informa a noção de *Barracão* de Oiticica. A noção é precursora do *Crelazer* e de numerosos trabalhos, desde a *Cama-Bólido*, o *Éden*, os *Ninhos* até a série de *Cosmococas*. Em grande parte, ela emergiu do senso de convivência que o artista experimentou na Mangueira, favela onde começou sua iniciação na cultura do samba, como música e dança, em 1964.

O impacto que Pedrosa teve sobre a visão de Oiticica quanto à arte contemporânea parece não ter sido ainda abordado adequadamente. Citando Pedrosa em “Esquema geral da Nova Objetividade”, de 1967, o artista clama a possibilidade de uma autonomia crítica (oposta ao ideal de “pureza cultural”) da arte contemporânea brasileira, *vis-à-vis* a influência internacional. O texto demonstra, entre outras fontes, a leitura atenta que Oiticica dedicava às colunas regulares de Pedrosa no jornal *Correio da Manhã*. Pedrosa, é claro, havia elogiado o trabalho de Oiticica em um artigo de 1966; naquela ocasião, ele considerava Oiticica nada menos do que representativo de uma nova fase na história da arte, a qual, de acordo com Pedrosa, poderia ser definida como arte pós-moderna:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada pela arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob

muitos aspectos se anteciparam ao movimento da Op e mesmo da Pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.)¹⁷

O termo “arte pós-moderna” viria à tona em um artigo subsequente, “Quinquilharia e *pop art*”, no qual, sem qualquer referência direta a Oiticica, Pedrosa analisa a ascensão do *pop*, seus precedentes na história da arte e sua relação com a cultura estadunidense, particularmente a do consumismo e da publicidade¹⁸. Embora significativamente distinta das maneiras múltiplas e por vezes contraditórias pelas quais entendemos o termo “pós-moderno” hoje, é inegável que Pedrosa articulava sua resposta a tendências emergentes – como a *pop art* – relacionadas à prática de Oiticica, mas também distintas dela¹⁹. Quando justapomos essas duas ocasiões em que Pedrosa menciona o conceito de arte pós-moderna, certos aspectos da visão do crítico de arte sobre a historiografia da arte moderna ficam evidentes.

Em 1967, Pedrosa havia afirmado que artistas *pop* estadunidenses como Warhol, Lichtenstein ou Oldenburg não eram artistas no sentido comum do termo; uma vez que em seus anos formativos haviam se engajado na produção de “arte comercial e de propaganda”, eles poderiam ser mais apropriadamente descritos como “técnicos da produção em massa”. A reação contra o expressionismo abstrato, na rejeição da pintura gestual pelo *pop*, e a concomitante abertura à cultura mais ampla foram os elementos que Pedrosa identificou como principais sinais de uma “arte pós-moderna”²⁰.

Apesar de Pedrosa vê-lo como um fenômeno pós-moderno por sua reação àqueles princípios do alto modernismo, o *pop* só alcançou essa condição com atraso, já que os brasileiros, sem terem um obstáculo (greenbergiano) a saltar ou contra o qual se rebelar, já haviam alcançado tal conclusão em seu trabalho com os precedentes da arte concreta ao neoconcretismo²¹. Visto que a superação do gesto pictórico já era *fait accompli* naqueles movimentos neoconstrutivistas, tudo o que restava aos brasileiros era tentar cumprir a profecia construtivista de inserir a arte na vida cotidiana. Enquanto Lygia Clark,

17 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205. Traduzido para o inglês por Steve Berg em FERREIRA; HERKENHOFF, op. cit., p. 314.

18 Aqui porventura encontramos outra associação, que demarca algumas distinções óbvias para com aquilo que Bürger chamaria, seguindo Marcuse, de relação entre arte e comércio. A distinção primeira neste caso seria a diferenciação entre o assunto [*subject matter*], no caso da análise de Pedrosa, e a comodificação da própria obra de arte.

19 PEDROSA, Mário. Quinquilharia e *pop art*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1967. Traduzido para o inglês por Steve Berg FERREIRA; HERKENHOFF, op. cit. Publicado também em PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

20 Ibidem, p. 200-201.

21 Também se pode sugerir uma relação através do exemplo do minimalismo. Ver ASBURY, Michael. Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object. In: MERCER, Kobena (ed.). *Cosmopolitan Modernisms*. Londres/Cambridge, Mass.: Iniva/MIT Press, 2005, p. 168-169.

em sua fase pós-neoconcreta, rejeitava a ideia de arte para imergir a si mesma e seus objetos em contextos terapêuticos, Oitica unia, sincreticamente, sua abstração geométrica formativa ao poder transcendental do samba. Em ambos os exemplos havia uma clara rejeição das premissas institucionais da arte, que eles descreviam como uma postura antiarte.

Na análise de Pedrosa, a arte pós-moderna se torna quase um sinônimo da noção de antiarte e, embora ele visse o *pop* como relacionado à cultura no sentido mais amplo do termo, distinções importantes devem ser feitas quanto a essa relação, especialmente se comparada ao trabalho de Oitica. Apesar de os próprios escritos de Oitica sobre a noção de antiarte invocarem genealogias da história da arte e referências que remontam pelo menos ao dadaísmo e à rejeição da vanguarda histórica à tradição das “belas-artes”, o enquadramento da “arte moderna”, por Pedrosa, como ocorrida entre as *Demoiselles* de Picasso e os *Parangolés* de Oitica, é revelador. O que se sugere, em outras palavras, é que, entre a apropriação, em pintura, de uma estética – a de uma máscara africana a-histórica, atemporal – e a *incorporação* do trabalho em torno do corpo culturalmente e historicamente específico do brasileiro afrodescendente, estavam em jogo questões formais e culturais óbvias. Em um nível formal, a pintura transcende sua objetualidade e seu caráter bidimensional para se envolver com o espaço mediante uma ação viva, ao passo que tal ação e o espaço em que ocorre são enquadrados na especificidade do local. A especificidade e sua relatividade cultural parecem críticas à prática em evolução de Oitica.

A Experiência Whitechapel havia sido originalmente planejada para acontecer na Galeria Signals, um espaço experimental dirigido por Paul Keller e David Medalla, junto a Gustav Metzger, Marcello Salvatori e Guy Brett (que era então também o crítico de arte do *The Times*)²². Com o abrupto fechamento da Signals em 1966, Brett determinou-se a encontrar um novo local para o trabalho de Oitica, do qual uma grande proporção já havia sido enviada a Londres. Brett organizou uma pequena apresentação dos *Bólides* de Oitica em seu apartamento em Londres, enquanto o trabalho mais volumoso foi armazenado na casa de seus pais em Oxfordshire. Seria aquela pequena apresentação que Brett convidaria Robertson para ver, o qual, por sua vez, concordou imediatamente em realizar uma exposição na Whitechapel, em data a ser determinada posteriormente. Os quase três anos entre o fechamento da Signals e a abertura da exposição de Oitica na Whitechapel são significativos, já que provêm de um período longo e dilatado no qual o artista e Brett se correspondem. Tais cartas contêm expressões de frustração com o atraso, a dificuldade de explicar o conceito ambiental a Robertson e outras praticidades. Elas também detalham entusiasticamente as atividades de Oitica no Rio durante um período crucial de sua carreira. Em correspondência com Brett, Oitica descrevia o período que levava à exposição *Nova Objetividade*

22 Para descrições mais detalhadas da Galeria Signals e de sua relação com artistas brasileiros, ver BRETT, Guy. *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995. Também exploro algumas dessas conexões em ASBURY, Michael. E agora José? In: VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *IAC 20 anos: encontros fundamentais*. São Paulo: Ubu, 2020.

Brasileira, ocorrida em 1967, e suas consequências. Foi naquela ocasião que o artista apresentou a instalação *Tropicália* pela primeira vez. Nas cartas, Oiticica mal consegue conter seu prazer quanto ao impacto que seu trabalho estava causando no campo cultural mais amplo do Brasil. O nome “Tropicália”, é claro, foi adotado por Caetano Veloso como título de uma de suas músicas, subsequentemente nomeando também o álbum, *Tropicália ou Panis et circensis*, que Caetano, Gilberto Gil, Os Mutantes e outros lançaram em 1968. “Tropicália”, a música, refere-se à nova capital, Brasília, pela perspectiva dos “candangos”, os trabalhadores predominantemente negros trazidos de longe para trabalhar na construção da cidade modernista, sendo eles mesmos instalados em acampamentos nos arredores.

A afirmação de Pedrosa, em seu artigo de 1966, de que o trabalho de Oiticica havia marcado um novo estágio na história da arte era em alguma medida uma resposta sensível à emergente natureza transmidia da arte, ao passo que também sugeria o encontro das culturas erudita e popular. Arte, poesia, música e, possivelmente, teatro e cinema vieram a ser cada vez mais próximos sob um movimento contracultural que respondia a um contexto brasileiro específico: a rigidez das noções daquilo que constituía uma cultura nacional autêntica, bem como o regime militar, cada vez mais repressivo²³.

Vivenciar as repercussões da *Tropicália*, assim como suas repercussões socioculturais, confirmava para Oiticica a relevância e importância de suas propostas. Uma sensação de maravilhamento entusiasmava a escrita do artista desde o momento em que havia “descoberto”, em 1964, a cultura da Mangueira, até sua chegada a Londres. Tal entusiasmo naturalmente transpirava nas páginas do catálogo da exposição da Whitechapel, catálogo que Brett compilou consultando o artista.

Quando em Londres, o sentimento de euforia aos poucos evaporou. Oiticica escreveria em 1970 um artigo intitulado “Brasil diarreia”, uma resposta altamente crítica à maneira como seu conceito de tropicália, primeiramente por sua apropriação pelo movimento de música contracultural, havia sido tão rapidamente incorporado e diluído no discurso mais amplo da indústria cultural nacional²⁴. Escrito no período imediatamente posterior à Experiência Whitechapel, um ajuste de ponteiros com a natureza distinta do pensamento criativo de Oiticica, que havia levado à tropicália, transpira em “Brasil diarreia”, mesmo que não explícito: a saber, a associação algo fácil entre a noção de antiarte e as formas de cultura popular oriundas dos setores marginalizados da sociedade brasileira.

23 Como a historiografia principalmente póstuma sobre o artista demonstra, em sua relação com manifestações culturais contemporâneas, é a natureza desses dois aspectos da contracultura brasileira que foram tantas vezes mal interpretados, reduzidos e frequentemente propensos a olhares exotizantes quando considerados de fora (e por vezes de dentro) das fronteiras nacionais.

24 OITICICA, Hélio. *Brasil Diarrhea*. In: *Witte de With/Jeu de Paume/etc.*, p. 17. Em português: OITICICA, Hélio. *Brasil diarreia*. In: PONTUAL, Roberto (coord.). *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collection, 1973.

A diferenciação de Bürger entre vanguardas históricas e neovanguardas valia-se da noção de antiarte, da qual ele identificou como precedentes o dadaísmo e o surrealismo, suas próprias especialidades na história da arte²⁵. Tal legado foi então interpretado através da crítica de Marcuse à indústria cultural pós-guerra. Valeria a pena sublinhar uma nota de cautela na qual a posição de Pedrosa parece crítica. Deve-se fazer uma distinção entre o que Bürger descreveu como neovanguardas e aquelas manifestações contemporâneas fora do contexto da arte hegemônica²⁶. Enquanto o *pop* trouxe o mundo da publicidade e da mídia de massa ao campo da cultura de vanguarda, o trabalho de Oiticica, embora ocasionalmente incorporasse elementos da mídia de massa (sejam estes jornais, sejam aparelhos de televisão), distingue-se em sua relação com uma forma de cultura popular inteiramente outra. Se o *pop* se referia à mídia de massa, Oiticica invocava as culturas populares brasileiras do corpo. Para Pedrosa, parece claro que o processo pelo qual essa transição ocorreu no trabalho de Oiticica – da apreciação e manipulação moderna da forma, e sobretudo da cor, para a incorporação pós-moderna da cultura no sentido mais amplo do termo – é muito mais radical e não conformista quando comparado ao que Pedrosa havia visto como uma propensão acrítica e comercial das referências culturais do *pop*:

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e cruel totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.²⁷

25 Podemos encontrar precedentes da fascinação inicial com a cultura do “outro” interno ao Brasil nos escritos do surrealista Benjamin Péret sobre os ritos religiosos afro-brasileiros. Péret era cunhado de Pedrosa.

26 Há algo a ser dito aqui sobre a separação – que tanto divide como relaciona – existente entre um artista como Oiticica e um como Robert Morris. É também no interior desse contexto diferenciado que a relação entre Oiticica e o *pop* estadunidense se encontrava, na visão de Pedrosa. Ver ASBURY, Michael. Some Notes on the Contamination and Quarantine of Brazilian Art. In: BACHMANN, Pauline; KLEIN, Melanie; MAMINE, Tomoko; VASOLD, Georg (Eds.). *Art/Histories in Transcultural Dynamics: Narratives, Concepts and Practices at Work in the 20th and 21st Centuries*. Berlim: Wilhelm/Fink, 2017, p. 141-152.

27 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: op. cit., 1981, p. 316.

Sem fazer qualquer associação explícita – os textos sobre Oiticica e o *pop* são separados por mais de um ano –, Pedrosa alude a uma possível relação entre Oiticica e o caso estadunidense ao final de seu texto sobre a *pop art*, quando diz que,

perto dos [Beatles e dos *hippies*], entretanto, um obscuro “subconjunto cultural” emerge explosivamente dos próprios meios urbanos daqueles artistas, que recoloca em questão o todo cultural de onde provém e se exerce, com fascinante invenção, o *pop* artista estadunidense. Trata-se dos levantes negros.²⁸

Os “levantes negros” descritos na última linha do artigo de 1967 são sem dúvida uma referência ao Movimento dos Direitos Civis (mais especificamente a Martin Luther King, Malcolm X ou talvez ao emergente movimento Panteras Negras). Escrevendo no despertar da exposição *Nova Objetividade* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa parece já perceber, ou talvez esteja profetizando – mediante o paralelo estadunidense –, o impacto que a instalação teria sobre a contracultura brasileira emergente. A relação próxima entre os campos da música, da arte, do teatro, do cinema e da política – como atestava a presença de figuras-chave na Passeata dos Cem Mil – durante o final dos anos 1960 no Brasil reforça a teoria de que a arte estava então se relacionando com um fenômeno cultural muito mais amplo. Contudo, permanece difícil afirmar uma relação entre o caso brasileiro através da invocação, por parte de Pedrosa, do Movimento dos Direitos Civis dos EUA, uma vez que a questão da ação sociopolítica dos afrodescendentes no Brasil dos anos 1960 é bastante distinta (tanto na época como, embora menos, agora)²⁹. A *Tropicália*, enquanto produto da resposta de um artista à cultura da favela, não chega a qualificar-se como uma manifestação de direitos civis, apesar de tudo o que posteriormente se argumentou a respeito da radicalidade de Oiticica³⁰. A “virada pós-moderna” de Oiticica, para usar a terminologia de Pedrosa, ainda assim representou uma tentativa importante, embora inicial, de reduzir a divisão socioétnica no campo da arte no Brasil da época.

Há, contudo, uma distinção conceitual clara a ser feita aqui entre a *Tropicália* em sua primeira iteração em 1967 – com suas referências à experiência de caminhar por uma favela –; sua apropriação mais tardia, enquanto termo, por um movimento musical – atraído pela mistura de alta cultura, música *pop* e *rock* internacionais e *kitsch* –; e a aparição desenraizada e um tanto descontextualizada da instalação dois anos depois, na East End de Londres.

28 PEDROSA, Mário. Quinquilharia e *pop art*. In: op. cit., 2000, p. 267.

29 Por exemplo, os assassinatos de homens, mulheres e crianças negras pobres e inocentes por policiais são até hoje tão comuns no Brasil que tais tragédias raramente alcançam cobertura na mídia. Isso diz tanto sobre a frequência dos episódios quanto sobre o viés editorial das agências de notícias.

30 Ver ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga/Hélio Couldn't Dance. In: BRAGA, Paula (ed.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 27-65.

Tendo-se em mente as óbvias distinções, certa aproximação – nos termos de suas posições dentro de suas respectivas cidades – pode ser delineada entre a vizinhança de Whitechapel, com sua distinta cultura de classe trabalhadora, e a zona norte do Rio de Janeiro, onde a Mangueira está situada³¹. A posição de Whitechapel às margens das regiões mais elegantes e afluentes de Londres não escapou à atenção de um artista que habitualmente deixava o ambiente classe média de sua casa para explorar um lado menos privilegiado de sua cidade natal. Brett narrava, por exemplo, quão animado estava Oiticica com o fato de que rapazes ingleses da classe trabalhadora houvessem aproveitado ao máximo a mesa de sinuca fornecida gratuitamente pela homenagem de Oiticica a Van Gogh e disposta estrategicamente na entrada da galeria. Porém, por mais tentadoras que possam parecer, tais associações permanecem um tanto limitantes. Uma relação mais produtiva, se não elíptica, pode ser considerada a partir da própria Galeria Whitechapel. Anos depois, Brett refletiria sobre a Experiência Whitechapel associando-a aos interesses multidisciplinares do Grupo Independente do Instituto de Arte Contemporânea em Londres, o qual, mais de uma década antes, havia explorado publicidade de massa, sistemas de informação, propaganda, mau gosto e, através do trabalho de Nigel Henderson, a vida da classe trabalhadora que vivia na East End. Questões de raça e migração certamente não estavam ainda em pauta, mas a exibição *This Is Tomorrow* [*Este é o Amanhã*], apresentada na Whitechapel em 1956, pôs as experiências e os interesses explorados pelos jovens artistas, arquitetos e críticos do Grupo Independente em direta relação com os seguidores de Max Bill, residentes no Reino Unido pós-guerra³². Esses precedentes distantes, tão próximos da experiência formativa contemporânea de Oiticica, haviam sido quase que totalmente esquecidos à época da Experiência Whitechapel³³.

A exposição de Oiticica foi recebida pelo público e pela imprensa britânica especializada com uma mistura de elogio e condenação. Norbert Lynton, do *The Guardian*, não viu qualquer diferença entre as propostas participativas de Oiticica e o tipo de arte em prol da qual ele mesmo sonhara “persuadir as pessoas”, enquanto Edwin Mullins, para o *The Telegraph*, classificou a exposição como um “Éden outro e desnecessário”³⁴. O *The Telegraph* tomou a proposta de Oiticica no sentido mais literal, criticando a artificialidade inútil

31 Anteriormente conhecida como uma área da classe trabalhadora britânica, no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970 a região estava em processo de transição para sua identidade atual enquanto lugar de alta concentração de famílias migrantes de origem indiana, paquistanesa e bengalesa.

32 Ver *This is Tomorrow*, catálogo da exposição, Whitechapel, 1956; e ALLOWAY, Lawrence. *Nine Abstract Artists*. Londres: Alec Tiranti, 1954.

33 Ver ASBURY, Michael. Shadows/Sombras. In: ASBURY, Michael; BUENO, Guilherme; FERREIRA, Glória; MACHADO, Milton. *Arte & Ensaios*, n. 14, edição especial Correspondência Transnacional. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, set. 2007, p. 52-67.

34 LYNTON, Norbert. Bare Landscape: An Invitation to Play. *The Guardian*, 26 mar. 1969; MULLINS, Edwin. This Other – and Unnecessary – Eden. *The Telegraph*, 9 mar. 1969.

de recriar uma paisagem tropical na East End de Londres, claro sinal de que o crítico falhara em captar a radicalidade e a relevância da proposta. A repreensão de Mullins parecia ainda mais perversa pois, em um só golpe, conseguia descartar o aspecto participativo do trabalho e incentivar sentimentos nacionalistas arrogantes em sua referência à famosa ode de Shakespeare às glórias passadas da Inglaterra na peça *Ricardo II*. A associação nesse caso foi infeliz, já que Mullins não poderia ter sabido que o *Manifesto Antropofágico*, ao qual Oiticica frequentemente se referia, já havia citado o bardo, através de um jogo de palavras, quatro décadas antes da coluna derogatória do *The Telegraph*. Oswald foi por certo muito mais poético e lúdico, embora sua frase “Tupi or not tupi” porventura não seja isenta de críticas por suas problemáticas reduções nacionalistas, raciais e étnicas³⁵.

A opinião de Pedrosa sobre a Experiência Whitechapel pode ser considerada positiva, em geral; no entanto, o crítico de arte tinha palavras duras a dizer sobre o catálogo³⁶. Se por um lado as críticas de Lynton e Mullins relacionavam-se como uma oposição diante da arte participativa, a crítica de Pedrosa, por outro lado, focava a maneira como os habitantes da Mangueira eram retratados nas páginas do catálogo. Não obstante a integração de objetos individuais no ambiente geral da exposição contribuisse para o questionamento do *status* aurático do objeto de arte, uma proposição radical como essa perdia muito de seu impacto pela associação que as “imagens” publicadas no catálogo traziam sobre a instalação. A posição de Pedrosa também se alinhava bem com sua crítica anterior a exposições de arte brasileira no exterior. O catálogo de Oiticica foi visto como algo que servia ao público londrino todos os estereótipos que Pedrosa já havia observado a respeito do preconceito europeu quanto à arte brasileira. Respondendo à recepção de exposições coletivas de arte brasileira realizadas em numerosas cidades europeias entre 1959 e 1960, o crítico de arte havia anteriormente observado que,

em geral, os confrades de além-mar, quando saem de seus cuidados para visitar uma exposição de arte de país longínquo, na periferia europeia, como o Brasil, vagamente inundado no conceito geográfico de América do Sul, trazem consigo opiniões dogmáticas que eles não admitem sejam postas em xeque. Vão, e logo procuram na sala ou salas os papagaios, isto é, as cores berrantes,

35 Provavelmente a mais citada frase de Oswald, “Tupi or not tupi”, transformou o solilóquio clássico em uma postura nacional afirmativa mediante a redução das características culturais dos povos originários da terra. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico*. *Revista de Antropofagia*, 1928.

36 É um testemunho do caráter de Brett, de sua modéstia e honestidade, o fato de que ele mesmo traria à tona um comentário crítico feito por Pedrosa em privado sobre um catálogo pelo qual Brett havia sido o principal responsável. Brett menciona, em *Oiticica in London* (p. 14), que tanto Pedrosa quanto Lygia Clark foram críticos a esse aspecto particular do catálogo.

negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas etc.³⁷

O próprio Brett, editor do catálogo, expressou posteriormente como os *news bulletins* publicados pela Galeria Signals entre 1964 e 1966 eram muito sofisticados, quando comparados aos catálogos de exposição produzidos pelas principais instituições da época³⁸. Basta comparar o catálogo de Oiticica na Whitechapel à maior parte de publicações póstumas sobre seu trabalho para perceber como aquelas imagens em preto e branco faziam pouca justiça ao trabalho de um artista que tanto investia no potencial experimental da cor. Apesar de a questão aqui não concernir imediatamente a essa limitação particular, a fotografia em preto e branco ainda assim acentuou o problema identificado por Pedrosa. Sua preocupação dizia respeito ao conteúdo aparentemente “folclórico”, com olhar antropológico e/ou projeção etnográfica, na apresentação de “papagaios, negros no eito, índios bravios” e assim por diante³⁹. O uso de uma impressão monocromática acabou por unir imagens de contextos e origens deveras distintos, equiparando-os um a outro. As imagens contemporâneas da vida na favela tornam-se assim homogeneizadas em meio-tom com outras imagens, retratando tribos “primitivas”, cenas da favela e arquiteturas precárias ou intuitivas que imediatamente suscitam associações com *Penetráveis e Tropicália*. Em resumo, e isto nos deve ser muito claro hoje, se não o deveria ser à época, o catálogo serviu um retrato exotizante do Brasil e de sua população marginalizada, predominantemente negra.

Brett explicou a justaposição dessas imagens como produto tanto das insensibilidades da época como do legado dos interesses por ele explorados durante seu envolvimento com a Galeria Signals. Quer dizer, a relação entre arte e uma vasta gama de interesses científicos, o envolvimento e a fascinação de Oiticica com a cultura e a espontaneidade que descobrira na favela e na comunidade da escola de samba foram traduzidos pelo interesse de Brett em uma “arquitetura sem arquitetos” e por sua abertura, mesmo que à época um tanto ingênua, a culturas do mundo todo. O que nem o artista nem Brett perceberam, mas para Pedrosa era evidente, era que o catálogo, em vez de projetar o envolvimento genuíno de Oiticica com a cultura da Mangueira, apresentou, mesmo que não intencionalmente, uma visão estereotipada do Brasil, na qual a Mangueira foi enquadrada como representativa de um todo atemporal e “primitivo”.

Durante muito da década seguinte, Brett dedicaria vários de seus escritos a expressões populares: as relacionadas à situação do Chile sob Pinochet no trabalho de *arpilleras*, pinturas retratando os traumas do domínio imperial no Congo, as expressões espontâneas das mulheres militantes de Greenham

37 PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna brasileira. In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 317.

38 Declaração de Brett em *Oiticica in London*, p. 14.

39 Em *Oiticica in London*, Brett se lembrava de Pedrosa e outros, como Lygia Clark, usarem o termo “folclórico” como expressão de sua crítica.

Common em protesto contra o armamento nuclear, ou os desenhos feitos pelos sobreviventes da bomba nuclear de Hiroshima, retratando o trauma. Estou certo de que Brett, infelizmente falecido no início de 2021, não obteria a afirmação de que seu contato com Pedrosa foi imensamente influente e significativo para a trajetória que seu próprio trabalho tomaria após o Experimento Whitechapel de Oiticica em 1969.

Quase quatro décadas depois, os curadores da Galeria Tate negociaram a aquisição de um número importante de trabalhos de Oiticica. O artista, mesmo que postumamente, havia se tornado então figura reconhecida ao redor do mundo, em grande medida por causa dos escritos e da curadoria de Brett. É revelador o fato de que a Tate, decidindo por adquirir uma importante instalação de Oiticica na ocasião das exposições do artista na Tate Modern em 2007, tenha escolhido a *Tropicália*.

A *Tropicália* foi concebida em relação direta com o contexto particular do Rio de Janeiro em meados dos anos 1960, e, portanto, sua crítica sutil ao meio cultural contemporâneo – a divisão social/cultural/étnica no interior da sociedade brasileira – tornaria ainda mais difícil contextualizá-la frente ao público majoritariamente europeu que visitava a Tate. Ademais, ela continha papagaios vivos, com todas as implicações que hoje trazem os direitos e o bem-estar animais, ao passo que seu nome e natureza sugeriam, mesmo que erroneamente, um conteúdo exoticamente carregado. O fato de que a *Tropicália* tenha sido escolhida pelo comitê de aquisições da Tate, e não o *Éden*, não apenas mostra pouca perspicácia, mas, pior ainda, demonstra quão pouco as atitudes mudaram a despeito de toda a retórica de inclusividade que prevalece no discurso museológico dos anos recentes. O fato de que outras obras adquiridas e/ou expostas na Tate, como os *Bilaterais e os Bólides* (para não mencionar as complexidades que envolviam a exposição dos *Parangolés*), tenham sido apresentadas como objetos individuais é outro sinal do problema contínuo com a institucionalização da arte que Bürger havia sublinhado e que Oiticica, depois de Londres, evitou pelo resto de sua vida.

Na ocasião da primeira exibição da *Tropicália* na Tate Modern (em um espaço da galeria que a tolhia, isolando-a também dos outros trabalhos do artista), passistas se apresentavam na Turbine Hall do museu, adicionando outro nível de exotismo a um já complexo discurso entre os legados das abstrações geométricas europeias e sua adaptação e absorção “tropicalizada” no interior do ambiente da *Tropicália* e da exposição em geral⁴⁰. Parece inconcebível, por exemplo, que tenha passado despercebida a distinção entre o ato político de Oiticica e seus amigos da Mangueira, que, vestidos nas capas e estandartes que o artista denominou *Parangolés*, adentravam a recepção de abertura da exibição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1965, e o espetáculo proporcionado pelos passistas contratados pela Tate Modern

40 A *Tropicália* se relacionava, em sua condição isolada, a duas exposições de Oiticica em execução à época: *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, originado no Museu de Belas Artes de Houston, e *Oiticica in London*, uma exposição menor apresentando artistas relacionados à história da Galeria Signals.

em 2007. Enquanto no primeiro caso havia uma intenção clara de trazer a vida que existia fora das paredes do museu para o domínio de elite reservado à arte moderna, no segundo caso parece muito mais difícil argumentar sobre tal perspectiva crítica.

O *Éden*, criado especificamente para a primeira exposição do artista na Inglaterra, havia sido concebido em um processo de despir a *Tropicália* de seu conteúdo “exótico”, de modo que apenas seu potencial diretamente participativo, sua condição de sítio para *Crelazer*, vigorasse, agora desobstruído de interferências “imagéticas”. Uma transição semelhante pode ser percebida na distinção entre os *Parangolés* de meados dos anos 1960 e aqueles produzidos em Nova York durante os anos 1970, por meio dos quais o artista sintetiza os elementos táteis e participativos – os principais – do trabalho, evitando associações representacionais e/ou materiais diretas com o Carnaval ou a precariedade das estéticas pobres ou de “mau gosto”. No *Éden*, encontramos Oiticica profundamente consciente dos problemas da representação, mesmo em trabalhos que dificilmente poderiam ser assim descritos. Parece claro que sua falta de interesse no mercado de arte e seu desejo de habitar (o termo se refere a sua vida tanto quanto a seu trabalho) as margens da sociedade precisam ser entendidos com uma consciência do lugar onde ele se achava em momentos particulares. Não encontramos, no período em que ele viveu em Nova York, referências explícitas à Mangueira em seus trabalhos e projetos. A relação com a alteridade agora se dava através da vida subterrânea da cidade, as *trans-superstars*, o *gay cruising* e o uso de drogas; era essa marginália específica que interessava Oiticica. De modo semelhante, em Londres havia uma conexão óbvia com o modo de vida alternativo explorado pela comuna Exploding Galaxy.

Por um lado, a conjunção do *Éden*, da noção de *Crelazer* e da crítica do objeto de arte como entidade isolada no espaço da galeria oferece um caminho incrivelmente rico pelo qual o trabalho de Oiticica pode se relacionar, por si mesmo, com as manifestações de arte contemporânea da época. Por outro lado, o catálogo da Whitechapel anunciou em outras palavras certa aproximação interpretativa que tolheu a recepção do trabalho de Oiticica no exterior, recepção que o enquadrou predominantemente no contexto específico de seus interesses entre 1964 e 1969. É precisamente a representação por vezes questionável do sujeito negro em seu trabalho durante aquele período que parece merecer atenção, seja historiograficamente seja contextualmente. Oiticica parece, no entanto, ter claramente levado a sério a crítica de Pedrosa, como sua posição subsequente evidencia. Embora seja impossível estabelecer em que medida a crítica de Pedrosa ao catálogo tenha afetado sua relação subsequente com Brett, eles continuariam a se corresponder a respeito de diversas questões, tais como a campanha para o boicote da Bienal de São Paulo de 1969, em resposta à censura feita pelo regime a exposições de arte pelo Brasil. Mais tarde, com Pedrosa já exilado, Brett colaboraria na busca por doações para o Museu da Solidariedade, fundado sob o governo Allende no Chile. Seria reduutivo afirmar que Pedrosa foi responsável pela “virada política” do crítico inglês, mas não seria muito dizer que o caso da Whitechapel tenha sido um fator importante dentro daquela transição.

Solidariedade: o museu do exílio chileno de Mário Pedrosa

Glaucia Villas Bôas

Em 25 de abril de 2016, a Haus der Kultur der Welt inaugurou a exposição *Museus no exílio*, em Berlim. Ao realizar o evento, as curadoras Rasha Salti e Kristine Khouri, libanesas residentes em Beirute, retiravam do esquecimento um tema tão precioso quanto traumático, exemplificando-o com a sobrevivência da arte palestinese fora de seu território. Não foi essa, entretanto, a única experiência a atrair o olhar das curadoras. Entre outros museus, elas focalizaram, na mostra berlinense, o Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA), de cuja criação participou ativamente o crítico de arte e militante político Mário Pedrosa¹, durante seu exílio em Santiago de 1970 a 1973.

Das numerosas formas de resistência às ditaduras da América Latina nas décadas de 1960 a 1990, o MSSA talvez seja um dos casos mais notáveis da luta de artistas, professores de arte, críticos e diretores de museus, cineastas e galeristas contra os regimes autoritários. A história do museu, entretanto, não encerra apenas a memória do movimento político que o manteve no exílio, mas a memória da solidariedade – daqueles que participaram de sua criação – ao governo de Salvador Allende; inscreve ainda o empenho de grupos e indivíduos em refundá-lo no Chile, depois da instauração do regime democrático, na década de 1990. O MSSA é monumento que encarna arte e política em diferentes temporalidades, possibilidades de sentido e realidades históricas².

Criado em 17 de maio de 1972, o processo de instituição do MSSA interrompeu-se violentamente em 1973, com o golpe de Estado e com o assassinato de Salvador Allende. Em 1975, o museu transformou-se em Museu Internacional da Resistência Salvador Allende e assim funcionou até 1990, numa ação sem precedentes de um grupo de exilados que viviam em diferentes países; na reabertura em Santiago, com o advento do regime democrático, foi renomeado Museu da Solidariedade Salvador Allende. Em 2006, ganhou sede definitiva na capital chilena e, desde então, zela pelo seu acervo, divulga sua história e fomenta atividades que evidenciam seu comprometimento com questões das artes visuais na contemporaneidade.

1 Na exposição, as curadoras exibiram passagens do documentário *Formas do afeto*: um filme sobre Mário Pedrosa, de Glaucia Villas Bôas e Nina Galanternick. Curta-metragem, 2010. Disponível em: <https://youtu.be/OLkywdSiQwU>. Acesso em: 9 out. 2021.

2 KOSELLECK, Reinhart. Die Verzeitlichung der Utopie. In: *Zeitschichten*: Studien zur Historik. Frankfurt: Suhrkamp, 2000, p. 131-149; VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Maurício (org.). *Historiadores clássicos da história*: de Ricoeur a Chartier. v. 3. Rio de Janeiro: Editora PUC Vozes, 2014, p. 56-72.

O interesse atual em produzir eventos, criar acervos e fundar novos museus para guardar e zelar pela memória da experiência do exílio – deslocamentos forçados pela guerra e regimes autoritários – e também o interesse pela memória do militante de esquerda e crítico de arte Mário Pedrosa dão ensejo a questionar diferentes aspectos, sobretudo os políticos, que presidiram a criação do Museu da Solidariedade em Santiago do Chile. Detentor de um valioso acervo de arte moderna, o atual MSSA na América Latina resulta da persistência de um projeto político levado a cabo por grupos, indivíduos e instituições, em meio a adversidades brutais, conflitos e disputas.

As narrativas sobre o museu abordam em geral o momento de sua criação. Apenas recentemente surgiram trabalhos sobre o período de sua transformação em museu da resistência chilena no exílio. A seguir, recupero três fases distintas da história da institucionalização do MSSA, acrescendo, aos períodos mencionados, o tempo entre o fim da resistência até a acolhida do museu em sede localizada em Santiago. O objetivo é chamar a atenção para o fino entrelaçamento dessas diferentes fases e as camadas de significados que o museu foi adquirindo ao longo dos anos de 1972 a 2006.

“NO PEITO E NA RAÇA”

Em 1970, no Brasil, Mário Pedrosa foi acusado de difamar o regime militar ao denunciar a existência de práticas de tortura a presos políticos, enviando material para ser publicado no exterior. Buscou asilo político no Chile e, em 1973, ano do golpe de Estado, foi perseguido novamente. Asilou-se na Cidade do México e depois em Paris; alguns anos antes de sua morte regressou ao Brasil, em 1977, quando foi absolvido por unanimidade no processo político-militar em que estava envolvido.

A literatura sobre Mário Pedrosa mostra que seu exílio nos Estados Unidos (1938-1945) é mais estudado³ do que seu exílio no Chile sob o governo socialista de Salvador Allende, no México e em Paris (1970-1977). Entre outros assuntos, os pesquisadores procuram, no primeiro exílio de Pedrosa, rastrear as influências que ele teria recebido do debate sobre a arte abstrata, fomentado pelas vertentes de esquerda, sobretudo as nova-

3 Ver MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006; REINHEIMER, Patrícia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013; FORMIGA, Tarcila S. *À espera da hora plástica: o percurso de Pedrosa na crítica da arte brasileira*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014; VASCONCELOS, Marcelo R. *O exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New Yorkers Intellectuals*. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018. Note-se, entretanto, que Luiza Mader Paladino, em sua tese de doutorado *Opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina* (USP, 2020), aborda o segundo exílio de Mário Pedrosa e sua volta ao Brasil.

-iorquinas e sua conexão com os fundamentos teóricos da crítica de arte de Pedrosa.

Sem dúvida, as diferenças entre os dois exílios são notáveis. A começar pela idade de Pedrosa: ele tinha 38 anos quando chegou a Nova York e 70 anos quando pediu asilo ao governo chileno. Se, nos Estados Unidos, ele delineou caminhos que percorreria na política e na crítica de arte, suas iniciativas e atuação no Chile evidenciam a coerência com os valores políticos e estéticos que abraçara quando jovem. No empenho pela criação do Museu da Solidariedade Salvador Allende, aliou seus ideais políticos a seus projetos artísticos, em uma circunstância histórica que considerava das mais relevantes naquela atualidade⁴.

Uma das iniciativas do governo Allende foi a criação da Operação Verdade, cujo objetivo era angariar o apoio internacional ao projeto de construção democrática do socialismo. Desde o início, o governo de Allende sofria com o boicote informativo dos meios de comunicação nacionais e internacionais e com as tensões de desestabilização de grupos da direita apoiados por indivíduos e grupos internacionais. Foi no âmbito da Operação Verdade que surgiu a ideia de pedir doações a artistas de diversas partes do mundo em solidariedade ao governo socialista chileno. Pedrosa foi convidado para coordenar a execução da proposta.

Um conjunto de instituições pertencentes à Universidade do Chile uniu esforços em apoio à decisão tomada pela Operação Verdade para a formação de um acervo de artes plásticas. O recém-criado Instituto de Arte Latino-Americano (IAL), sob a responsabilidade de Miguel Rojas Mix, da Faculdade de Belas Artes, dirigida por Pedro Miras, e a Escola de Belas Artes, sob a condução de José Balmes, desempenharam papel relevante no projeto, encarregando-se de funções diversas, que incluíam o recebimento das obras doadas e a promoção de exposições. O Museu de Arte Contemporânea, sob a jurisdição do IAL, abrigou duas exposições do Museu da Solidariedade.

No âmbito da Operação Verdade, foi criado o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (Cisac), cujo objetivo era contribuir para a doação das obras de arte vindas do exterior. Ali, intelectuais e artistas de diversos países juntaram-se ao trabalho de Pedrosa, não havendo chilenos no grupo, uma vez que o comitê, dentro da configuração política em que foi nomeado, se definia pelo apoio internacional ao governo de Salvador Allende. Com a participação dos órgãos da Universidade do Chile, articulou-se dentro e fora do país um círculo amplo de professores, críticos, galeristas e diretores de museus que atuavam diretamente no projeto.

A leitura de mais de 60 cartas que Mário Pedrosa escreveu de 1972 a 1973 com o objetivo de angariar obras para o Museu da Solidariedade, hoje depositadas no arquivo do MSSA⁵, bem como de sua correspondência com

4 FIGUEIREDO, Carlos E. de Senna. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982, p. 22.

5 Cópia dessa correspondência foi gentilmente doada por Silvia Cáceres ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura/NUSC da UFRJ, depois de pesquisa no MSSA.

familiares, compilada por Carlos Eduardo de Senna Figueiredo em *Mário Pedrosa, retratos do exílio*, publicado em 1982, revela a determinação, a regularidade e o entusiasmo que caracterizaram o empenho de Pedrosa visando à formação do acervo para o museu. “Dei-me aqui a tarefa de criar e instalar o Museu da Solidariedade, e não largo a coisa para fugir não sei para onde”, dizia Pedrosa em carta de 18 de setembro de 1972⁶.

Para realizar a tarefa que lhe fora destinada, ele mobilizou uma rede de amigos e conhecidos do mundo artístico espanhol, francês, estadunidense, holandês, mexicano, brasileiro e italiano, entre outros. Ocupando posições de destaque nos meios artísticos, os contatos de Pedrosa tornaram-se figuras-chave para a obtenção de obras de arte em apoio ao projeto político de Salvador Allende, uma vez que, em muitos casos, eram eles que se dirigiam aos artistas de seus países para solicitar a participação no projeto.

O acervo do MSSA se deve, em larga medida, às relações profissionais que Pedrosa manteve ao longo de sua trajetória de vida. A atuação de Dore Ashton, sua amiga e crítica de arte, foi fundamental para a aquisição de obras de artistas estadunidenses, assim como o empenho de Giulio Argan em Milão, De Wilde, diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã, Aracy Amaral em São Paulo, Niomar Sodré no Rio de Janeiro, Lívio Abramo no Uruguai, Antonio Dias em Milão, Guy Brett em Londres, entre outros. O museu em construção recebeu mais de 600 obras em apoio à empreitada socialista chilena no período de apenas um ano.

Aos sobrinhos, exilados em Londres, Pedrosa enviou uma carta com suas impressões sobre a primeira exposição do Museu da Solidariedade:

[...] inauguramos a mostra com obras bem boas em sua média, e excelentes algumas vezes. O Miró mandou um galo, que tem servido de substância para a propaganda. É realmente bonito, é o “galo cantando a alvorada”. Tornou-se um bom símbolo para a retórica museológica. Os brasileiros de Paris mandaram boas cousas, Lygia, Sérgio Camargo, Piza, Esmeraldo, Krajcberg etc. Os argentinos, um grupo magnífico. O time espanhol é de primeira. Os franceses também são bons, inclusive um belo Vasarely. E acaba de chegar a 1ª turma da Itália e estamos com um Calder acabado de chegar, mas ainda não aberto pela alfândega [...] A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça.⁷

Na mesma carta, contudo, Pedrosa externa sua preocupação com a institucionalização do museu e sua sede: “depois da exposição se tem de organizar na lei o museu de que tanto se falou, e passá-lo definitivamente para

6 FIGUEIREDO, op. cit., p. 28.

7 Carta datada de 31 maio 1972, em FIGUEIREDO, op. cit., p. 19.

o novo edifício construído para abrigar os caras da Unctad”^{8,9}; refere-se, também, ao custo e desgaste políticos que a luta pela realização do projeto havia lhe causado com a direita conservadora chilena¹⁰. Tanto as dificuldades com a institucionalização quanto o enfrentamento de conflitos, apontados pelo crítico naquela data, pontuaram a história do museu por mais de trinta anos.

Entre outros motivos, as preocupações de Pedrosa justificam-se pelo fato de considerar que sua ação não se resumia a angariar obras para um acervo provisório, em uma circunstância política específica. Ele tinha uma visão de longo alcance para o projeto do museu:

Quanto ao museu em perspectiva – Museu de Arte Moderna e Experimental [destacado por Mário Pedrosa] –, prevejo duas divisões: uma é do museu propriamente de arte moderna, e a outra, propriamente experimental, onde se farão experiências, pesquisas etc. Se me derem chance (aqui as coisas não são fáceis [...]) enrolarei no projeto de museu uma série de inovações. A experiência deve ser tentada, dentro da experiência geral que mal ou bem se está fazendo para o país todo.¹¹

Em artigo sobre o museu¹², Claudia Zaldívar adverte que, desde o início, Pedrosa pretendia que as doações viessem tanto de jovens artistas como de artistas modernos consagrados, uma vez que, por intermédio dos novos talentos, o museu garantiria uma orientação voltada para o futuro, enquanto as obras de artistas já consagrados não só mostrariam os caminhos percorridos pela arte moderna, como atenderiam a demandas da opinião pública sequiosa de ver o museu reconhecido e prestigiado por abrigar obras de “grandes artistas”. A dimensão experimental do museu, projetada pelo crítico, ganha força, segundo Zaldívar, com a adesão de Harald Szeemann ao Cisac, e o convite que o curador fez aos 450 expositores da *V Documenta* – da qual era o diretor artístico – para que os jovens apoiassem o projeto do museu chileno.

8 Ibidem, p. 18.

9 A sigla Unctad em inglês corresponde à Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, criada em 1964 pela ONU. O prédio da Unctad em Santiago teve várias ocupações, sendo danificado por incêndio em 2006. Abriga hoje o Centro Cultural Gabriela Mistral.

10 FIGUEIREDO, op. cit., p. 19.

11 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Antonio Dias. 6 mar. 1972. Arquivo do MSSA.

12 ZALDÍVAR, Claudia. El Museo de la Solidariedad como ejercicio experimental de los afectos. In: VILLAS BÓAS, Glauca; PUCU, Izabela; PEDROSA, Quito (coord.). *Mário Pedrosa atual*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio/Instituto Odeon, 2019, p. 427-428.

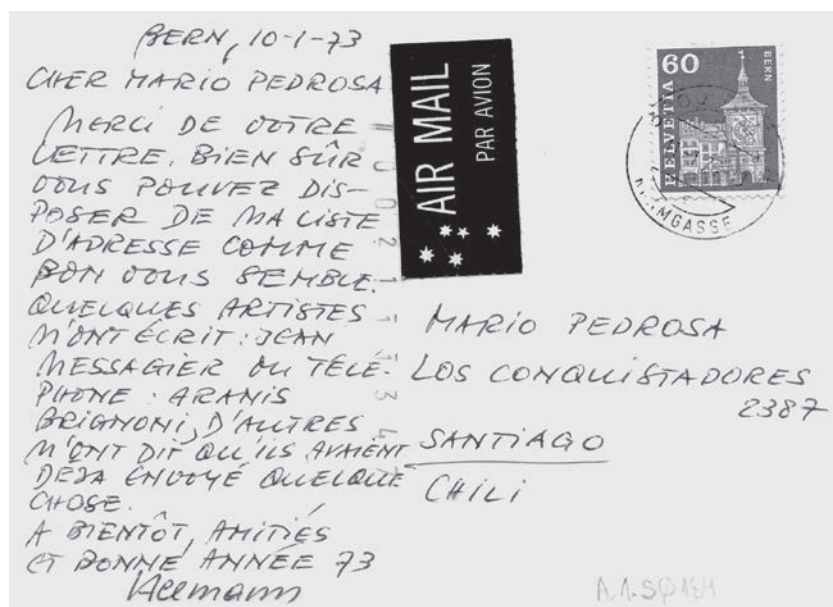


Imagem 1. Reverso do cartão-postal enviado por Harald Szeemann a Mário Pedrosa, Berna, Suíça, 1973. Coleção Museo de la Solidaridad Salvador Allende e Arquivo MSSA.

Prosseguindo com o argumento de que o projeto inicial de Mário Pedrosa valorizava uma concepção experimental e contemporânea de museu, Zaldívar transcreve trecho de carta de Pedrosa a uma artista que expunha na *V Documenta*. Na missiva, o crítico esclarece seu ponto de vista sobre a arte:

Em uma carta de nosso amigo comum, Harald Szeemann, soube de sua maravilhosa iniciativa de pedir a você, como a outros artistas de muitos países que contribuíram para nosso museu [...] Não creio que haja nenhum obstáculo no fato que você mencionou de não ser um artista criativo, como pintores ou escultores. Na arte de nossos dias, as ideias podem ser arte e a arte pode ser uma ideia, independentemente do suporte físico.¹³

Em 1972, a inauguração do museu contou com a presença do presidente Salvador Allende. Na ocasião, Mário Pedrosa fez um discurso no qual enfatizava o caráter democrático e popular da instituição, lembrando que o Museu da Solidariedade (à época, apenas MS), ao abrigar um acervo feito de doações que evidenciava a solidariedade de artistas ao povo chileno, era a expressão

13 ZALDÍVAR, op. cit., p. 429; tradução livre.

de algo nunca visto na história cultural. Lembrou que o sentimento de fraternidade que unia as obras do museu faria com que ele não se desfizesse com o tempo, mas permanecesse ao longo dos acontecimentos, “como aquele para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional de sua história”¹⁴.

Apesar de intranquilo com o andamento do processo político-militar no Rio de Janeiro, no qual figurava como réu, e, ainda, com a censura à sua correspondência no Brasil¹⁵, Pedrosa deu continuidade às atividades em favor do museu. O MS exibiu obras de seu acervo em exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal, em maio de 1972, e, em abril de 1973, no MAC e no edifício da Unctad III. Meses depois, cioso de seus compromissos, Pedrosa insistiu para que as obras fossem reunidas em um local que abrigasse o museu, solicitando em carta a Allende que efetivasse a concessão do prédio da Unctad III, que o presidente havia prometido¹⁶.

Os trâmites oficiais para alocar o MS em sede própria, contudo, não chegaram a seu término em função do violento golpe de Estado que derrubou o governo de Allende. As obras ficaram dispersas em locais tão distantes e distintos como embaixadas chilenas e órgãos da Universidade do Chile, dificultando até hoje sua localização e classificação, apesar do trabalho incansável do MSSA.

O MUSEU INTERNACIONAL DA RESISTÊNCIA SALVADOR ALLENDE (1975-1991)

À interrupção brutal das atividades do Museu da Solidariedade em 11 de setembro de 1973, seguiu-se a perseguição política a chilenos envolvidos com o projeto e a estrangeiros exilados no Chile, entre eles Mário Pedrosa, que pediu asilo ao México e depois à França, onde se estabeleceu em Paris. Pedrosa, Fernando Gamboa, diretor do Museu de Arte Moderna do México, e Dore Ashton cogitaram fazer uma campanha internacional para recuperar as obras por intermédio das embaixadas do México e dos Estados Unidos, em nome dos artistas que as haviam doado para o governo Allende. O plano, porém, fracassou, uma vez que a entrada das doações no Chile não estava devidamente legalizada. Em uma espécie de limbo, as obras aguardavam a regulamentação de sua propriedade, permanecendo à mercê da decisão de autoridades do governo ditatorial, que com elas podiam fazer o que lhes aprouvesse.

14 Discurso de Mário Pedrosa, transcrito em ARAÚJO, Manoel (org.). *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mário Pedrosa*. [catálogo de exposição realizada na Galeria de Arte do Sesi em São Paulo, 2007]. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 31; tradução livre.

15 FIGUEIREDO, op. cit., p. 60-66.

16 Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende de setembro de 1972, transcrita em ARAÚJO, op. cit., p. 256-258.

A iniciativa de dar continuidade às atividades do museu no exílio partiu de Miria Contreiras, ex-secretária de Salvador Allende, que se encontrava em Cuba. Contreiras se associou à Casa de las Américas e com outros exilados retomou os contatos com membros do antigo comitê de solidariedade, em Paris, reavivando a ideia de prosseguir com as doações de artistas para o museu rebatizado como Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (MIRSA). Em 1975, o secretariado do museu, integrado por Miria Contreiras, Miguel Rojas Mix, José Balmes e Pedro Miras, foi organizado em Paris. Pedrosa não integrou esse comitê, embora continuasse apoiando as atividades do museu¹⁷. Em 1977, ele voltou ao Rio de Janeiro.

Uma mudança profunda se operou na configuração material e simbólica do museu no exílio. Se a sua criação fora motivada pelo apoio a um programa de governo socialista, voltado para o futuro do Chile, sua continuidade foi impulsionada pelo movimento de resistência ao governo ditatorial de Pinochet, definido pela urgência do presente. Da solidariedade à resistência, os integrantes da nova rede de apoio ao museu tinham diferentes visões e interesses múltiplos, desde a luta contra o fascismo ao movimento em favor dos direitos humanos. Essa diversidade foi fortalecida pela forma independente e descentralizada de organização do museu: seus comitês de resistência e apoio se localizavam em diferentes cidades e tinham a seu encargo a exibição das obras doadas e seu armazenamento, formando-se assim coleções em diversos países. A acolhida dos países variou muito. Na Suécia, o Museu de Arte Contemporânea contribuiu para a iniciativa, enquanto na França o MIRSA recebeu apoio dos partidos Comunista e Socialista. Artistas de Cuba, México, Venezuela, Colômbia, França, Espanha, Suécia, Polônia, Finlândia e Argélia fizeram doações ao Museu Internacional da Resistência Salvador Allende¹⁸.

No exílio, houve uma discussão difícil sobre o destino das obras doadas ao MIRSA. Alguns membros dos comitês de resistência julgavam procedente a comercialização de obras para angariar recursos para a resistência, incluindo a sobrevivência de famílias com parentes desaparecidos ou assassinados, pagamento a advogados e assistência a presos políticos. Outros eram contrários à venda e defendiam a posição de que as obras deviam ser guardadas para o museu¹⁹. As doações, entretanto, continuaram a ser feitas. Miró, Calder e Soto enviaram novas obras, que se somaram a muitas outras de jovens artistas, aumentando e diversificando o acervo. O MIRSA foi uma instância de peso na denúncia da ditadura de Pinochet e outros regimes ditatoriais da América

17 Para a história do museu no exílio ver MACHIAVELLO, Carla. *Weaving Forms of Resistance: The Museo de la Solidarid and the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. *Arts*, v. 9, n. 12, 2020, p. 1-19. Disponível em: www.mdpi.com/journal/arts. Acesso em: 18 dez. 2020.

18 Ver MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA SALVADOR ALLENDE 1975-1990 (catálogo). Publicação do Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/mssachile/docs/cr-mirsa-1975-1990-mssa-2016>. Acesso em: 19 ago. 2020.

19 MACHIAVELLO, op. cit., p. 11.

Latina, por meio da itinerância das obras em exposição em distintas cidades, mantendo-se vivo mediante as atividades permanentes de artistas, sindicatos, partidos políticos, diplomatas, governantes.

DE VOLTA AO CHILE, A DISPUTA PELO MUSEU

Desde o início de seu envolvimento com o projeto, Pedrosa acenava com a instalação do acervo do museu no prédio construído para abrigar a Unctad III, considerado um símbolo da arquitetura moderna no país. Tinha a expectativa de que as obras doadas estariam, em pouco tempo, em um lugar seguro e apropriado aos museus de arte moderna. Sentia-se comprometido com a consecução dos objetivos políticos do projeto, mas, especialmente, com os artistas e a preservação das obras que haviam enviado ao museu.

Tal comprometimento singularizava as ações de Pedrosa, para quem a arte e sua disposição legal e administrativa caminhavam juntas. Pedrosa não padecia do desconforto daqueles que concebiam a arte como algo autônomo que dispensava qualquer tipo de zelo ou guarda, tematizado por Adorno em “Cultura e administração”²⁰; estava, porém, próximo daqueles que faziam uso crítico dos meios administrativos e de instituições para realizar algo bem diferente e mesmo divergente do *status quo*, voltando-se para uma cultura democrática e bem administrada.

Essa característica do crítico de arte já se revelara no apoio que dera à criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao Museu de Imagens do Inconsciente, e, ainda, ao elaborar os projetos do museu de Brasília e do Museu das Origens. Este último foi delineado por Pedrosa depois de sua volta do exílio, em 1977.

As expectativas de Pedrosa foram realizadas tempos após sua morte, em 1981. No dia 19 de julho de 2006, mais de três décadas depois das primeiras iniciativas para a sua criação, o Museu da Solidariedade Salvador Allende foi inaugurado em um casarão tradicional do bairro da República, próximo ao centro de Santiago. Durante o governo de Ricardo Lagos e com a ajuda financeira da França e da Espanha, a edificação foi reformada e disponibilizada para a Fundação Salvador Allende e para o museu. Construída em 1920, a casa fora ocupada durante o governo de Pinochet por agentes da Central Nacional de Informações que a usaram como centro de espionagem telefônica.

A localização do museu e o estilo tradicional do casarão onde foi instalado são expressivos do lugar pouco imponente, se comparado ao prédio da Unctad III, e pouco habitual para um museu de arte moderna. Na inauguração da sede, a deputada Isabel Allende Bussi, filha de Salvador Allende, afirmou que a casa localizada no bairro da República seria “um lembrete para que não

20 ADORNO, Theodor W. Culture and administration. In: *The culture industry: Select essays on mass culture*. Nova York/Londres: Routledge, 2003, p. 107-131.

se volte a cometer os erros do passado”²¹. Nas palavras do arquiteto Miguel Lawner, o museu estaria finalmente em lugar digno e seguro:

Depois de sobreviver à repressão e ao exílio [...] a rica coleção do museu se instala com toda a segurança onde será sua casa definitiva na terra: esta nobre casa com história tão singular, localizada na Avenida República 475, na qual as obras de arte brilharão em um marco de dignidade excepcional.²²

A inauguração da sede do MSSA, entretanto, foi precedida por conflitos e disputas, sobressaindo-se a peleja entre Carmen Waugh, primeira diretora do museu, e Isabel Allende Bussi, cuja família havia criado a Fundação Salvador Allende na volta do exílio. A Fundação Salvador Allende reivindicava a propriedade das obras que chegaram ao Chile até 1973 para as reunir às que tinham sido recebidas depois daquela data; mas o grupo liderado por Carmen Waugh defendia a propriedade estatal das obras, já que o Estado chileno era o proprietário das peças que chegaram ao país antes da queda do governo Allende. A disputa acirrada em torno do pertencimento das obras durou cerca de três anos (2003-2006)²³.

Se observarmos, ainda que brevemente, as trajetórias “cruzadas” das duas mulheres em disputa pela memória do Museu da Solidariedade Salvador Allende, veremos que ambas figuram como personagens destacadas na história recente do Chile. Carmen Waugh, oriunda de família abastada e tradicional, dedicou a vida à arte, contribuindo para a consolidação do campo artístico chileno. Ela havia colaborado com Miguel Rojas Mix no Instituto de Artes Latino-Americano, durante a criação do museu, e mais tarde, na Espanha, se uniu a Miria Contreiras no movimento de resistência. Isabel Allende Bussi, deputada, filha do ex-presidente e figura atuante no campo político, reunia esforços para edificar a memória de seu pai e consolidar o regime democrático. Ambas voltaram para seu país natal em finais da década de 1980, pouco antes do fim do regime autoritário. Embora com trajetórias de vida muito distintas, Carmen Waugh e Isabel Allende tinham sido duramente atingidas pela ditadura de Augusto Pinochet.

Ao final, o Estado chileno, na figura jurídica da Fundação Arte e Solidariedade com dotação orçamentária própria, ficou com a propriedade das obras, e a Fundação Salvador Allende, com as obras em comodato e os direitos de sua guarda, zelo e exibição.

21 Portal *Vermelho*, 20 jul. 2006.

22 LAWNER, Miguel. El Renacimiento de una casa. In: ARAÚJO, op. cit., p. 272-275.

23 CÁCERES, Silvia K. Fantamas no museu: disputas de memória em torno do Museo de la Solidaridad Salvador Allende. In: XX Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Anais*, 2011, p. 2.786-2.799.

ALGUMAS PONDERAÇÕES

A peleja pelo MSSA, levada a cabo após a ditadura de Augusto Pinochet, revela a complexidade dos processos de construção da memória, dotados de meandros muito finos, que não passam, necessariamente, por divergências políticas insuperáveis, mas pela concorrência de grupos e interesses na detenção monopolista da memória de um fato, de um nome, de um museu. Esses processos adquirem frequentemente uma forma dramática, porque resultam de sentimentos profundos, que diferenciam as vivências do fato que se deseja recordar.

A historiadora Silvia Cáceres estudou os períodos pós-ditaduras em países latino-americanos, discutindo em suas pesquisas as consequências da memória traumatizada do testemunho, inscritas em iniciativas, medidas políticas e empreendimentos concernentes à retomada, assim como a manutenção e a continuidade das instituições após governos autoritários. Relembrando as reflexões de Walter Benjamin sobre a memória, Cáceres aventa a hipótese de que a “fantasmagoria” da Unidade Popular rondou os projetos para o museu na sua volta ao Chile. A fantasmagoria... “ela está ali, como vazio, como elo rompido que não pode ser retomado, mas que também não pode ser esquecido”²⁴.

Seria válido, entretanto, perguntar, também, se as dificuldades inerentes à refundação do Museu da Solidariedade Salvador Allende, no período pós-ditadura Pinochet, se devem tão somente às relações, por vezes discordantes, entre testemunhos e não testemunhos da ditadura de Pinochet, ou se ao fato de que o museu encerra temporalidades tão diferentes como aquela do tempo da solidariedade ao governo Allende, voltado para o futuro, e a do tempo da resistência, voltado para o presente, ambas transformadas em passado, que a memória tem urgência em guardar – em tempos de democracia.

O que ocorreu com o museu na sua volta ao Chile talvez não seja um fato isolado, mas concatenado com as tendências do presente. Nas últimas décadas, a conduta e a expectativa orientadas para o futuro como o portador do novo, da mudança e do progresso foram objeto de dura crítica. O fracasso das utopias, a recusa de uma narrativa histórica linear e homogeneizante e as consequências devastadoras do progresso técnico cederam lugar a uma nova visão de temporalidade que, ao enfatizar a contingência, o efêmero e o passageiro, prioriza a memória e o guardar em registros de diferentes fragmentos do tempo passado. Quando o futuro deixa de ser a garantia das esperanças de indivíduos e coletividades, muitos se voltam para a memória das esperanças do passado²⁵. Tais mudanças, possivelmente, perpassaram a história do MSSA.

Para além das questões das temporalidades e dos círculos sociais característicos das diferentes fases da história do MSSA, o objetivo deste

24 Ibidem, p. 2.793 e 2.794.

25 Ver HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

artigo foi perseguir o fio da institucionalização e dos conflitos a ela inerentes, ressaltando o lugar de Mário Pedrosa na construção do MSSA. A partir dessa perspectiva, pode-se apreciar com mais clareza a árdua tarefa posta em movimento por atores e personagens que, de posse de um projeto, e garantindo o exercício de sua própria liberdade, em meio a condicionamentos diversos, enfrentaram situações adversas e conflitivas com o intento de *pôr no mundo, fazer existir, instituir* o que não existia. Nesse sentido, o Museu da Solidariedade Salvador Allende encarna múltiplas intenções e gestos, ações e interações que não mais se podem rastrear. Faltas, ausências e incompletudes que se somam, porém, numa unidade em movimento – o MSSA. Somente dentro da moldura desse quadro se pode aquilatar a contribuição solidária de Mário Pedrosa ao museu na época de seu exílio chileno.

A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação política no Chile

Luiza Mader Paladino

No final do ano de 1960, ao assumir a gestão do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, Mário Pedrosa publicou uma reflexão no *Jornal do Brasil* em que descrevia as diferenças e os pontos de confluência do ofício de um crítico de arte e o de um gestor de museus. Segundo o autor, o diretor de uma entidade museal deveria participar ativamente do tempo presente e dar continuidade à batalha artística assumida do lado de fora, no campo da crítica. Se o papel do crítico sedimentava-se no compromisso permanente com alguma “aventura artística de vanguarda”, restava ao diretor observar, estimular, experimentar, além de preservar “as antenas do crítico” para acolher os movimentos de arte relevantes da época. “Sua atividade é, pois, a de um observador atento, de um experimentador, como o químico no seu laboratório”¹.

A opção museológica que perpassou o itinerário do autor ancorou-se em um modelo de museu democrático, público e aberto ao povo. A vocação solidária e a imaginação política percorreram todo o caminho intelectual de Pedrosa, e as suas defesas estéticas e políticas estiveram atreladas aos principais acontecimentos da vida social do Brasil na segunda metade do século XX. Do mesmo modo, o exercício de fraternidade e integração marcou as gestões institucionais em que se envolveu. Assim, torna-se relevante como campo de análise considerar o seu papel como gestor para compreender o engajamento do crítico em favor de um museu inclusivo, aberto à comunidade e aos mais variados movimentos artísticos, abarcando, ainda, manifestações concebidas fora do cânone ocidental.

A criação dos museus paulistanos e cariocas e a inauguração das primeiras Bienais de São Paulo introduziram o Brasil em um novo patamar no cenário regional, transformando o país em uma vitrine internacional de renovação das linguagens artísticas no princípio da década de 1950. Em âmbito local, essas instituições foram diretamente impactadas pelo mecenato privado decorrente da nova burguesia industrial e urbana concentrada especialmente em São Paulo. Nesse contexto, os museus se apresentavam como produtores de arte moderna e, seguramente, legitimavam a inovação que a arte abstrata exprimia.

1 PEDROSA, Mário. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1960. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

Mário Pedrosa foi uma testemunha basal do desenvolvimento dos primeiros equipamentos culturais modernos erguidos no país e, como é sabido, reivindicou pela causa da arte abstrata, mas o fez, sobretudo, por acreditar no poder de alcance de uma linguagem universal (ou internacional), de plasticidade inédita, que poderia atualizar um país periférico como o Brasil das décadas de 1940 e 1950. Nesse debate, ele assinalou que a atuação da arte deveria ocorrer no seu campo específico e segundo os seus princípios. Não obstante, manteve-se coerente com a postura crítica a qualquer caráter esquemático na arte, sendo igualmente reticente ao esquema formalista modernista². Certa vez o autor comentou ao *Pasquim* que em tempo algum advogou a ideologia da “arte pela arte”: “nunca achei que o artista tinha que se desinteressar do que se passa pelo mundo”³.

Um exame mais atento das gestões de Pedrosa revela que o engajamento que o moveu a sustentar as linguagens de matriz abstrata não o impediu de elaborar um prisma mais integrador da arte. O museu, como espaço por excelência de artistas e, portanto, lugar de inventividade criadora, tornava-se uma extensão da parceria colaborativa entre crítico e artista, ideia estimulada por Pedrosa, no Rio de Janeiro, desde a década de 1940, cujos desdobramentos impactaram no surgimento da arte concreta no Brasil⁴. Essa relação de cumplicidade e colaboração foi uma constante na trajetória do autor e seguiu vigente em gestões futuras, a exemplo do Museu da Solidariedade, que teve seu acervo estruturado exclusivamente com obras doadas por artistas. Certamente, as doações foram fruto de uma conjuntura múltipla que abrangeu desde a solidariedade ao experimento socialista chileno até o prestígio de Mário Pedrosa e as redes de confiança e afeto construídas ao longo de sua vida.

Todo o repertório prévio aprimorado durante a gestão do MAM-SP e das Bienais de São Paulo, somado à ampla rede de contatos favorecida pela Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), sedimentou o pilar logístico e organizacional do Museu da Solidariedade, entidade dirigida pelo autor de 1971 a 1973. Em conjunto, essas iniciativas testemunham a concepção museológica de vanguarda construída por Pedrosa, em compasso com o seu *corpus* crítico, que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, almejou o museu como um território de liberdade, criação e educação permanentes. As coordenações de Pedrosa atestam que a imaginação política e a fraternidade foram motores fundamentais para que a instituição museal fosse definitivamente um lugar de abertura a outros possíveis.

2 ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 64.

3 PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental: a profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, ano XIII, n. 646, 18 nov. 1981. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

4 VILLAS BÔAS, Gláucia. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins Fontes/Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 279.

A VI Bienal de São Paulo, de 1961⁵, capitaneada pelo autor, também fornece algumas chaves de interpretação sobre a sua atuação à frente de museus, já que, ao assumir a direção do MAM-SP, o crítico também se incumbiu da direção do certame internacional. A sexta edição da Bienal pode ser considerada a gênese museológica de Mário Pedrosa, na qual se observou o comparecimento de artistas contemporâneos em pé de igualdade com artistas não consagrados, ao incorporar “formas originárias [...] que não haviam sido determinadas pela dinâmica do capitalismo ou da sociedade liberal”⁶. A linha de tensão entre a arte popular e a arte erudita – questão-chave para o autor em sua passagem pelo Chile e, posteriormente, para a inclusão das artes indígenas e africanas em seu relato museográfico e artístico – foi o pano de fundo da VI Bienal.

Foram distribuídas pelo pavilhão modernista diversas salas expositivas que evidenciavam a visão alargada e solidária do crítico, como o espaço que apresentou dezenas de obras do barroco indígena paraguaio, organizado pelo artista Lívio Abramo, além de pinturas em córtex de árvore concebidas por aborígenes australianos, revelando a diversidade das expressões artísticas elaboradas fora do receituário ocidental. Havia, ainda, espaços para reproduções de afrescos do santuário de Ajanta, na Índia, e cópias de afrescos medievais de estilo bizantino, da Iugoslávia.

Pedrosa se esforçou em efetivar um intercâmbio mais atuante com a América Latina, empenho cujo resultado positivo se evidenciou no comparecimento de 12 países vizinhos, a exemplo das salas especiais do pintor uruaio Pedro Figari e do muralista mexicano José Clemente Orozco, figuras fundamentais da arte continental e ainda pouco conhecidas no país. A intenção de estreitar laços de colaboração artística com os países da região foi observada na cerimônia de posse de Pedrosa como diretor do Museu de Arte Moderna, no final de 1960. Na ocasião, ele ressaltou a necessidade de o Museu e a Bienal realizarem um

intercâmbio mais atuante com os países da América Latina [...] [que] é muito mais importante do que um mercado comum, pois o estreitamento dos laços culturais é mais profícuo e mais útil do que os econômicos, facilitando a realização destes últimos.⁷

Também foi incluída a apresentação de um conjunto considerável de máscaras procedentes da Costa do Marfim, resultado do esforço individual de

5 A VI Bienal de São Paulo foi a última edição realizada em conjunto com o MAM. O certame internacional passou a funcionar como entidade pública e autônoma, desvinculando-se do museu que a originou, provocando, logo depois, a doação do acervo à Universidade de São Paulo, em 1963. (Cf. AMARAL, Aracy (org.). *MAC USP: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia S. A., 1988.)

6 ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 87.

7 PEDROSA, Mário. O Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Pedrosa. No período de produção do certame, o autor insistiu na importância da participação de países como Costa do Marfim, Nigéria, Gana e Iraque, ao evidenciar em carta endereçada a Vladimir Murtinho o “interesse em expor significativo conjunto de obras e artistas desses países”⁸.

O panorama político da organização da Bienal, em plena Guerra Fria, foi marcado pela presença constante dos Estados Unidos no resto do continente para tratar de assuntos táticos que incluíam, além de pautas sociais e econômicas, a criação de projetos de modernização cultural. Essas estratégias, como a Aliança para o Progresso, empenharam-se em promover o alinhamento do Brasil às diretrizes políticas estadunidenses, com o “duplo objetivo de desenvolvimento econômico e de progresso social”⁹. Lincoln Gordon, um dos estrategistas por trás da Aliança, foi nomeado na época para chefiar a missão diplomática no Brasil, com a finalidade de “corrigir, neste país, aquela situação que poderia constituir sério obstáculo aos anseios de desenvolvimento do povo brasileiro”¹⁰. Evidentemente, o propósito da referida correção já estava definido de antemão: interceptar e eliminar os efeitos da Revolução Cubana, de 1959, no território latino-americano. A tática para neutralizar as incidências revolucionárias se apoiou em um panorama de novos aliados: “não mais políticos vulneráveis, nem representantes das novas burguesias industriais ligadas ao projeto modernizador, mas sim militares e ditaduras que dominaram o sistema político latino-americano durante os anos sessenta”¹¹. O embaixador foi um dos principais artífices do golpe de 1964, que conspirou para a derrubada do presidente João Goulart e instaurou um regime ditatorial violento por mais de vinte anos.

Durante a VI Bienal, diversos jornais divulgaram a visita de Lincoln Gordon ao certame internacional¹² dirigido por Pedrosa, que na ocasião era uma figura amplamente reconhecida por sua trajetória na militância política de esquerda marxista. O visitante ilustre da sexta edição, caracterizada pela vocação democrática e integradora de Pedrosa, foi indiretamente responsável pela introdução da censura, da perseguição e da tortura, que se tornaram mecanismos sistemáticos da ditadura. Mário Pedrosa teve o seu pedido de prisão preventiva decretado por esse mesmo regime em julho de 1970, levando-o a buscar asilo político.

8 Na correspondência ao chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, Pedrosa pede uma atenção especial no contato com os órgãos diplomáticos dos países africanos mencionados e com o Iraque: “não tendo até o presente momento recebido comunicação referente à contribuição da Costa do Marfim, Nigéria, Gana e Iraque, aos quais tencionamos reservar uma sala adequada às suas exigências expositivas, venho, por meio desta, solicitar de Vossa Senhoria a fineza de uma comunicação a esse respeito” (PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Vladimir Murtinho. 28 fev. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo).

9 GORDON, Lincoln. *O progresso pela aliança*. Rio de Janeiro: Record, 1962, p. 3.

10 Ibidem, p. 1.

11 GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 301.

12 Cf. EMBAIXADOR Gordon visitou a Bienal. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O crítico e um grupo de intelectuais cariocas haviam organizado um extenso parecer com provas sólidas de atentados aos direitos humanos realizados pelas autoridades brasileiras que seria enviado à Anistia Internacional e a agências de notícias estrangeiras¹³. No final da década de 1960, diversos relatórios começaram a circular no exterior com graves acusações sobre a sistematização da tortura em prisões brasileiras; até então, pouco se sabia sobre essas violações no âmbito internacional, e a própria Anistia Internacional manteve silêncio sobre os abusos contra os direitos humanos no país nos primeiros anos do governo militar¹⁴.

Àquela altura, agentes da ditadura buscavam artifícios controversos para evitar o desgaste no exterior gerado pelas crescentes denúncias. Sob a justificativa de manter a ordem pública, o regime militar torturava indivíduos ou grupos considerados subversivos e impatriotas, ao mesmo tempo que negava publicamente a existência das violações.

Pedrosa era uma figura pública de reconhecimento internacional quando, aos 70 anos, foi acusado pela polícia política. Tinha uma posição importante na Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), da qual havia sido eleito vice-presidente em 1957. Dois anos depois, organizou o Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, sediado pela primeira vez em um país latino-americano, no qual reuniu nomes como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Tomás Maldonado, Bruno Zevi, entre outros, para debater o tema “A cidade nova, síntese das artes”. Como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Pedrosa liderou o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em resposta à censura e à repressão do regime civil-militar brasileiro, em 1969. No ano seguinte, em que teve sua prisão decretada, foi eleito novamente vice-presidente da Aica em uma assembleia da entidade no Canadá.

Em março de 1971, a revista *New York Review of Books* publicou a nota “Protest in Brazil”¹⁵, escrita por Dore Ashton. A crítica estadunidense, que integrou o Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile (Cisac), do Museu da Solidariedade, fez um apelo para que os artistas e intelectuais se engajassem contra o pedido de prisão preventiva de Mário Pedrosa, “o mais importante crítico e historiador” do país, e de outros brasileiros. Em seguida, indicou que ela e Pedrosa acreditavam no poder das manifestações convocadas, embora

13 Junto a Pedrosa, foram denunciados o diplomata Miguel Darcy e sua esposa, a jornalista Rosiska Darcy, Maria Regina Pedrosa (sobrinha do crítico) e seu marido Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, além de outras seis pessoas. Ver PELLEGRINO, Hélio. Ressurreição de Mário. In: FIGUEIREDO, Carlos E. de Senna (org.). *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982. Ver também: JUIZ decreta a prisão de implicados em publicações contra o país no exterior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1970. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

14 GREEN, James. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 208.

15 ASHTON, Dore. Protest in Brazil. *New York Review of Books*, v. 16, n. 4, 11 mar. 1971. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1971/03/11/protest-in-brazil/>. Acesso em: 19 jun. 2018.

ressaltasse que os atributos de legalidade tivessem pouca relevância para os militares naquele momento. Por fim, pediu que os leitores participassem do protesto, enviando cartas de repúdio ao governo civil-militar.

Intitulada “The Case of Mário Pedrosa”, a *New York Review of Books* publicou, no ano seguinte, uma carta aberta destinada ao presidente Emílio Garrastazu Médici, assinada por Alexander Calder, Henry Moore, Cruz Diez, Pablo Picasso, Max Bill, Pierre Soulages, entre outros artistas¹⁶, que responsabilizavam o governo brasileiro pela integridade física e moral do crítico. Indignados com o mandado de prisão política de Mário Pedrosa, exaltavam-no como “uma das expressões mais completas da inteligência de um país que ele sempre representou brilhantemente e soube defender com intransigência e coragem”¹⁷.

Quando a carta foi publicada, Pedrosa seguia exilado havia mais de um ano no Chile, país que lhe concedeu asilo político. Os protestos contra o mandado de prisão vieram a público em um contexto no qual o crítico já não sofria mais intimidações diretas do governo civil-militar; o ato, contudo, carregava em si uma importante força simbólica, ao congregar mais de uma centena de nomes de prestígio da cultura mundial, expressando o reconhecimento de Pedrosa e o seu potencial mobilizador. Os protestos organizados por Ashton reforçavam a relevância do crítico como figura pública nesse mesmo círculo e também davam fôlego, na mídia estrangeira, às crescentes manifestações contra a tortura¹⁸.

A chegada de Mário Pedrosa no Chile, país que o acolheu da ditadura brasileira, em outubro de 1970, coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via chilena ao socialismo. Na condição de exilado, o autor instalou-se no Instituto de Arte Latino-Americana (IAL) como parte do corpo docente e logo depois recebeu o convite do presidente Allende para dirigir o Museu da Solidariedade, participando diretamente dos principais projetos políticos do momento. Sobre o novo desterro, o crítico escreveu: “Não é cômodo um novo exílio na velhice. Mas aqui estou e recomeço uma vida que nunca parou de recomeçar. E assim é que recomeço, inclusive, a levantar um museu de arte moderna e experimental que a vida batizou de Museu da Solidariedade”¹⁹.

16 THE Case of Mário Pedrosa. *New York Review of Books*, v. 18, n. 4, 9 mar. 1972. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1972/03/09/the-case-of-mario-pedrosa/>. Acesso em: 19 jun. 2018. A carta publicada pela revista, em inglês, indicava que aquela lista de assinaturas era parcial e que outros 25 artistas latino-americanos residentes em Paris também haviam participado do protesto. Há versões da mesma carta em francês.

17 Ibidem.

18 Em correspondência enviada a Niomar Moniz Sodré, Pedrosa comenta sobre o manifesto assinado pelos artistas: “Junto a esta mando-lhe uma carta interessante assinada por artistas internacionais, inclusive Picasso, que se manifestou a meu favor no cabuloso processo que ainda está rolando contra nós, e que agora vai ser julgado, no curso deste mês. Tentei fazer a carta ser publicada aí, mas foi impossível”. Cf. PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Niomar Moniz Sodré. 1 mar. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

19 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Mathias Goeritz. 29 set. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

O experimento pacífico e democrático, capitaneado pela Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, favoreceu um amplo programa de iniciativas e instituições culturais. O Programa Básico da Unidade Popular foi o eixo oficial que formulou as principais diretrizes na área cultural, baseando-se, de maneira especial, na valorização da arte nacional e popular como estratégia essencial de superação da dependência histórica aos países metropolitanos. A cultura foi elevada a potencial transformador da sociedade e aliada de primeira hora do projeto socialista, ao ser considerada um tipo de trabalho humano do mais alto valor em benefício da independência nacional²⁰. A tomada de consciência da classe artística deveria levar em conta a importância da vocação fraterna como elemento de ruptura com a engrenagem do sistema das artes, que, de forma reiterada, favoreceu a produção dos grandes centros.

Em “O modelo chileno de socialismo e a frente das artes”, escrito no país andino, Mário Pedrosa elaborou uma leitura interpretativa sobre a relação entre a experiência chilena e o plano artístico, reconhecendo que “a luta pelo socialismo” era equivalente à “luta pela cultura”. No mesmo texto, o crítico destinou à comunidade artística a responsabilidade de conduzir e colaborar com o desenvolvimento cultural inerente ao processo político em curso²¹. A revolução cultural confiada a esses agentes foi equivalente ao papel desempenhado pelos artistas na formação do acervo do Museu da Solidariedade, em que o gesto político de fraternidade foi o elo mais significativo que amalgamou a luta em benefício de uma sociedade mais justa e igualitária. Sob o exílio, o autor acompanhou de perto as transformações na cultura e as condições favoráveis para concretizar a sonhada revolução da sensibilidade humana. Para Pedrosa, a concepção política ia além de uma decisão exclusivamente partidária, relacionando-se sem intermediários com a dimensão ética da arte e da vida, conforme escrevera à crítica Dore Ashton:

Eu acho que as pessoas como nós não podem escapar de tomar partido. Isso é política? Claro que é, mas é principalmente uma opção, uma opção ética, um sentimento de participação em um projeto maior que o negócio usual de cada um. E eu penso e espero que os artistas, apesar de sua natureza egocêntrica, sejam mais sensíveis a isso.²²

Por esse ângulo, o Museu simbolizou a vocação fraterna do experimento popular, angariando obras de artistas movidos pelo sentimento de afeto e empatia ao povo chileno. O Museu foi concebido para o povo e, para tanto,

20 PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 dez. 1969, p. 27.

21 PEDROSA, Mário. O modelo chileno de socialismo e a frente das artes. In: *Política das artes: textos escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 317-318.

22 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Dore Ashton. 27 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

contou com o engajamento dos artistas, de forma que tivessem consciência do destino de suas obras, pois era fundamental que elas não ficassem restritas a coleções privadas ou confinadas em áreas metropolitanas de países ricos. A entidade se originou como um potencial mobilizador que uniu artistas de distintas nacionalidades em prol das lutas contra o imperialismo e a dependência cultural e econômica. No catálogo da primeira exposição da instituição, em maio de 1972, Pedrosa fez um apelo à ideia de Terceiro Mundo que o Chile encarnava naquele momento. Um país pequeno e distante foi alçado a “representante de todo o mundo subdesenvolvido”²³.

A atitude fraterna que deu origem ao nome da instituição foi a mesma que a posicionou dentro de um programa político específico. A conexão direta entre a construção do processo político chileno e o ideal primordial de solidariedade foi um fator determinante para a adesão dos artistas e para a concretização do Museu. O ponto de partida político que caracterizou o estágio de concepção institucional e demarcou a doação como meio único para a sua constituição foi elementar para estabelecer as singularidades da entidade. O Museu era encarado como parte integrante do processo revolucionário em curso, conforme relatou Pedrosa ao crítico italiano Giulio Carlo Argan²⁴. Esse modelo museológico baseado na doação foi o elemento de distinção do Museu da Solidariedade, que, desde o início, se distanciou do *modus operandi* tradicional de outros museus, ao “contrariar o fluxo usual dos objetos de arte – criador, *marchand*, colecionador privado”²⁵. E, desde o início, Salvador Allende “se mostrou entusiasta com todo este projeto e compreendeu o alcance de tal movimento de solidariedade artística internacional com o Chile e seu governo”, compartilhou o crítico brasileiro ao jornal *El Siglo*²⁶.

Essas contribuições não foram concretizadas para que o Chile aumentasse o seu patrimônio artístico, caso contrário teriam sido oferecidas a outras instituições nacionais. As doações tiveram uma finalidade específica: eram para o povo chileno, em solidariedade ao experimento socialista capitaneado por Salvador Allende. Esse argumento foi ressaltado por Miguel Rojas Mix, diretor do Instituto de Arte Latino-Americana, em entrevista à curadora Claudia Zaldívar:

[O Museu] tem uma carga decididamente política, a cultura, neste caso concreto, está destinada a sustentar uma política. Por que

23 PEDROSA, Mário; TRELLES, Danilo. Declaración. In: *Museo de la Solidaridad: donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile*. Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano. Universidade do Chile, 1972, p. 8.

24 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Giulio Carlo Argan, 31 jul. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

25 FIGUEIREDO, op. cit., 1982, p. 17.

26 VIDAL, Virginia. Museo de la Solidaridad no tiene precedentes. *El Siglo*, Santiago, 31 mar. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

os artistas doaram ao povo do Chile um Museu e não ao povo do Uruguai ou do Brasil, aos argentinos? Doaram exclusivamente porque apoiavam a experiência de Salvador Allende.²⁷

O Museu da Solidariedade assumiu um lugar de protagonismo por seu caráter internacionalista e pela impressionante capacidade de mobilização global. Nessa perspectiva, é possível interpretar o gesto singular de solidariedade como uma espécie de elemento contagioso, uma ideia de comunhão coletiva transnacional que rapidamente ganhou corpo e se difundiu pelo meio artístico. Seguramente, quem mais colaborou para transmitir o sentido de solidariedade inerente à iniciativa, contando com a adesão instantânea de artistas de cada canto do globo, foi Mário Pedrosa. Embora o crítico não tenha sido o autor original da ideia²⁸, foi o grande motivador do empreendimento em âmbito internacional, atrelando a imagem do Museu a figuras consagradas da crítica e das artes visuais. Sobre a rápida adesão dos artistas ao projeto, Pedrosa comentou:

A ideia nasceu em um momento de júbilo e inspiração de seus promotores. A espontaneidade da ideia era tão autêntica e respondia com tal inata justiça à sensibilidade do mundo artístico internacional que jamais foi discutida ou posta em questão. Ao chegar aos ouvidos dos artistas de Paris ou Buenos Aires, México ou Londres, Roma ou Nova Iorque e outras capitais, ela se transformou, em uma metamorfose tão natural como a do casulo em mariposa, em gesto donativo, em fruto.²⁹

Há, entretanto, diferentes versões sobre a gênese da instituição. Algumas narrativas sobre a origem do Museu assumiram um teor quase mítico, o que nos leva a considerar a atmosfera de agitação cultural do momento, assinalada por debates e disputas de ideias no campo das artes visuais. Muitos personagens se envolveram na concepção e no desenvolvimento da entidade,

27 Entrevista de Miguel Rojas Mix concedida a Claudia Zaldívar. In: ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile, 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042, p. 145. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

28 Em contexto de recrudescimento midiático e de desestabilização política, mobilizado por jornais e setores conservadores da oposição, com apoio dos Estados Unidos, foi criada a Operação Verdade, uma estratégia de contrainformação, ocorrida em abril de 1971, que convidou intelectuais, políticos, músicos, artistas e críticos estrangeiros para conhecerem as transformações em curso no governo Allende. Nesse contexto, o crítico espanhol José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi tiveram a ideia de criar um museu com obras doadas por artistas internacionais solidários à causa chilena. Assim surgiu o Museu da Solidariedade, que, inicialmente, foi chamado de Museu de Arte Moderna e Experimental.

29 PEDROSA, Mário. *Respuesta a un cuestionario, por Mário Pedrosa*. S. d., p. 3. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

somando esforços para levar adiante um projeto cultural único em um momento de crescentes pressões políticas.

Para Miguel Rojas Mix, por exemplo, a concepção da iniciativa não foi individual, mas sim fruto de um espírito coletivo da época. Todavia, quem mais teve protagonismo no processo de estruturação da entidade foi Mário Pedrosa³⁰. Em sentido semelhante, Lautaro Labbe, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, instituição parceira do Museu da Solidariedade, durante a Unidade Popular, designou ao crítico brasileiro a ideia inicial do Museu:

Nasce um movimento bastante espontâneo liderado por Mário Pedrosa, com toda a sua iniciativa, sua capacidade criativa e organizacional. Ele tinha uma grande experiência na formação e direção dos museus, pensou em um museu diferente; propunha o apoio dos artistas ao povo do Chile, em sua vitória pela via democrática e a um caminho socialista. Por isso começa a organizar e a falar com muita gente na América e na Europa, principalmente.³¹

O pintor catalão José Balmes, por seu turno, outorgou ao crítico José Moreno Galván o marco zero da iniciativa chilena, na ocasião da Operação Verdade. Durante o encontro internacional, Balmes contou que caminhavam por uma rua movimentada de Santiago quando o crítico espanhol teve a ideia de formar um museu de arte moderna com obras doadas por artistas estrangeiros. No mesmo instante, ambos foram até o Palácio La Moneda, sede da presidência, para compartilhar a ideia com Allende, que de prontidão se comprometeu a apoiar a iniciativa³². No decorrer do processo de organização do Museu, Pedrosa, Rojas Mix e Balmes se reuniram em outras ocasiões com o presidente.

Apesar do desencontro dos relatos, cada um imbuído de memórias particulares do período, bem como de diferentes interpretações do processo político desencadeado no país, prevaleceu a vocação solidária como um compromisso ético maior, a despeito das disputas internas. O triunfo de Salvador Allende no Chile, longínqua nação latino-americana, uniu artistas e intelectuais de cada canto do globo, em busca da concretização do câmbio social e da independência política e cultural.

Como principal gestor do Museu da Solidariedade, Mário Pedrosa promoveu um “novo modelo de museu com uma ampla mirada ética e estética, incentivando a participação e o compromisso de uma ampla rede de

30 Entrevista de Miguel Rojas Mix a Claudia Zaldívar. In: ZALDÍVAR, op. cit., p. 144.

31 Entrevista de Lautaro Labbe a Claudia Zaldívar. In: ZALDÍVAR, op. cit., p. 157.

32 Entrevista de José Balmes na ocasião dos 40 anos do Museu da Solidariedade. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 20 maio. 2019.

colaboradores internacionais”³³. A coordenação do museu chileno foi assinalada por uma orientação internacionalista e por uma logística interna convencional, cujas demandas iniciais direcionaram-se para a ampliação do acervo, sem qualquer restrição às doações – em um contexto amparado pelo espírito colaborativo, o ato de solidariedade não poderia ser objeto de recusa. Essa particularidade estratégica inicial de angariar um maior número de obras reportava-se à própria dimensão ideológica do Museu, a despeito de uma gestão pautada exclusivamente pela qualidade estética dos trabalhos artísticos. Portanto, é crucial compreendê-lo a partir dessa conjuntura institucional peculiar marcada por poucos recursos financeiros, em uma corrida contra o tempo, cujo plano piloto foi realizado mediante a união de esforços e sob um programa político definido.

A convite do presidente, o crítico fundou o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (Cisac), para centralizar a organização da instituição, ampliar os contatos com os artistas e garantir as doações. Um dos pressupostos iniciais para participar do Comitê era o perfil político progressista e o comprometimento com a causa socialista chilena. Mário Pedrosa era a figura mais habilitada para articular essa rede de contatos, devido à longa trajetória ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte, além de ter sido jurado de diversas Bienais e diretor da VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1961. Sobre a formação do Cisac, o crítico comentou:

[...] e eu, tendo muitos amigos da Aica, entre eles o atual prefeito de Roma [Giulio Carlo Argan]. Então convidei por telefone mesmo vários amigos de vários países – da Holanda, França, Itália, Espanha – para serem membros do Cisac [...]. E se organizou imediatamente. Meses depois, se estavam reunindo 1000 quadros de grande importância no mundo, entre outros Joan Miró, Picasso também tinha prometido, todos os artistas importantes do mundo, Calder.³⁴

No final de 1971, o Comitê Internacional estava totalmente formado. Seus integrantes eram Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Edward de Wilde³⁵, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã; Louis Aragon, poeta surrealista; Giulio Carlo Argan, historiador da arte italiano e membro da Aica; Rafael Alberti, poeta espanhol; Juliusz Starzybsky, membro da Aica; e Dore Ashton, crítica de arte e ativista política estadunidense. A presença

33 ZALDÍVAR, Claudia. Un modelo cultural experimental para el mundo. In: *Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, p. 13.

34 MÁRIO Pedrosa: Confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sérgio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 1977. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

35 Edward de Wilde liderou o boicote da delegação holandesa à Bienal Internacional de São Paulo em 1969.

latino-americana foi composta por Aldo Pellegrini, crítico de arte argentino, pelo diretor da Casa de las Américas, Mariano Rodríguez, e por Danilo Trelles, cineasta uruguaio³⁶. Junto a eles, também estavam os idealizadores iniciais do Museu, Carlo Levi e José María Moreno Galván³⁷. Posteriormente, o crítico londrino Roland Penrose e o suíço Harald Szeemann³⁸ foram integrados ao Comitê.

Desse modo, o gesto comunitário de apoio e empatia ao processo chileno se consolidou ao redor de dez nações – Itália, Holanda, França, Estados Unidos, Espanha, Polônia, Uruguai, Argentina, Cuba e Brasil –, comprovando o prestígio e a importância da entidade. Em seguida, outros países, como Inglaterra e Suíça, aderiram ao Comitê, ampliando mais ainda os radares artísticos do museu no Chile. Cabe destacar a centralidade de Pedrosa para o êxito da empreitada, por meio de seu reconhecimento internacional, além da ética e do compromisso públicos no circuito artístico do qual fez parte. Durante a gestão do Cisac, o crítico trocou inúmeras correspondências e realizou uma série de viagens aos Estados Unidos e à Europa com a finalidade de divulgar o projeto chileno e angariar obras. Também foi mérito de Pedrosa a celeridade da iniciativa, que, em menos de quatro meses, colheu os primeiros frutos. A vocação solidária foi tão imediata que nenhum artista doador se preocupou em enviar um certificado de doação de obra ao Museu³⁹.

Danilo Trelles e Mário Pedrosa, em nome dos membros do Cisac, lançaram as diretrizes principais do Museu, divididas em cinco pontos sob o título “Declaración Necesaria”⁴⁰. O primeiro ponto ressaltava que a formação do Cisac fundava-se no gesto coletivo dos artistas de renome internacional, em simpatia com as transformações no Chile. Eles se uniam por uma sociedade mais justa, livre e humana. O segundo apontava a importância dos artistas nos processos revolucionários ao longo do século XX, já que o socialismo não deveria ser uma bandeira restrita às classes operárias, mas deveria englobar artistas e intelectuais engajados contra a incorporação de suas produções pelo mercado capitalista. O terceiro ponto, central para todo o escopo conceitual do Museu, discorria sobre a função social do artista na América Latina. A produção e a circulação de obras de arte deveriam ser ampliadas em prol da coletividade,

36 Mário Pedrosa tentou ampliar a presença latino-americana do Cisac por meio de um convite a Niomar Moniz Sodré, em março de 1972, para quem escreveu: “A pessoa que desde o começo pensei ser a mais indicada do Brasil foi você naturalmente”. Entretanto, a fundadora do MAM-RJ não pôde aceitar o convite, por prováveis retaliações do regime civil-militar. Em 1969, ela foi presa e teve os direitos políticos cassados pela ditadura. No ano seguinte, foi absolvida. Cf. PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária.

37 MACCHIAVELLO, Carla. Una bandera es una trama. In: ZALDÍVAR, op. cit., 2013, p. 33.

38 Szeemann foi o responsável pela organização da emblemática exposição *When Attitudes Become Form*, em 1969, e pela *V Documenta* de Kassel, em 1972.

39 ZALDÍVAR, op. cit., 2013; ZALDÍVAR, op. cit., 1991, p. 24.

40 Documento originalmente publicado em janeiro de 1972.

em oposição ao elitismo segregador das coleções privadas. Além disso, as obras de arte não poderiam se restringir apenas aos grandes centros metropolitanos, devendo alcançar as “grandes áreas desprivilegiadas no Terceiro Mundo”⁴¹. Nesse contexto, o Chile representava todo o mundo subdesenvolvido e oferecia as “melhores condições para tornar-se um centro cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina”⁴². O quarto ponto indicava o potencial mobilizador da “via chilena ao socialismo”, que angariava trabalhadores da cultura de vários países, movidos pelo sentido humanista e libertário da política. Por fim, o quinto ratificava os “mais profundos sentimentos de gratidão e respeito” do Cisac aos artistas que se solidarizaram com o Chile⁴³.

Decerto o terceiro ponto da “Declaración Necesaria” é o mais relevante para entender a centralidade do projeto político capitaneado pelo Museu da Solidariedade, em sintonia com a dimensão social da arte reivindicada por Pedrosa. Em ambos os casos, há a defesa incondicional da emancipação do objeto artístico do sistema de arte convencional, cuja trajetória foi constantemente determinada pela lógica do mercado e por seus mecanismos de atribuição de valores. Ao definir a doação como critério exclusivo da coleção de um acervo público ligado a uma entidade fora do eixo hegemônico, o discurso do Museu reiterava a inversão desse sistema tradicional de produção, distribuição e circulação de obras de arte. Segundo Pedrosa, a instituição chilena representava a “vitória sobre a pobreza, a rotina, o mercantilismo e um pequeno passo em direção a um novo condicionamento social para a arte em sua relação com os trabalhadores, as minorias condenadas”⁴⁴.

Em compasso com o perfil de pluralidade ideológica do governo Allende, o Museu encarnou esse caráter plural e aberto para receber obras de todas as tendências e estilos: “nenhum ismo deve ser excluído”, escrevera Pedrosa a Ashton⁴⁵. O ponto de partida, afinal, era a fraternidade dos artistas ao povo chileno, logo, o Museu se mostrou desde o início receptivo a qualquer gesto de solidariedade, independentemente da vertente estética das obras. Certamente, Pedrosa sabia das dificuldades que esse acervo heterogêneo poderia causar no futuro; entretanto, a estratégia inicial era fortalecer a instituição com o maior número de obras possível. O crítico reiterou essa característica heterogênea do acervo a De Wilde, apontando as analogias da instituição com a própria “contradição cultural e artística de todo o século”⁴⁶.

Apesar da vocação plural, houve o predomínio de obras de matriz abstrata nas primeiras leva destinadas à entidade. A crítica Dore Ashton,

41 PEDROSA; TRELLES, op. cit., p. 8.

42 Ibidem.

43 Ibidem.

44 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Dore Ashton. 27 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

45 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Dore Ashton. 9 jan. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

46 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Edward de Wilde. 9 jan. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

responsável pelo envio estadunidense, chegou a denominar a instituição como o primeiro grande museu de arte abstrata do mundo⁴⁷. Embora as principais estrelas do Museu, como Joan Miró, Alexander Calder, Victor Vasarely, Joaquín Torres García ou Frank Stella, para citar alguns, fossem de períodos ou movimentos artísticos distintos, o conjunto das obras se acoplava pela linguagem abstrata.

O propósito basilar da primeira etapa da instituição amparou-se na aquisição de obras mais “convencionais em nosso sentido (arte moderna)”, de acordo com Pedrosa. Buscava-se, igualmente, organizar uma seleção de obras de artistas consagrados, a fim de atrair a confiança do governo e da opinião pública no “êxito do empreendimento”⁴⁸. A Hélio Oiticica, o autor compartilhou como seriam elaborados os processos museológicos e as estratégias prioritárias referentes às etapas iniciais da entidade, todavia, em correspondência, evidenciou o plano de o Museu ganhar um lugar próprio até o final de 1972 e a ideia de que nessa futura sede houvesse um espaço reservado à “arte pós-moderna”.

Estamos procurando reservar, na localização dos espaços, para o museu, áreas para a arte pós-moderna (vide MP) a fim de abrigar as experiências de H.O. e sequazes na categoria das “atividades creativas” (Vide MP) etc. etc. É nossa ideia fazer, então ou depois, uma verdadeira assembleia de novos artistas, “não artistas”, ou “antiartistas” (?), em que se discutam problemas de estéticas-sociais contemporâneas etc.⁴⁹

Sabidamente, as décadas de 1960 e 1970 foram de intensas transformações no âmbito artístico em diversos países da América Latina. As artes visuais passaram pela tarefa de recusa das convenções, seja pelo questionamento do sistema artístico e da unicidade da obra de arte, seja pela inclusão de materiais não tradicionais e pela valorização da criação coletiva, entre outros motivos, permitindo que essas práticas desenvolvessem cada vez mais uma atuação social e política efetiva.

Pedrosa tinha noção da importância do incentivo a um espaço experimental destinado a essas proposições artísticas ampliadas, em compasso com a ideia de museu como uma “luva elástica para o criador livre enfiar a mão”⁵⁰. O autor sempre advogou por uma concepção arejada de museu, cujo programa abarcou um entendimento plural de arte, como o estímulo a propostas mais experimentais, caso contrário, àquela altura, não receberia cartas de artistas de

47 Entrevista de Dore Ashton na ocasião dos 40 anos do Museu da Solidariedade. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 10 maio 2019.

48 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Hélio Oiticica. 9 jun. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

49 Ibidem.

50 PEDROSA, Mário. Os projetos de Hélio Oiticica. In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 341.

tradições estilísticas tão distintas. As correspondências com diversos artistas, sobretudo as trocas com Hélio Oiticica, revelavam a maneira como o pensamento museal do crítico amparou-se na compreensão de museu como laboratório de experiências culturais, admitindo a prática de múltiplas vivências que estimulavam o ato criador. Não obstante, o cenário de acirramento político no Chile contribuiu para que a primeira opção museológica do crítico fosse pragmática e, portanto, calcada na arrecadação de obras-primas cujos espaços de resguardo se adequavam mais à noção tradicional de museu – que classifica e armazena – do que à de laboratório. Pedrosa dizia que a vocação convencional dessa primeira etapa era limitada, porém, intencional, “quando se trata acima de tudo de organizar uma coleção de obras para o nosso museu”⁵¹.

No começo de abril de 1972, quase 300 obras haviam chegado ao Chile. A historiadora da arte Daisy Peccinini, assistente direta de Pedrosa na época, tinha como função receber, ordenar e listar as obras angariadas:

As obras foram chegando através das embaixadas. Já tinha um lugar para elas. Se eram coisas grandes, telas, por exemplo, elas iam para o MAC [Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile], que era um espaço grande e vazio [...] e aí ficamos eu e Mário pensando em como dispor essas obras. Então nós fomos organizando, pois eram coisas muito díspares, mas obras absolutamente contemporâneas! Tinha os cinéticos, chegaram também obras do Sérvulo Esmeraldo. Você vai olhando e percebe que todos os artistas eram do momento!⁵²

O plano inicial de inauguração do Museu da Solidariedade deveria coincidir com a abertura da Terceira Conferência das Nações Unidas de Comércio e Desenvolvimento (Unctad III), sediada em Santiago, no dia 17 de abril, data da solidariedade internacional aos povos da América Latina. Embora Salvador Allende tenha reivindicado a importância da confluência dos eventos⁵³, Pedrosa o advertiu sobre os possíveis contratempos caso a entidade fosse aberta no mesmo dia da Unctad. Os argumentos do crítico calcavam-se na possibilidade de o Museu ganhar um *status* secundário, em decorrência das atenções voltadas às diversas delegações da Terceira Conferência: “o que pode resultar é que os críticos e artistas passem despercebidos”⁵⁴.

O alerta de Pedrosa foi considerado e a inauguração do Museu da Solidariedade aconteceu um mês depois, no dia 17 de maio de 1972, nos espaços do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile. A mostra ficou

51 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Hélio Oiticica. 9 jun. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

52 Entrevista concedida à pesquisadora. São Paulo, 23 jun. 2017.

53 ALLENDE, Salvador [correspondência]. Destinatário: José María Moreno Galván. Santiago, 11 ago. 1971. Arquivo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

54 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Danilo Trelles. Santiago, 23 fev. 1972. In: ZALDÍVAR, op. cit., 2013, p. 287.

aberta até o dia 2 de julho e apresentou ao público 279 obras. A primeira exposição da entidade foi também um ato simbólico de projeção do Museu, cujo planejamento amparava-se na continuidade de arrecadação das doações, portanto, “essa inauguração não era a definitiva, mas um esboço do que seria este grande Museu de arte moderna e experimental”⁵⁵, cujo plano ancorava-se na continuidade da divulgação da entidade aos artistas estrangeiros, para ampliar o acervo.

A abertura foi palco do discurso do presidente Salvador Allende, que proferiu os agradecimentos diante do galo pintado pelo artista espanhol Joan Miró, que virou símbolo máximo da fraternidade artística e obra principal da primeira etapa do Museu. Em carta aos familiares, Pedrosa ressaltava a potência do galo de Miró, principal “símbolo para a retórica museográfica”, e comemorava os resultados positivos: “A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça”⁵⁶.

Os jornais divulgaram entusiasmados: “Inaugurou a mostra que conta com 600 obras. Estas foram doadas por pintores e escultores de todo o mundo”⁵⁷. Na realidade, menos da metade das obras recebidas foram expostas, por conta da limitação dos espaços do MAC. Apesar desse entrave, o nível da inauguração foi acima da média em comparação com as “boas exposições internacionais”⁵⁸. Era um fato inédito agregar tantos nomes internacionais e consagrados em uma única mostra, além de que se expunha pela primeira vez no país artistas como Miró, Vasarely, Jorge Oteiza, Equipo Crónica, entre outros. Sobre a organização da mostra, Pedrosa apontou:

As obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: buscou-se uma lógica interna que as unisse, e seus espaços correspondem, na medida do possível, a essa lógica. Todas as ideias ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representadas. E vocês verão desde a linha lírica e criativa de Miró às obras que não exigem tanta contemplação, mas sim um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente estas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes.⁵⁹

O desafio de expor uma coleção tão heterogênea, que desde o início correspondeu ao princípio de que “nenhuma tendência, escola, estilo ou ismo deve

55 ZALDÍVAR, op. cit., 2013, p. 24.

56 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatários: Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna Figueiredo. 31 maio 1972. In: FIGUEIREDO, op. cit., p. 19-20.

57 LOS ARTISTAS del mundo junto al pueblo de Chile. *La Nación*. Santiago, 18 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

58 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: José María Moreno Galván. 28 jun. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

59 PEDROSA, Mário. Oigamos el canto del gallo de Miró. *El Siglo*, Santiago, 19 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

ser excluído”⁶⁰, foi evidenciado na fala inaugural de Pedrosa. Como mencionado, uma de suas táticas partiu de uma lógica interna de organização museográfica para dar conta do caráter diverso das obras. Todavia, os impasses e as possibilidades de articular um acervo de múltiplas linguagens e estilos não eram um fato inédito na trajetória do autor.

É fundamental ressaltar o caráter educativo do Museu da Solidariedade e vinculá-lo à concepção pedagógica da arte construída por Pedrosa em seu percurso como crítico e gestor. No caso chileno, tratava-se, primeiramente, de conservar as obras angariadas como um todo inseparável, formando um museu único, cujo acervo estaria em permanente exposição pública. Em segundo lugar, de assegurar que a solidariedade concretizada pela via das doações fosse reverenciada mediante a aproximação entre as “manifestações mais altas da plástica contemporânea” e as “grandes massas populares, inaugurando assim um tipo de relação inédita entre criadores da obra e o povo”⁶¹. Por fim, tratava-se de garantir esse compromisso com os artistas doadores por meio das finalidades educativas culturais do Museu, tendo como horizonte sua “plena acessibilidade democrática, conforme o desejo dos doadores”⁶². Essa resposta deveria estar de acordo com as necessidades da nova sociedade em construção, levando em consideração, sobretudo, a viabilidade da integração da arte com a esfera da vida, “expressão mais alta da via chilena ao socialismo”⁶³. A correspondência entre as revoluções política e estética, fundadas no princípio da liberdade como forma social e artística plena, tornou-se um plano possível por intermédio da educação dos sentidos. A Dore Ashton Pedrosa confidenciou: “coloco muitas esperanças nisso, pois acho que vou abrir um novo campo de experiências úteis entre os artistas criativos de todo o mundo e os mineiros chilenos”⁶⁴.

Além de organizar e aumentar as redes de artistas, Pedrosa tinha a missão de formalizar em termos jurídicos e legais um espaço oficial para o Museu da Solidariedade. Até aquele momento, as obras ficavam armazenadas no Museu de Arte Contemporânea e no Instituto de Arte Latino-Americana. O objetivo era que o Museu ganhasse uma sede no Parque O’Higgins, local de fácil acesso para a população, garantindo o perfil popular da entidade. O parque localizava-se em um ponto central da malha urbana de Santiago e havia meses estava sendo remodelado para acompanhar os programas de modernização urbanística, cujo símbolo maior foi o prédio da Unctad. O crítico mencionou a importância de oficializar o Museu para estar “à altura do gesto generoso dos artistas”, para “abrigar as suas obras em um museu moderno e

60 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Dore Ashton. 2 jan. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

61 BORRADOR *de un decreto para el Museo de la Solidaridad*. S. d. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Dore Ashton. 27 mar. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

experimental destinado à educação, ao aprimoramento da sensibilidade e à elevação cultural e artística de seu povo”⁶⁵. Em uma carta enviada a Mathias Goeritz, artista alemão radicado no México, Pedrosa ressaltou a potência que o Parque tinha para a iniciativa, ao assegurar a dimensão aberta e democrática como instância essencial do Museu:

[...] eu já sabia que você não fazia mais coisas para “serem colocadas em um museu”, mas o nosso museu não é um museu fechado, do tipo mausoléu. O nosso estará localizado em um grande parque com grandes árvores [...]. O exterior do nosso museu será – assim é a minha ideia – tão importante como o interior.⁶⁶

O testemunho de Pedrosa a Goeritz sobre a entidade chilena revela os princípios de seu pensamento museológico, que compreendiam a convicção das esferas pública e democrática para a eficácia social do projeto. O grau de relevância que o crítico conferia aos espaços externos seguia em consonância com a sua concepção de arte defendida desde a década de 1950, relacionada, sobretudo, à ideia de síntese das artes representada pela construção da nova capital. Nessa perspectiva, a noção de síntese não abrangia apenas a interlocução efetiva entre as distintas linguagens artísticas, mas, especialmente, a integração das artes como potencial mobilizador social que essa fusão artística presumia.

A transferência do Museu da Solidariedade para o Parque O’Higgins foi uma das batalhas assumidas por Pedrosa logo após a abertura da primeira exposição, em maio de 1972, e somente a formalização jurídica poderia autorizar o pleno funcionamento e a instalação definitiva da entidade, segundo Zaldívar⁶⁷. O crítico estava consciente do problema ao concluir que dar prosseguimento à empreitada, abarcando a divulgação da entidade, com o propósito de angariar mais obras, sem estabelecer uma sede fixa, seria um desserviço aos artistas que manifestaram solidariedade ao povo chileno. Sobre o impasse, Pedrosa se perguntava: “Como receber [as obras], se esta entidade legalmente não existe? Como posso eu adquirir [as obras] dos artistas do exterior?”⁶⁸.

Uma matéria publicada na época, assinada pelo crítico de arte chileno Ernesto Saúl, expunha os imensos desafios enfrentados por Pedrosa ao assumir a gestão da entidade: “o valor das pinturas e esculturas alcança vários milhões de dólares. Isto, e a preocupação dos artistas pelo destino de seus

65 PEDROSA, Mário. *Respuesta a un cuestionario...* op. cit., p. 4.

66 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Mathias Goeritz. 7 nov. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

67 ZALDÍVAR, op. cit., 2013, p. 34.

68 VIDAL, Virginia. ¿Que hay con el Museo de la Solidaridad? *El Siglo*, Santiago, 29 set. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

trabalhos, provoca dores de cabeça em Mário Pedrosa”⁶⁹. Além de anunciar as limitações impostas pela falta de formalização jurídica do Museu, Saúl também apresentou um importante testemunho de Pedrosa sobre a mudança da sede da instituição, o qual alarga o entendimento sobre o pensamento museológico do autor. O Parque O’Higgins era visto como local ideal “remodelado para a cultura do povo”, e o objetivo do crítico brasileiro baseava-se na sistematização de “um museu de arte moderna, especialmente latino-americano, que tenha uma equipe de iniciadores para ensinar o público, um cinema, oficinas para artistas convidados de todo o mundo”⁷⁰.

Durante a estruturação do Museu da Solidariedade, Pedrosa armazenou todas as correspondências com artistas e críticos, pois sabia do valor dessa documentação para a sedimentação da memória da entidade, que, àquela altura, sofria cada vez mais com a tensão política do país⁷¹. Mesmo sem uma sede fixa que destinasse um caráter legal à instituição, o autor tinha consciência da importância de dar vida à história do local, ao conservar e inscrever parte dessas narrativas essenciais para a longevidade do Museu. Logo depois veio o golpe, sufocando parte dessa história, que se manteve armazenada em boa parte graças ao esforço visionário de Pedrosa em conservar esse material. A dimensão democrática como prerrogativa crucial para o desempenho eficaz de uma entidade cultural, a essencialidade do seu arquivo como fonte de pesquisa, somadas, ainda, ao plano pedagógico, que visava estimular a ideia de museu como via basal para a educação e a formação do indivíduo, eram as bases principais que formavam a opção museológica de Pedrosa.

A segunda exposição do Museu da Solidariedade foi inaugurada no dia 19 de abril de 1973, em meio a um ambiente político cada vez mais fragilizado. A abertura serviu para anunciar as doações que continuaram a chegar de todas as partes, reiterando o apoio da classe artística internacional à experiência socialista chilena. No MAC, foram expostas 105 obras, entre pinturas e esculturas. No edifício da Unctad, 54 obras em papel, como desenho, gravura e têmperas, estavam à disposição do público. Apesar do número modesto de obras que integraram a segunda mostra, àquela altura, o acervo do Museu abrigava aproximadamente 900 obras, além de 100 trabalhos que se encontravam em diversas embaixadas chilenas aguardando o envio definitivo à entidade⁷².

69 SAÚL, Ernesto. Mil regalos para un museo. *Revista Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972, p. 5.

70 Ibidem.

71 A jornalista Virginia Vidal escreveu: “Mário Pedrosa tem um valioso arquivo de pastas com correspondências com os mais importantes artistas contemporâneos que também são parte dos bens do Museu da Solidariedade. Ele, na sua qualidade de organizador, não descansará até finalizá-lo”. VIDAL, Virginia. Más prisa para el Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 25 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

72 As quase mil obras que formavam o patrimônio da entidade foram divulgadas em VIDAL, Virginia. Hoy se inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 19 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Após a inauguração da segunda exposição, Mário Pedrosa partiu para os Estados Unidos e, posteriormente, para a Europa, a fim de continuar a campanha de arrecadação de obras para o Museu da Solidariedade. O crítico voltaria à capital chilena no dia 9 de setembro, dois dias antes do golpe. Diretamente de Santiago, Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, seu sobrinho, informava sobre o andamento do Museu: “Quanto ao seu museu do ‘eu sozinho’, museu de Don Mário, a calma é completa. Parece que os artistas sabem da vossa viagem e decidiram esperar”⁷³. O clima de instabilidade política, marcado pela greve dos caminhoneiros, a crise do abastecimento e os diversos ataques terroristas contra o governo Allende, evidentemente prejudicou o andamento do Museu. Em uma carta a Pedrosa, o crítico francês Georges Boudaille alertou que vários artistas europeus gostariam de contribuir com a iniciativa chilena, mas não o faziam por conta da complexa situação política no país. Além disso, muitos tinham receio de que um possível governo reacionário desse um golpe e roubasse as obras doadas⁷⁴. As correspondências trocadas com Senna também são importantes testemunhos da escalada de conflitos no Chile:

A política chilena rodopia com um *momentum* cada vez maior [...]. Surgiu uma série vastíssima de atentados em todo o país. O paro dos caminhões traz sua contribuição de tensão e dificuldades a este capítulo e o assassinato do chefe militar da presidência culminou a ofensiva opositora [...] O início do *enfrentamiento* – palavra cunhada para disfarçar o horror de uma guerra civil – já é motivo de aposta: não passa de setembro? Não passa de outubro? Os mais otimistas apostam no fim do ano.⁷⁵

De Madri, Pedrosa respondeu: “tudo indica que vamos chegando próximo a ponto de desenlace”⁷⁶. Em outra oportunidade, o crítico chegou a prever o final trágico da Unidade Popular: “Nessas condições, podem não derrubar o Allende, mas este será forçado a um acordo com o DC [Democratas Cristãos] e milicos para evitar a guerra civil” ou “poderão tentar um golpe contra o próprio Allende (assassinando-o etc.)”⁷⁷.

No fatídico 11 de setembro de 1973, enquanto o Palácio La Moneda era bombardeado por aviões da Força Aérea chilena, Salvador Allende proferiu seu último discurso. Os profissionais da violência inauguraram um novo

73 SENNA, Carlos Eduardo [correspondência]. Destinatário: Mário Pedrosa. 25 jun. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

74 BOUDAILLE, Georges [correspondência]. Destinatário: Mário Pedrosa. 17 out. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

75 SENNA, Carlos Eduardo [correspondência]. Destinatário: Mário Pedrosa. 30 jul. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

76 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatária: Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 6 ago. 1973; PEDROSA, 1982, op. cit., p. 44.

77 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Carlos Eduardo de Senna. 6 ago. 1973; PEDROSA, op. cit., 1982, p. 49.

capítulo na história política da América Latina. As noções de solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a conexão latino-americana, bases centrais da Unidade Popular, assim como o ambiente de pluralidade intelectual, foram brutalmente solapadas. Tomou o seu lugar um regime autoritário e bestial, que serviu como laboratório de políticas neoliberais implementadas pelos Chicago Boys, grupo de economistas que favoreceu a especulação e a força do dinheiro, em detrimento do bem-estar social⁷⁸.

Os quase mil dias do governo Allende representaram um sopro de esperança para muitos latino-americanos que lá buscaram abrigo e uma possibilidade real de renovação política e cultural em um continente que era gradualmente minado pelos militares, com o evidente apoio dos Estados Unidos. O golpe de Augusto Pinochet não só sepultou a promessa de um governo socialista e democrático na região como também produziu uma diáspora de exilados que tiveram de sair às pressas do Chile. A partilha de um projeto coletivo e democrático de integração latino-americana foi substituída por outra modalidade de união continental, porém de contornos sinistros: a Operação Condor.

Como o fascismo não partilha a mesma língua da solidariedade, o Museu foi soterrado pela ditadura, que enxergou na iniciativa os resquícios da revolução política de Allende; logo, seus ecos deveriam ser silenciados como parte da política oficial. Contudo, conforme aponta Claudia Zaldívar, o regime se viu mergulhado em uma contradição: como destruir uma coleção de enorme valor material e simbólico? Nessa condição, a entidade foi escondida, ocultada da opinião pública, e teve suas portas fechadas, “como se nunca tivesse existido”⁷⁹.

Não obstante, as raízes baseadas no afeto, na empatia e no ideal de coletividade, alicerces fundamentais do Museu da Solidariedade, foram mais resistentes que a desumanidade imposta pelo regime ditatorial. Na condição de exilados, os múltiplos agentes envolvidos na gestão do Museu mobilizaram novos simpatizantes, que, unidos em diversos países, deram continuidade à iniciativa. No estrangeiro, a entidade recebeu um novo nome: Museu Internacional da Resistência Salvador Allende⁸⁰. Pedrosa conseguiu fugir para o

78 Para combater a hegemonia das políticas nacional-desenvolvimentistas, a Universidade Católica do Chile criou um convênio com a Universidade de Chicago, em 1956. Tratava-se de um programa de bolsas para os chilenos estudarem nos Estados Unidos, cuja missão foi construir uma tradição de defesa do livre mercado. Desse acordo surgiram os Chicago Boys, que contribuíram com a política econômica oficial da ditadura de Pinochet após 1973. Sobre o assunto, cf. WASSERMAN, Claudia. *A teoria da dependência: do nacional-desenvolvimentismo ao neoliberalismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

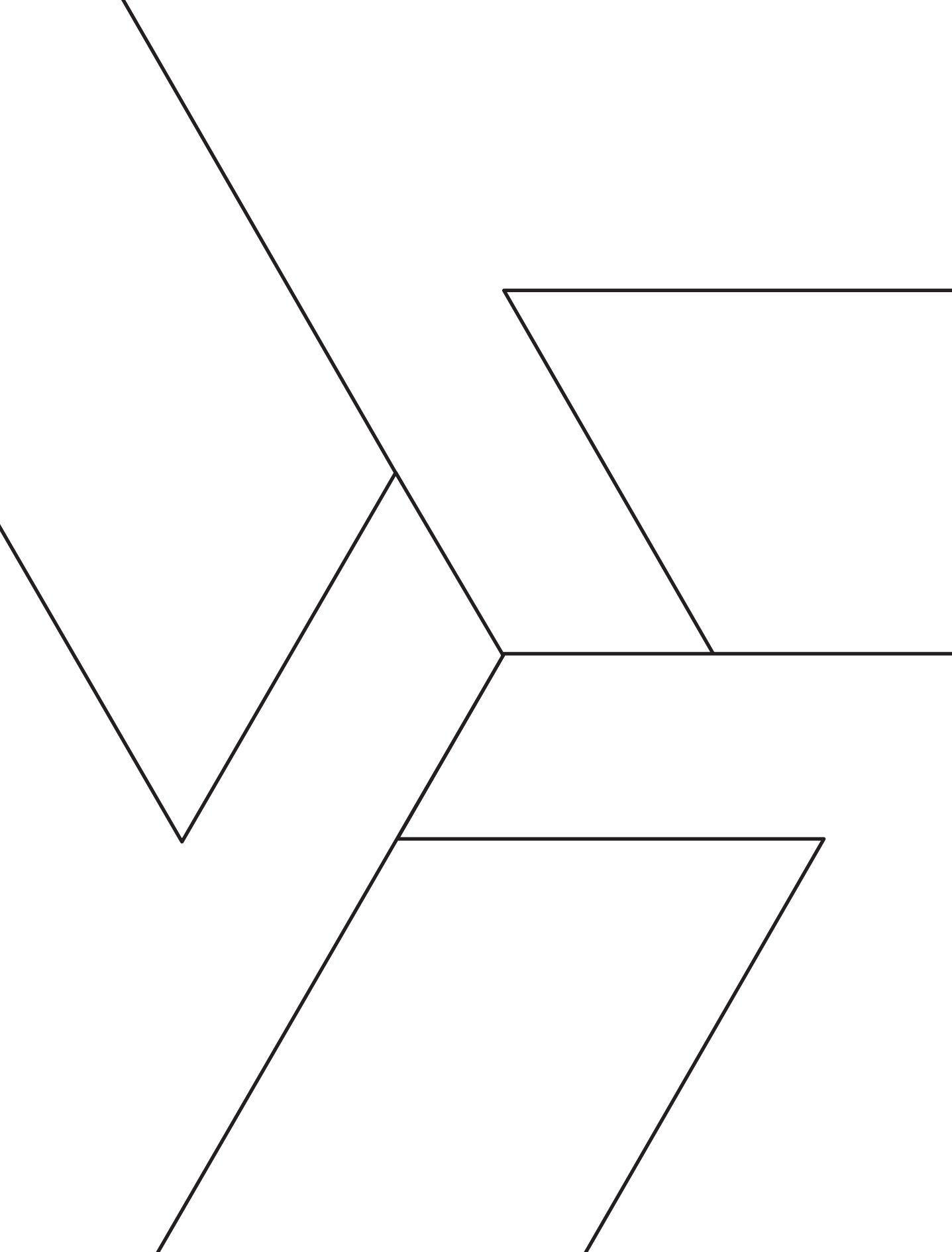
79 ZALDÍVAR, op. cit., 2013, p. 57.

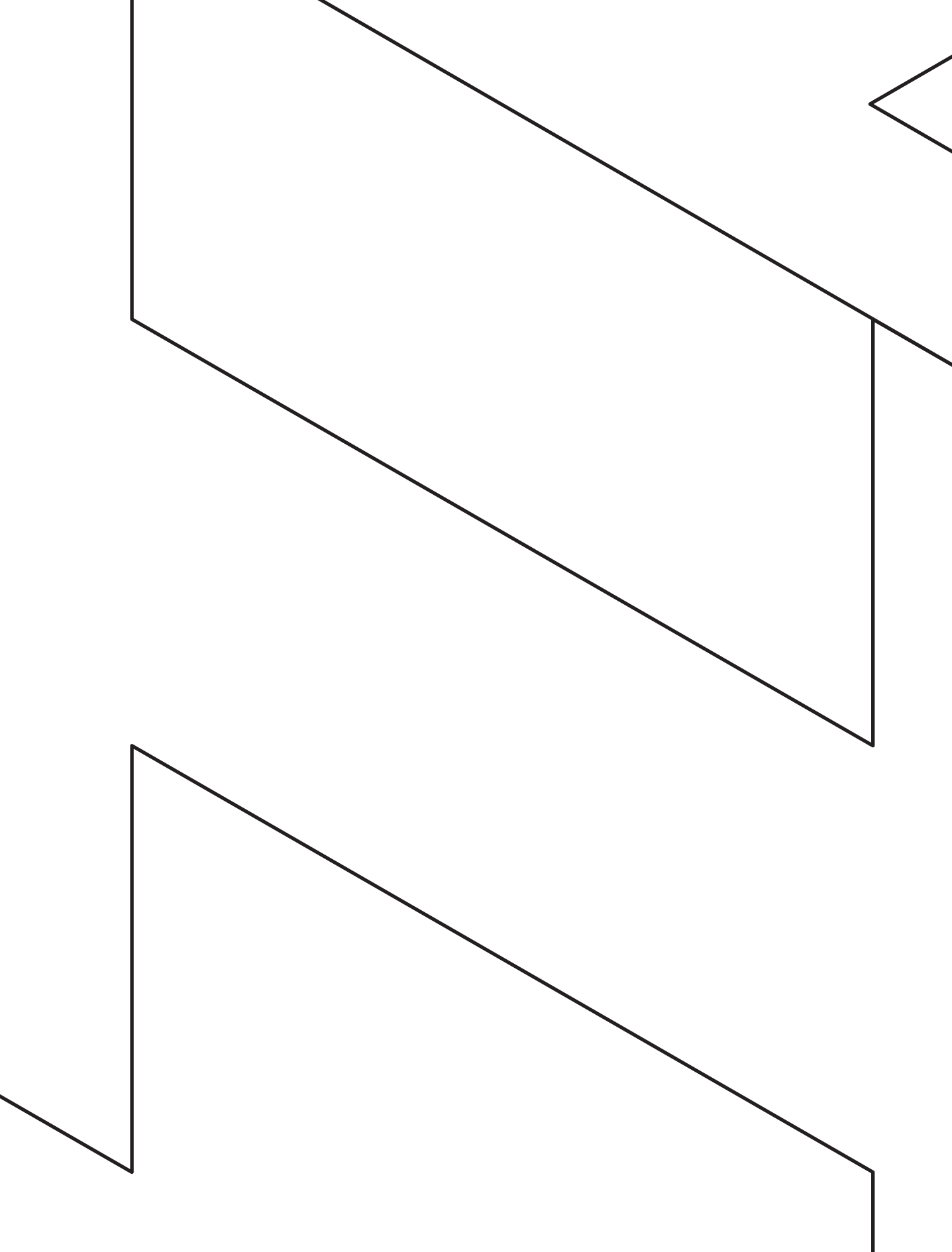
80 Embora o Museu Internacional da Resistência Salvador Allende não seja objeto de análise deste texto, vale ressaltar que a entidade funcionou no exílio entre 1975 e 1990 e foi um importante veículo de campanha internacional de denúncia do regime autoritário que se instalou no Chile. Sobre a fase do Museu no exílio, cf. YASKY, Carol; ZALDÍVAR, Claudia [org.]. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. MIRSA. 1975-1990*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

México e, logo depois, se exilou em Paris, seu último desterro antes de voltar ao Brasil, em 1977.

O crítico não se asilou no Chile apenas para fugir das “patas”⁸¹ da ditadura, mas para contribuir efetivamente para o progresso da experiência capitaneada por Salvador Allende. Por esse ângulo, é válido acrescentar a dimensão solidária ao itinerário de Mário Pedrosa e avaliá-lo em conjunto com a ideia de liberdade intrínseca à sua obra. Solidariedade e liberdade foram dois pilares que sustentaram toda a trajetória do crítico e, nesse sentido, o desterro chileno, a vocação comunitária das iniciativas culturais ligadas à Unidade Popular e a gestão do Museu da Solidariedade foram ocasiões nas quais essas noções se congregaram gerando um momento extraordinário na história da arte latino-americana.

81 Referência ao termo utilizado em uma matéria escrita pelo crítico e publicada no jornal *Correio da Manhã*. Cf.: PEDROSA, Mário. Censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1968. Arquivo Cedem – Centro de Documentação e Memória da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.





The background features a series of thin black lines that create a sense of depth and perspective, resembling the edges of a large, open book or a modern architectural structure. On the right side, there is a solid black rectangular block.

arte e política como projeto

Mário Pedrosa: de acadêmicos a modernos¹

Otília Arantes

Pensando bem, achei que a melhor maneira de reconstituir a história da arte brasileira, do ponto de vista de um crítico tão fora de esquadro como Mário Pedrosa, seria começar por onde a rigor tudo começa neste país: pelas missões culturais estrangeiras. Refiro-me, no caso, à missão francesa. Sobre ela, Mário Pedrosa deixou uma tese, inédita até recentemente, apresentada em 1955 à cadeira de História do Colégio D. Pedro II – *Da missão francesa: seus obstáculos políticos*, e, para variar, altamente polêmica, na contramão de todas as versões consagradas, oficiais ou não. Independentemente do acerto maior ou menor de sua interpretação histórica (aliás, bastante convincente e muito bem documentada), interessa-nos, antes de tudo, o fato de colocar, de saída, o problema das influências externas na nossa história da arte. A seu ver, a presença daqueles artistas franceses no Brasil de D. João VI e do início do Império bem poderia ter contribuído, como muitas vezes se disse, para interromper uma tradição local que mal e mal se esboçava; portanto, teria sido uma força desintegradora, ao mesmo tempo que, era inegável, apresentava características que favoreciam igualmente a cristalização do repertório iconográfico de um Brasil que se renovava². Além do mais, também não seria fácil discernir nela a melhoria real, no estado das artes, do simples retrocesso, sem falar no atrelamento institucional ao arbítrio do poder constituído. E assim por diante. São dilemas conhecidos e recorrentes na história da nossa arte, do modernismo às neovanguardas, passando é claro pela abstração. Os passos dessa reconstituição foram concebidos em função das etapas desse processo de promessas e desenganos, bem de acordo com a própria marcha recalcitrante da modernização brasileira, à observação da qual o crítico nunca deixou de ajustar o seu ponto de vista, desde a primeira hora mais explícita de empenho político.

Ao final, culminando o debate, a arquitetura moderna no Brasil, em especial em seu capítulo conclusivo, bem como o projeto construtivo brasileiro: Brasília, síntese das artes. Por isso mesmo, também, momento decisivo de constituição de uma cultura regional dentro de uma linguagem internacional

1 Este texto, que pretende fornecer um quadro da arte brasileira, da missão francesa às neovanguardas dos anos 1960-70, pelo ponto de vista da crítica de Mário Pedrosa, retoma, com pequenas modificações, o Prefácio a PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. Este, por sua vez, em parte reproduz e adapta passagens do livro da autora, *Mário Pedrosa: itinerário crítico* (Scritta, 1991, e Cosac Naify, 2004, ou em e-book em www.sentimentodialeitica.org), em especial no que diz respeito à arquitetura moderna brasileira.

2 Cf. também, a propósito, o artigo “Arquitetura moderna brasileira”, acerca do livro de mesmo título de Henrique Mindlin, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1957.

e, quem sabe, universal. De qualquer modo, por sua dimensão coletiva, uma obra de arte a colocar, mais do que qualquer outra, de modo enfático e concreto, o problema do envolvimento social específico da forma artística em nosso tempo – como se sabe, uma das preocupações centrais na crítica de Mário Pedrosa³.

Percorro assim alguns dos textos mais representativos da posição do autor e que, portanto, de alguma forma, respondem a essa questão básica, que por sua vez se desdobra em outras tantas, como, por exemplo, as relativas às imposições da matéria local, e que se traduzem imediatamente por: arte nacional ou internacional? Realismo ou abstração?

Mário Pedrosa dirá que, em um certo sentido, só a arte moderna é dotada de uma vocação universal e sintética, justamente na medida em que foi se depurando e abandonando sobrevivências anedóticas e históricas⁴. Ao se desvincular dos valores em crise ou em vias de superação, a arte teria atingido algo como uma “linguagem do absoluto”, onde tudo é puro e essencial. Essa a grande utopia dos modernos e que move toda a obra crítica de Mário Pedrosa, inclusive sua avaliação de conjunto da arte brasileira – passada e presente. Até o instante em que a dimensão da crise que se estava vivendo (década de 1970) pareceu-lhe inviabilizar uma tal autonomia da aparência estética, quando muito, quem sabe, hibernando, juntamente com a síntese prometida da “hora plástica”. Contudo, durante mais de trinta anos, foi esta a sua aposta: a mesma dos grandes mestres da arte moderna daquele século.

Nesse clima de opinião, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, acreditava Mário Pedrosa que o Brasil – como outros países de mesma trajetória histórica, em fase de amadurecimento cultural e não apenas de desenvolvimento material, sem grandes tradições consolidadas, portanto permeável a todas as formas de novidade – haveria de atingir o estágio de “cultura orgânica”, fazendo a devida triagem na sucessão de “ismos” que por aqui aportassem, de modo a criar uma autêntica arte nacional, embora, claro, sem cair no “atoleiro do nacionalismo”⁵. Ou seja, por mais que advogasse a causa de uma grande arte sintética e portanto universal, nem por isso Mário Pedrosa

3 Cf. “À espera da hora plástica”, que encerra *Acadêmicos e modernos*; no mesmo volume, cf. também p. 373-421. O mais completo conjunto de textos de Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira encontra-se em PEDROSA, Mário. *Dos painéis de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. E, mais recentemente, *Mário Pedrosa. Arquitetura, ensaios críticos* (org. Guilherme Wisnik, CosacNaify, 2015), com textos recolhidos por mim no 12º volume da produção crítica de Mário Pedrosa, nas bibliotecas do IEB, do MAC e da BN.

4 PEDROSA, Mário. Arte moderna, fenômeno internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1960.

5 Idem. O Brasil nos temas do Congresso de Varsóvia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1960. Além dos dois textos citados, cf. também a série publicada no mesmo jornal, desde 1957, sobre o assunto: “Em Varsóvia, o próximo Congresso da Aica: motivos nacionais/arte internacional” (27 out. 1957); “O gosto internacional” (19 abr. 1958); “O problema da universalidade da arte moderna” (15 maio 1958); “Arte – fenômeno internacional” (16 jun. 1958); “Internacional-Regional” (20 jan. 1960); “Regionalismo e formas clássicas” (3 fev. 1960 – publicado neste volume); “Arte, linguagem internacional” (17 fev. 1960); “Ainda o problema da internacionalização da arte” (28 out. 1960); “Internacionalismo e uniformidade” (1 nov. 1960).

imaginava uma coincidência absoluta entre o processo de internacionalização e o de maturação cultural, embora reconhecesse que, em se tratando de um país novo, este segundo momento era de qualquer modo devedor do primeiro – daquele estágio de “civilização-oásis” (como o definirá, valendo-se da conceituação histórica de Worringer), visto ora como foco de irradiação de uma cultura viva que vai se ajustando ao meio e vice-versa, ora como ato de colonialismo explícito; ora como ponto de partida de um processo de modernização, ora como pura importação de modismos e *revivals*; alternadamente, atualização promissora e quisto ameaçador.

Como declarou, no calor da discussão gerada pela vaga nacionalista daqueles anos: o importante mesmo é que se aborde “o problema em seu conjunto”, de modo a ver “em que medida o elemento nacional ou regional pode participar no sentido de fundir e unificar ou diversificar e diferenciar o processo de internacionalização da arte moderna”⁶. Era em parte esse o mote básico da crítica de Mário Pedrosa naquele período, inclusive ao recapitular a maneira pela qual chegaram ao Brasil o Barroco, o Neoclassicismo, as lições da Escola de Paris ou o Expressionismo e, mais recentemente, a Abstração ou a Arte *Pop* (pós-moderna, como ele já a denominava).

“CONDENADOS AO MODERNO”

Sabemos que Mário Pedrosa era anti-imperialista convicto, mas temia igualmente o nacionalismo. Tampouco era etapista. De acordo com uma de suas fórmulas preferidas, sobretudo quando se tratava de definir a civilização do país numa só frase, estávamos “condenados ao moderno” porque não estávamos condenados a reproduzir em nosso futuro o passado dos mais adiantados numa corrida que poderia não ser a nossa, nem da humanidade. Em contrapartida, suas leituras, especialmente trotskistas, lhe ensinaram que uma onda modernizante, talvez inevitável, podia muito bem agravar relações arcaicas de dominação. O mesmo valia para a dimensão estética.

Para Mário Pedrosa, portanto, a preponderância do influxo externo – que se espelha com maior nitidez em “civilizações-oásis” como a nossa (como veremos adiante, uma de suas chaves interpretativas da nossa formação inspirada nas teorias de Worringer) –, parte indescartável do processo cultural de um país dependente, não é algo que nos diminua ou mesmo engrandeça por definição. Sendo assim permanente o descompasso, o que interessa é o seu funcionamento atual, cujo desfecho é sempre incerto: nefasto quando atalha experiências locais penosamente elaboradas⁷, mola propulsora quando desmancha fantasias em torno de falsas tradições, elas mesmas remanescentes de antigas transposições ultramarinas. A Itália atrasada gerou o futurismo,

6 Ibidem.

7 Como lembrou Roberto Schwarz em “Nacional por subtração” (*Que horas são*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48).

que a Rússia ainda mais atrasada adotou – em um e outro lugar houve acertos notáveis e incongruências gritantes. Como o atraso é expressão de um movimento mundial e não de atrofia individual, cabe ao crítico – como era a convicção de Mário Pedrosa – verificar o modelo pelo qual se combinam tais elementos descompassados que ora asseguram à forma moderna importada um funcionamento produtivo, ou, não podendo andar juntos, decretam a falência do arremedo.

Veja-se, para começar, o barroco. Nas vezes em que o menciona, quase sempre para efeito de argumentação *ad hoc*, o crítico enfatiza tanto o abra-sileiramento da matriz portuguesa e as continuidades que daí se seguem, quanto o fato bruto de sua transplantação direta, sem retoques. Mas foram os acasos e as injunções da colonização que nos permitiram estrear na “vanguarda”, por assim dizer, ela não brotou espontaneamente do solo nacional em virtude de algum sexto sentido brasileiro para as grandes rupturas artísticas. O que faz Mário recorrer àquela arte da colônia tanto para tomá-la como paradigma de civilização-oásis, quanto para sugerir que um processo de aculturação acabou ocorrendo e cobrar, se não fidelidade, ao menos uma certa coerência com um tal passado. Por exemplo, “a velha edificação portuguesa”, posta de lado no século XIX pelo neoclassicismo – é o que afirma a apresentação do catálogo à exposição de arquitetura brasileira, *Do barroco a Brasília*, realizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio⁸. Ou seja, no fundo, a missão francesa teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a civilização portuguesa começava a ganhar aqui contornos de cultura local. Mas não era apenas isso, ela vinha também interromper uma atualização que possivelmente nos seria mais bem assegurada via Portugal, que então (justamente por ter ficado para trás) se aproximava do romantismo inglês, que depois triunfaria em todo o continente.

Essa interpretação do neoclassicismo que a pretensa missão francesa teria trazido para o Brasil está exposta na tese de 1955 aqui referida, e que, aliás, Pedrosa nunca chegou a defender nem publicar: *A missão francesa, seus obstáculos políticos*⁹. Como indicado no título do trabalho, o autor concentra-se sobretudo na emaranhada rede de intrigas políticas, trocas de favores e outros arranjos menores entre franceses emigrados, portugueses encastelados em privilégios e brasileiros interessados nas mesmas sinecuras, em nome do aprimoramento espiritual do país. A tese revê a versão original e consagrada daqueles fatos que retardaram a criação da Escola de Belas Artes e descaracterizaram, em parte, a função atualizadora de uma “missão cultural”, mesmo improvisada como aquela. De fato, não houve exatamente uma missão, mas sim um grupo de ex-bonapartistas que se refugiaram por aqui (feitas as ressalvas de praxe a alguns raros talentos verdadeiros como os da família Taunay). O que nos interessa por agora é a discussão paralela, conduzida

8 Publicada no *Jornal do Brasil*, sob o título “Introdução à arquitetura brasileira” (23-24 e 30-31 de maio de 1959), e republicada em PEDROSA, op. cit. 1998, p. 383-388.

9 Cf. PEDROSA, op. cit., 1998, p. 41-114.

nas entrelinhas. Um exemplo: Araújo Porto Alegre, então em viagem pela França, via com entusiasmo os últimos momentos da agonizante hegemonia cultural lusa no Brasil. O jovem e fiel discípulo de Debret e da estética davidiana imaginava abrir-se para as belas artes no país um futuro radioso, antevia (nas suas palavras) um Rio de Janeiro que “se enfeita com ornatos de uma outra Atenas”, pensava nos dignos intérpretes nativos que a arte dos David e dos Percier encontraria entre nós, sonhava com “galerias, arcadas e arenas”, eclipsando os monumentos inspirados pelos Le Brun e os Bernini. O que ocorreria se o devaneio de Porto Alegre se tornasse realidade plena? Sem falar no disparate de um Rio de Janeiro greco-romano (embora tudo fosse postição na colônia), Mário Pedrosa observa que Portugal já passara à frente; que os pintores portugueses daquele tempo, longe de serem insignificantes (“um Sequeira resiste, e com vantagem, ao confronto com qualquer dos mestres franceses da Missão”), “já começavam a beber na Inglaterra as fontes de uma nova inspiração que ia, pouco tempo depois, ganhar, contra o Neoclassicismo e contra David-Ingres, a batalha do Romantismo em Paris. Dessas mesmas fontes ia, mais tarde, dentro do coração da grande metrópole, jorrar uma nova revolução estética: a revolução impressionista”¹⁰.

Não deixa de ser um mérito tirar proveito de um vínculo tradicional de dependência, como a de Portugal em relação à Inglaterra, como também é familiar a recomendação implícita de que diversifiquemos nossas fontes de abastecimento cultural. Mas o recado de Mário Pedrosa vai mais além: nele não só ainda ecoa uma antiga palavra de ordem modernista, mas aflora a convicção de que já corríamos por um caminho próprio, “orgânico”, incompatível com a intromissão neoclássica. “Os nobres davidianos”, sustenta, “vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística (*sic*), que era barroca, via Lisboa”.

Três anos depois, no catálogo citado, volta a insistir no mesmo assunto, referindo-se aos novos edifícios, que passaram a ter colunatas e frontões clássicos, como “uma arte fria, inteiramente importada”. Obviamente que não ocorreria ao crítico utilizar um tal chavão nacional-modernista para repudiar a introdução da arquitetura nova no Brasil, em particular o purismo “racionalista” de Corbusier – longe de nosso autor profissões de fé tradicionalistas ou revivalistas. Ele se mostra tão reticente em relação ao artifício revivalista “pseudocolonial ou neocolonial” como o fora em relação ao neoclassicismo de importação. Para um país sem tradição, incorporar e fazer sua arte barroca portuguesa é como se, com ela – “a arte de ‘vanguarda’ da Europa de então” –, tivesse também importado uma vocação permanente para o novo.

Como se pode ver, Mário Pedrosa avança significativamente em relação tanto ao ideário modernista quanto às interpretações de cunho culturalista, fundadas no mito das três raças ou na tão decantada “alma” brasileira, mesmo quando chega a referir de passagem a questão étnica ou um certo jeito de ser brasileiro, uma certa sensualidade... Isso o leva, por exemplo, a repudiar

10 Ibidem, p. 84.

veementemente uma expressão como “humanidade brasileira”, adotada certa feita, já nos anos 1950, por Di Cavalcanti¹¹, adivinhando aí nada mais nada menos do que resquícios de um nacionalismo perigoso e que redundara justamente no integralismo verde-amarelista. Ao contrário, é em geral na história que Mário Pedrosa vai buscar as condições que propiciaram o aparecimento entre nós desse novo. Embora na maior parte das vezes não chegue a elaborar o quadro nos detalhes, alguns episódios, no entanto, o obrigarão a fazê-lo de forma mais explícita – é o caso justamente da nova arquitetura e, em especial, de Brasília. Sobre o surgimento da nossa arquitetura moderna, por exemplo, foi, que eu saiba, o primeiro, talvez o único, a não só associar estreitamente o êxito da importação desta arquitetura à função catalisadora da Revolução de 30, como a atribuir-lhe a liderança na corrida das atualizações culturais que se consolidavam. Ao mesmo tempo, considerando-se o caráter pouco revolucionário da revolução e a natureza do regime político que acabava de se instalar, o fato da oficialização progressiva dessa arquitetura gera condições que Mário Pedrosa evidentemente não deixa de registrar, enfatizando aliás os disparates e conflitos das duas “modernizações”, ora complementares ora contraditórias.

A respeito das importações às quais nos referíamos, diz ele, comentando um texto de Lewis Mumford sobre questões ligadas aos regionalismos: o neoclassicismo chegava quando o país ia se transformando em nação independente e começava a se integrar de norte a sul – afinal, se tratava de uma linguagem universal, como virá a ser o racionalismo de Corbusier e da Bauhaus, numa outra fase, de surto de industrialização e modernização¹². Há contudo uma diferença básica a registrar: o neoclassicismo era, na sua neutralidade geométrica, de “grande comodidade para a dominação dos colonizadores” – na expressão de Mumford, era composto de formas *coloniais* propriamente ditas, exportadas prontinhas –; já a arte e a arquitetura moderna têm na sua pureza uma outra dimensão, universal, que acena com sua autonomia formal para uma realidade outra, futura, utópica, representando portanto “a primeira expressão antecipatória da marcha da humanidade para afinal enquadrar-se numa só história”¹³. Assim, o regional é negado, num caso, como forma de dominação, no outro, como forma emancipatória. A propósito deste último, Mário Pedrosa acrescenta, em texto de 1960, ainda motivado pela leitura de Mumford e no clima de debate provocado pelo tema proposto por ele próprio ao Congresso Internacional de Críticos de Arte na capital da Polônia, sobre “O problema da relação entre as diferentes tradições nacionais e o caráter internacional da arte moderna”:

Sob a bandeira do funcional, acima de tudo, adotamos então o novo internacionalismo arquitetônico que domina o mundo.

11 PEDROSA, Mário. Um novo Di Cavalcanti. In: op. cit., 1998, p. 187-190.

12 Idem. Regionalismo e formas clássicas. In: op. cit., 1998, p. 375-377.

13 *Jornal do Brasil*, 19 abr. 1958.

Nasce dele toda uma geração de arquitetos que só pouco a pouco, e com muita dificuldade, vai mostrando acentos prosódicos, idiotismos vernaculares no contexto de sintaxe internacional. É um processo de cristalização de formas arquitetônicas brasileiras, quer dizer, regionalização. Esta é que é a verdadeira tarefa do espírito criador dos arquitetos e artistas brasileiros nos dias de hoje. Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores mais decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a Arquitetura, a Arte podem dar.¹⁴

Na esteira de Mumford, Mário Pedrosa acreditava que o processo de “adaptação de uma cultura a um determinado meio particular é longo e complicado, e um caráter regional em pleno florescimento é o último a emergir”¹⁵. Mas quem de fato lhe fornecerá a chave do enigma, posto justamente pela ambígua apoteose da nossa arquitetura moderna, que culmina em Brasília, será um estudo de Worringer a propósito da arte egípcia, no qual adota o conceito de “civilização-oásis”¹⁶. Brasília não faria senão reproduzir, ainda uma vez, o paradigma dos reiterados transplantes artificiais que ocorreram ao longo do nosso processo de colonização. Vejamos como mobiliza tal conceito para a interpretação do arremate final do projeto modernizante ou construtivo brasileiro.

A NOVA CAPITAL-OÁSIS

Ao apresentar o tema do Congresso de Varsóvia, Mário Pedrosa chega a afirmar que o processo de internacionalização crescente da arte contemporânea é mais visível na arquitetura moderna. Esse foi justamente o objeto de discussão do congresso anterior da Aica no Brasil – “Brasília, síntese das artes” (tema que também fora indicado por Mário Pedrosa). O que se pode dizer é que, de fato, foi a polêmica gerada pela nova capital que induziu o crítico a tentar formular algo como uma teoria geral sobre as nossas importações culturais.

A construção de Brasília, em 1957, deve ter sugerido a Mário Pedrosa um bom número de reflexões ambivalentes acerca do tema assim como do projeto em andamento. O tamanho das inquietações poderá ser medido pela magnitude das esperanças insufladas pela industrialização acelerada dos anos 1950. A adesão entusiasmada ao projeto de Lúcio Costa vinha temperada pelas

14 PEDROSA, Mário. Internacional-regional. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 49-55; p. 51. Artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960.

15 Ibidem, p. 50.

16 Cf. PEDROSA, Mário. Nova capital – Brasília ou Maracangalha. In: op. cit., 1998, p. 389-394.

dúvidas de quem conhece o seu país: “Que diabo de cidade poderá sair de um meio como o nosso?”¹⁷.

Ora, a sabedoria de Lúcio Costa consistiu em aceitar a contradição difusamente pressentida por todos “no invólucro moderníssimo” da concepção de Brasília. Aliás, a deixa lhe vem do modo pelo qual o próprio arquiteto interpretou a solução que encontrou para o plano piloto: ponderando que a concepção urbanística da cidade não seria decorrência de um planejamento regional inexistente, mas sua causa, o nosso crítico tomou ao pé da letra a fundação da cidade, que daria “ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região”; isto é, como os tempos estimulavam a imaginação dos grandes recomeços, atribuiu-lhe o caráter de um “ato deliberado de posse”, mas no sentido de um gesto “ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”, de modo que a solução procurada “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em um ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”¹⁸. Ficava assim, na opinião de Mário Pedrosa, estilizada a incongruência do programa, evitando-se com audácia o meio-termo e o ecletismo, abrindo caminho para o “reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial”, “à moda cabralina”. E ainda uma segunda intenção ostensiva, deliberada, em forma de um emblema modernista: a contingência épica de um elemento central da iconografia nacional, a caravela do descobrimento que dá sentido ao ato de fundação, com o risco na “forma de um avião” a “pousar docemente” sobre o Planalto Central. Imagem otimista, sem dúvida, sugerindo desbravamento e pioneirismo, coragem de engenheiro flechado rasgando estradas na mata virgem, de piloto do Correio Aéreo Nacional aterrissando em clareira aberta na selva, sob o olhar atônito de índios e caboclos seringueiros; mas também montagem modernista, ora afirmativa, como um certo Portinari, ora dissonante, como no tupi tangendo alaúde, ou paródica, como na cartola de Rui Barbosa, pregando civismo na Senegâmbia.

Portanto, a ideia de uma capital “plantada” na aridez do cerrado central aparece a Mário Pedrosa como a repetição do gesto de nossos antepassados que para cá “transplantaram” sua cultura europeia, não tendo encontrado cultura ou civilização que devesse ser preservada. O Brasil, como a América, não passava de um imenso viveiro de formas importadas – tal qual um “oásis” no meio do deserto (que podia ser a nossa mata virgem). Por isso mesmo Mário Pedrosa prefere falar de civilização, dado o seu caráter antinatural, e não em cultura, o que resultaria, ao contrário, de uma relação orgânica entre o homem e a natureza (ele retoma aqui a oposição estabelecida por Frobenius e adotada por Worringer). O termo “civilização-oásis” enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial, da qual Brasília ainda faz parte – não apenas por se instalar lá longe, em meio a terras áridas, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o “processo vital” de identificação da história

17 Ibidem.

18 Ibidem, p. 283-284.

natural e da história cultural e política do Brasil. Como se vê, a abundância do oásis pode se transformar em algo nefasto e, ao usar esse conceito, nosso crítico tem em mente esta outra dimensão: o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria assim sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização.

Não há dúvida, há uma certa desproporção entre a disciplina egípcia para vencer pela técnica os obstáculos de uma natureza adversa e a nossa formação cultural. Mário Pedrosa estava evidentemente ciente disso. “O egípcio não se entrega à natureza, domina-a pela técnica”, diz ele, citando Worringer, e acrescenta: “No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre”. Mas ficou a deixa para o que lhe convinha ressaltar: “Nunca tivemos passado nem rastro por trás de nós”. Observação otimista, no vazo modernista de converter o negativo em positivo, o atraso como plataforma para um salto à frente. A América não era exatamente um oásis entre desertos, mas era simplesmente nova, isto é, “um lugar onde tudo podia começar do começo”. E começar tudo de novo é sinal dos novos tempos, a modernidade em pessoa. Se antes nos deprimia tudo o que havia de postiço em nossa civilização mimética, a teoria do oásis vinha reabilitar os sucessivos enxertos que nos faziam estar *à la page*. (Forçando um pouco a nota, seria o caso de lembrar que, naqueles anos de 1950, o espírito do tempo corria a favor das importações que ajudassem a “queimar etapas”, como se dizia, da indústria automobilística à arte abstrata.)

A mata virgem era um convite à *tabula rasa* das vanguardas, e a imitação, quase um privilégio. Assim, os colonos que desembarcaram no novo continente

puderam transplantar, por assim dizer intatas, suas formas culturais mais adiantadas, como se se tratasse de uma transplantação de oásis [...] A América se fez com essas transplantações maciças de culturas vinda de fora: que estilo, que forma de arte foi imediatamente transplantada para o Brasil mal descoberto? A última, a mais ‘moderna’ vigorante na Europa – o Barroco. E na parte inglesa do norte? O que se viu ali foi um Renascimento desembocando, sem tardar, no Neoclássico. Foram eles, assim, lá em cima, de *revival* em *revival*, isto é, de Modernismo em Modernismo.¹⁹

É óbvia a intenção de não apenas polemizar o gosto retrógrado dos nacionalistas, mas ao mesmo tempo demolir o mito de uma civilização orgânica que o modelo europeu nos impingira e que, embora conservador, servia de argumento a uma certa esquerda. Como não nascemos naturalmente, mas pela irrupção artificial e exógena de comunidades urbanas, estamos “condenados ao moderno”, ou seja, a desenvolver um “formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam”.

19 PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. Intervenção no Congresso da Aica de 1959, publicada nos *Anais do Congresso*, p. 8-10 e 165-167. Republicado em PEDROSA, Mário, op. cit., 1981, p. 355-363.

Modernos de nascença, banimos de vez o espírito conservador “que só admite a evolução histórica como fruto espontâneo e orgânico de fatores naturais e da tradição”²⁰.

De volta aos bons tempos eufóricos em que Blaise Cendrars ensinava aos seus amigos paulistas como se transformarem em modernos, já que de qualquer modo estavam destinados a sê-lo? Nem por sombra. Tanto é verdade que Mário Pedrosa, mesmo ao parecer raciocinar nos velhos termos do imaginário modernista, logo muda de rumo, relativizando nossas conquistas e transformando a “civilização-oásis” em uma etapa colonial a ser superada. Assim, após ter se vangloriado de não termos passado, admite na frase seguinte, consternado, que desconhecemos as “formidáveis vias de penetração dos velhos impérios”, e mais, se “não conhecemos, num passado remoto, essas indestrutíveis vias calçadas de lajes” por onde passaram legiões romanas ou incaicas, tampouco dispusemos até agora do próprio emblema da modernidade oitocentista – a ferrovia, cuja malha foi aos poucos recobrando tanto as vastidões atrasadas da Rússia czarista quanto as pradarias sem fim da jovem república burguesa norte-americana. Diante dos “intervalos-desertos” a serem vencidos se quisermos extirpar o estigma colonial dos núcleos isolados uns dos outros, Mário Pedrosa parece reabilitar a noção de cultura orgânica, agora entendida como etapa subsequente – aliás, para ele, esse é um processo natural em todos os povos: a civilização de oásis, ao criar formas homogêneas e sólidas, transforma-se, para as gerações vindouras, em *habitat*. Sem pois se desdizer, lastima a lentidão com a qual vamos queimando as etapas. É bem verdade que em vários pontos do território nacional essa fase foi vencida, e os “oásis” acabaram por se transformar em centros de irradiação, deixando de ser ilhas isoladas para constituírem uma trama de inter-relações não mais puramente geográficas, embora ainda de pouca densidade social e cultural. Segue-se o arremate: “Assim, a evolução histórica já começa por aí a ser condicionada pela terra. Quer dizer, a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes o bastante para permitir brotos culturais autóctones”. Não deixa de ser estranha essa adesão, sem mais, às teses culturalistas por parte de um militante de formação marxista, seguramente uma concessão a um certo gosto teórico local que o afasta da chave do problema em pauta, ou seja: a correspondência entre forma cultural e maturação social. Brasília, em todo o caso, há de repor inevitavelmente a questão das relações sociais e de poder.

Ainda um dado importante e mais uma manifestação da persistente ambiguidade da nossa modernização, bem como do sentimento dividido de Mário Pedrosa perante a vocação moderna do país. É verdade que não temos as ferrovias que alastraram a civilização burguesa pela Europa, nem as modernas estradas de rodagem norte-americanas, por onde trafegam – outro fetiche mo-

20 Ibidem, p. 358.

deralista – os automóveis, mas temos em compensação “algo novíssimo: linhas aéreas de comunicação”. Voltamos à teoria do oásis, do enxerto ultramoderno? Não; são justamente as incongruências desse fato que nosso autor pretende assinalar, retomando a imagem sugerida pelo plano piloto de Lúcio Costa: um avião pousando suavemente na aridez do Planalto Central, uma paisagem que à primeira vista não lhe concerne, mas que a máquina de voar veio despertar de sua aparente letargia pré-histórica, acordá-la para o reencontro com o seu destino moderno, queimando as etapas fixadas pela mentalidade conservadora. Mas há um porém: ao contrário da irradiação “orgânica” das estradas de ferro ou asfalto que varam o território criando raízes, as ultramodernas linhas aéreas “saltam apenas” e não “penetram”. Noutras palavras, o meio mais avançado de comunicação vem reforçar e perpetuar a fase colonial dos oásis, e é difícil pensar neste caso em uma civilização que vai se naturalizando, brotando como planta original do lugar. Podemos acrescentar, dentro do mesmo quadro de raciocínio, que a imagem da aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia, hoje país subdesenvolvido, também sugere as nossas modernizações pelo alto, como que suspensas no ar, desmoronando ao menor tranco do país antigo porém real.

Assim, rebaixado, tal tipo civilizatório, à condição de fase colonial pretérita, as dúvidas voltam a pairar sobre Brasília, o estopim de todas essas idas e vindas, pois justamente ela ainda obedeceria à mesma concepção de civilização-oásis, porém em um momento em que o país já teria superado a fase colonial. O que o leva a perguntar-se se não seria paradoxal pensar uma capital fora das áreas onde se formaram os primeiros rebentos de uma cultura autóctone. Ou seja, de trampolim, ou de plataforma de lançamento de nossa modernidade, o oásis parece se transformar em quisto ameaçador: “não é paradoxal destinar-se tal ‘colônia’ de fabricação ultramoderna a ser a cabeça dirigente do país, a sede de seu governo [...] afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história ‘natural’ e sua história cultural e política?”. O caráter contraditório, imaturo e anacrônico – como caracteriza um tal programa – adviria daí: a nova capital não seria mais do que uma “casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião”. Mas, num certo sentido, não foi sempre assim? Nossas sucessivas modernizações conservadoras correram sempre por este trilho: de um lado, as camadas impenetráveis e ultramodernas dos dominantes, do outro lado do abismo, a multidão dos despossuídos amarrados pelas mesmas relações sociais de antanho²¹.

Inconformado, Mário Pedrosa se volta para a solução de Lúcio Costa e a visão utópica que a anima. O arquiteto fez pousar o avião, chanfrando mais uma vez na terra, à moda cabralina, o signo da cruz, confiando exatamente no quê? “Na esperança de que a vitalidade mesma do País, lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em

21 PEDROSA, Mário. Nova capital – Brasília ou Maracangalha. In: op. cit., 1998, p. 389-394.

meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro”²². Em outras palavras, Lúcio Costa projetava um futuro no qual todos confiavam e que não haveria de ser apenas brasileiro. Posta assim em perspectiva utópica, ficava reabilitada a capital-oásis, e com ela, outra vez, a tipologia da civilização-oásis, tomada em sua derradeira acepção, a que superpõe oásis e utopia: “Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a 1.000 quilômetros de distância do litoral, é preciso no mínimo reconhecer um ensaio de utopia”²³. Lembremos que a hora desenrolava-se então sob o signo do Plano: plano de metas, plano piloto (do urbanismo à poesia concreta) e, na esfera internacional (o processo acelerado e por vezes traumático de descolonização correndo paralelo ao *welfare state* nos países centrais), a ordem era subordinar a nova expansão capitalista de preferência menos à realidade do que à ideologia do planejamento – o que a esquerda por seu lado pensava tornar um fato novo. Embalado por esse espírito, Mário Pedrosa chegou a ver em Brasília “um eco do antigo espírito mercantilista do rei colonizador, mas, na sua realidade profunda, embora não inteiramente explicitada, a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma, o espírito de nossa época”²⁴.

Com este último curto-circuito, Mário Pedrosa completava a recapitulação neomodernista de nosso destino de civilização-oásis: varando o tempo, a capital-oásis da antiga colônia, fecundada pelas novas técnicas construtivas, corria ao encontro da utopia da nova era... Logo, logo, entretanto, começarão a se acumular as “nuvens sobre Brasília”. Será então um dos primeiros a pre-nunciar a tempestade que se aproximava: a ditadura²⁵. As imagens utilizadas já no texto de 1957 – “casamata” e “um estado-maior abrigado em cavernas subterrâneas blindadas” – não estariam a anunciar um futuro que o velho militante já adivinhava, cifrado no desenrolar dos fatos daquela hora, incluindo Brasília?

Há momentos, todavia, naqueles escritos de uma época quase visionária, em que Brasília, além de figuração exemplar, é quase um pretexto para se discutir e entronizar o papel da arte na reconstrução do mundo, que de qualquer modo já estava em andamento (é bom lembrar que na mesma ocasião, e isto a bem dizer estava no ar neossurrealista do tempo, Marcuse ressuscitava a utopia estética de Schiller, ela mesma ora um sucedâneo, ora a antecâmara da revolução social). Assim, em 1967, Pedrosa intitula significativamente um artigo de “À espera da hora plástica”²⁶, no qual, lembrando temas do Congresso de 1959, volta a sonhar com a função quase demiúrgica da arte, disciplinando a ciência e a expansão tecnológica do mundo graças ao espírito de síntese que lhe atribuíra o movimento moderno em seu núcleo constitutivo, embora então

22 Ibidem.

23 PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. In: op. cit., 1981, p. 356.

24 Idem. Brasília, a cidade nova. In: op. cit., 1981, p. 350.

25 Idem. Nuvens sobre Brasília. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 maio 1958. Republicado em PEDROSA, op. cit., 1981, p. 337-339; p. 339.

26 O último texto do volume *Acadêmicos e modernos*, p. 423-427.

já não alimentasse mais ilusões quanto aos destinos da utopia, que foi sua e em grande parte de Lúcio Costa, diante da verdadeira capital, totalmente sin-tonizada com um país que em princípio ela deveria ajudar a subverter.

DOS MODERNISTAS AOS CONCRETOS

O centenário do pintor carioca Rodolfo Amoedo, em 1957, serviu mais uma vez para Mário Pedrosa expressar sua moderna intolerância com os academicismos e aparentados, incapazes de permitir qualquer achado original²⁷. Pintor medíocre, mesmo nos desenhos mais bem realizados, não soube demonstrar mais do que uma capacidade de “assimilação”, sem nenhuma inventiva. Um pouco mais jovem mas bem mais ousado e *à la page*, Visconti, ao contrário, teria sido o grande pintor da ruptura, ou, se se quiser, da transição ao modernismo, embora os jovens artistas, mais preocupados em buscar sua inspiração na Europa, não tivessem se dado conta de quanto poderiam ter aprendido com essa pintura que já aculturara as lições de ultramar e que poderia tê-los poupado de algumas transposições chapadas que redundaram também em um certo “academicismo modernista”.

Em um artigo de 1950, “Visconti diante das modernas gerações”²⁸, Mário Pedrosa data de Visconti não só o início da paisagem brasileira (a seu ver, hibernando desde Franz Post), mas o real primeiro capítulo da pintura no Brasil, acrescentando que o verdadeiro marco divisório de nossa pintura não se encontrava em Almeida Júnior – a quem atribuía apenas uma mudança nos temas aliada à uma técnica convencional, à Cabanel²⁹ –, porém na aparente disponibilidade flutuante do remoto Visconti. Não custa muito atinar com as razões dessa variação de perspectiva e antever quais mudanças no edifício em construção acarretaria essa substituição de pedra fundamental. A data do artigo em questão apenas realça a década na qual se desenrolou a polêmica e finalmente vitoriosa instalação da arte abstrata no Brasil, da qual Mário Pedrosa, como sabido, foi de longe o mais importante teórico e promotor institucional. Era natural que naquele momento de hegemonia da abstração e seus derivados, que era aliás internacional, o vazo da referência nacional explícita estivesse com o seu prestígio fortemente abalado. Além do mais, o projeto moderno, tal como Pedrosa o entendia naquela quadra, envolvia uma concepção de vanguarda bem mais abrangente do que a simples liberdade de experimentação artística ou atualização nacional, algo como uma utopia inclusiva (da subversão da ordem social à emancipação dos códigos perceptivos da sensibilidade), na qual por certo haveria lugar para a experiên-

27 Publicado em PEDROSA, op. cit., 1998, p. 115-118.

28 Cf. *ibidem*, p. 119-134.

29 Sobre este ponto de vista de Mário Pedrosa, compartilhado com uma certa crítica, ver nosso artigo em coautoria com Paulo Arantes “Moda caipira”, publicado em *Discurso*, n. 26, São Paulo, 1996, p. 33-68. (reproduzido em *Sentido da formação*, São Paulo: Paz e Terra, 1997, e disponibilizado em www.sentimentodadialetica.org).

cia do “homem brasileiro”, porém sem o antigo privilégio de foco exclusivo.

Compreende-se, portanto, que tenha retido, no lirismo colorístico das paisagens de Visconti, sobretudo a prevalência dos problemas realmente pictóricos, em lugar dos literários ou sociais. Nestes termos, não precisou forçar muito a mão ao atribuir ao retardatário Eliseu Visconti a primeira revelação entre nós da “bidimensionalidade inexorável do retângulo”, podendo exagerar no sentido contrário, quando por vezes desconfiava do rumo semiartificial de algumas pesquisas dos modernistas. Os quais aliás deixa de lado, no texto em questão, para reencontrar o filão perdido na segunda leva modernista, mais voltada para a natureza e suas *estruturas* ambientais: o ritmo das marinhas e paisagens de Pancetti; as estilizações e composições abstratas de Cícero Dias; o pincel torturado de Guignard; ou mesmo a tristeza plangente da paisagem cabocla paulista, descoberta pela invencível melancolia europeia de Segall, enquanto Lívio Abramo teria transposto para suas gravuras os elementos formais fisionômicos desta mesma paisagem. Acreditava então Mário Pedrosa que, sendo a arte moderna cada vez mais um fenômeno internacional, o que se poderia definir como brasileiro não seria mais do que os “elementos atmosféricos, colorísticos e formais de nossa natureza”. Obviamente, não se pode encarar tais afirmações como um convite regressivo ao puro contato original com a natureza virgem, ou como apologia da representação naturalística da paisagem; ao contrário, é a redescoberta desta enquanto um *constructo* – resultado de uma mediação formal, uma experiência a um tempo afetiva e intelectual, filtrada pela organização das formas.

Nada mais sintomático do ponto de vista do crítico, à época, do que a avaliação – no mesmo ensaio – da pintura de Portinari, que teria evoluído da fase brodosquiana, ainda animada por algum sentimento do ambiente da terra roxa de sua pequena cidade natal, para temas antes sociais e literários do que pictóricos. O juízo que mantém então parece ir na direção oposta à daquele formulado, mais de 15 anos antes, no balanço crítico que fez da obra de Portinari por ocasião de sua primeira mostra em São Paulo, em 1934: “À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (social) se perdeu”³⁰. Aliás, acreditava, naqueles idos de 1930, que a arte pictórica – a pintura a óleo e o quadro de cavalete – era a expressão máxima da arte burguesa, à qual se devia contrapor a “grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista”, e tal como a recuperava a moderna pintura mural, especialmente no caso da escola mexicana. Vê-se que aderiu, como todo o mundo na época, à voga muralista, porém muito reticente diante de um certo “realismo” ou didatismo na arte³¹; era antes o ideal utópico de uma grande arte sintética – reafirmado por ele vigorosamente, nos anos 1950, ao tomar o partido da arte abstrata ou da arquitetura moderna – o que verdadeiramente

30 PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. In: op. cit., 1998, p. 155-161.

31 Ver a respeito PEDROSA, Mário. *Política das artes: textos escolhidos* I. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

o atraía nos mexicanos.

Alguns anos mais tarde, ao analisar os murais de Portinari para a Biblioteca do Congresso em Washington, uma curiosa convergência entre ambos já teria ocorrido: Portinari adotara o modelo proposto, sem proselitismo e seguramente mais próximo de Picasso do que de um Rivera ou Siqueiros, como registra o próprio Mário Pedrosa; enquanto este se afastara cada vez mais de toda arte com finalidade social explícita e alheia à construção plástica estrita, passando a não ver mais no tema a sede do poder de comunicação da obra e de sua força ativa, que deveria pelo contrário emanar da verdade interna da forma, bem mais profunda e complexa. Em 1942, o que o atrai no pintor de Brodóski é o que passa a chamar de seu “antinaturalismo” ou “super-realismo”. A seu ver, Portinari teria atingido a maturidade e, quem sabe, ajudado pela distância na qual se achava, soubera pôr em perspectiva a facilidade do tema nacional: “Jamais, e isso se depreende logo à primeira vista, em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais desimpedido, mais disposto a fazer ginásticas técnicas mais perigosas e deformações mais violentas. Estas foram composições executadas com um profundo sentimento interior de liberdade”³². Assim, intensifica posições, multiplica sinais geométricos, aproxima cores irreconciliáveis, destrói perspectivas, funde planos, “reduzindo formas à abstração criadora”, tudo isso “em troca de um aceno de universalidade”. Portanto, a relação dos planos, a disparidade das figuras, os contrastes de cores e tons etc. não brotam de uma liberdade meramente compositiva, mas antes interpretativa, dos temas propostos.

É com os mesmos argumentos que, alguns anos mais tarde, em 1949, o crítico fará críticas, então severas, ao painel *Tiradentes*, no qual as incongruências compositivas decorreriam justamente da perda daquela ousadia em transpor a realidade conjuntural histórica para o plano da “verdade artística”³³. Se isso lhe valeu o desafio do pintor, é preciso lembrar que, do mesmo modo, sempre fiel às suas convicções, Mário Pedrosa chegara a afirmar o contrário, no ano anterior, a propósito da *Primeira missa*. “Trata-se de uma das realizações mais pungentes da arte brasileira de todos os tempos”³⁴, escreveu ele. Um elogio tão enfático se deve, sem dúvida, ao fato de que novamente, como na série de Washington, Portinari, fugindo à interpretação naturalística à Victor Meirelles e à “suposta” realidade histórica – bem como ao pitoresco da cena, com sua paisagem tropical, bichos e índios seminus –, teria transformado a primeira missa em um ato de “conquista cultural”, sem alegações patrióticas, mas reforçando o caráter artificial do episódio através do abandono da cor local, do vitralesco da matéria como se fora o interior de uma igreja, e assim por diante – em uma tradução pictórica de seu conteúdo simbólico. Aliás, ele não deixa de contrastá-lo, no mesmo texto, com “os

32 PEDROSA, Mário. Portinari – de Brodóski aos murais de Washington. *Boletim da União Panamericana*, Washington, março de 1942. Republicado em *Arte, necessidade vital* (Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949, p. 44-73) e em PEDROSA, op. cit., 1981, p. 7-25; p. 18-19.

33 Idem. O painel de Tiradentes. In: op. cit., 1998, p. 173-181.

34 Ibidem, p. 163-171.

excessos pueris das lágrimas de cimento armado dos ‘Retirantes’”. Traços que são reencontráveis no painel sobre Tiradentes. É a esse lado da pintura de Portinari que voltará a dar destaque (talvez com uma certa injustiça em relação à obra como um todo), no referido ensaio de 1950 sobre Visconti. Mais tarde chegará mesmo a dizer que, desde a exposição de 1954 no Masp, o pintor não teria acrescentado mais “nenhum problema plástico novo ou pelo menos sério”³⁵. Não esqueçamos que já vivíamos sob a hegemonia plena da arte abstrata, da qual Portinari – apesar da boa vontade de Mário Pedrosa ao ter destacado, em alguns de seus murais e telas, um esforço por converter, num ato de “pura criação”, o “plástico no abstrato dentro da matéria pictórica”³⁶ – na verdade sempre se manteve muito distante.

Assim, se acompanharmos a fortuna crítica de Portinari na obra de Mário Pedrosa, nos depararemos em parte com o verdadeiro fio condutor da síntese encarecida havia pouco – “a hora plástica” que parecia se aproximar –, à luz da qual, aliás, recapitula a nossa arte local. Senão, vejamos o que diz dos modernistas, trinta anos depois da Semana de Arte Moderna³⁷. Ele começa por buscar, em depoimento do próprio Mário de Andrade, a explicação do ocorrido, para enfatizar aí, novamente, a dimensão internacional da arte moderna: o modernismo provinha “de um estado de espírito universal”, que aliás teria surgido aqui “até com algum atraso”; portanto, um movimento que “veio de fora, mais uma vez, de Paris”. Discorda, porém, que se trate propriamente de “importação”, pois era antes um “movimento em marcha”.

Como todo o mundo, Pedrosa vê em Anita Malfatti e Victor Brecheret o estopim deste “espírito novo” entre nós. Porém vai além; ao contrário das interpretações correntes sobre o movimento modernista, o crítico dá um peso muito grande às artes plásticas, sem as quais teríamos corrido o risco de assistir a uma revoada literária a mais. Acredita ele que há uma grande diferença no fato de o movimento partir “de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna”. A revelação “instantânea” e ao mesmo tempo “global” do problema da arte e da criação contemporâneas só teria ocorrido porque os mestres modernistas se educaram através da pintura e da escultura. Isso lhes deu “uma noção menos abstrata e puramente verbal dos problemas estéticos em jogo e uma compreensão mais direta, mais física e concreta do meio e da natureza envolvente, e do que nesta e naquela são os componentes mais importantes como valores que exigem caracterização e expressão”. A contraprova disso é que foram as figuras pouco entrosadas com as artes plásticas que acabaram adotando “as formas mais superficiais e estreitas do nacionalismo e nos dias de hoje a mais imbecil – a forma política”. Ao contrário, foi a consciência do “internacionalismo modernista” revelado de imediato nas artes plásticas que levou os outros, como

35 PEDROSA, Mário. Dentro e fora da Bienal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1945. Republicado em PEDROSA, op. cit., 1981, p. 47-54; p. 50.

36 Idem. De Brodóski aos murais de Washington. In: op. cit., 1981, p. 19 e 25.

37 Idem. Semana de Arte Moderna. In: op. cit., 1998, p. 135-152.

Mário de Andrade, ao “nacionalismo embrabecido”.

Estabelecendo um elo direto entre a descoberta, pelos europeus, do valor artístico das culturas arcaicas e o pensamento universalista e primitivo de Mário de Andrade ou o primitivismo posterior de Oswald, Mário Pedrosa relembra que foi este o impulso inicial que abriu a porta para os modernistas: com um olho em Paris puderam redescobrir o Brasil – obtiveram assim “sua carta de naturalização brasileira”. Só mais tarde este “ramo regional do universalismo moderno degenera em nacionalismo político, cívico, patriótico sob as suas diversas costumeiras chinfrinadas”. Refere-se ao “verde-amarelismo” e ao indianismo do grupo Anta que acabou por “coagular-se, desta vez como produto importado mesmo da Europa, num movimento exclusivamente político totalitário”. A outra corrente teria se mantido fiel aos postulados do pensamento intuitivo e criador: Tarsila, a primeira a encontrar a correspondência perfeita entre as novas técnicas aprendidas em Paris e a iconografia ingênua do interior caipira, em um grafismo simples de ornamentação popular sobre um fundo de cores chapadas e bidimensionais, mas em uma impoção que guardava algo como um “otimismo escolar” (na expressão de um crítico francês); Di Cavalcanti, cuja pintura na mesma época era ao contrário feita de “acentos soturnos e violentos como um ronco de cuíca”, nem alegre, nem decorativa ou bonita, modernista quase que por “osmose”, sem lançar mão das últimas técnicas em suas telas atravancadas de personagens suburbanos, se antecipa às “concepções puramente rurais e virgens dos vários Brasis literários que se sucederam desde então”; ou aqueles que não tiveram como ponto de partida de sua inspiração diretamente a Semana – Lasar Segall, Portinari, Cícero Dias, Guignard, Goeldi, Ismael Neri e Pancetti, embora este e os outros de sua geração já comecem a evoluir sob outras influências.

Mas são as sutilezas tonais, as cores tropicais, a atmosfera de nossa paisagem, suas modulações cromáticas – que não podem ser simplesmente confundidas com a cor local – que vão conduzir a nossa pintura para as regiões mais puras da realidade plástica, isto é, da aparência estética propriamente dita, “longe do chão onde fazemos as nossas andanças”, e cujo significado, aliás, pode ser mais facilmente decifrado nos grandes mestres da pintura internacional de vanguarda, aos quais volta sempre nosso crítico quando quer definir a verdadeira natureza da arte, ao menos da arte moderna³⁸. É antes com essa grande “tradição moderna”, em especial no que ela tem de retomada das expressões mais espontâneas, autênticas e, quem sabe sintéticas, das manifestações artísticas primitivas – de Gauguin a Mondrian ou Calder –, que Mário Pedrosa pretende reatar na batalha em prol da arte abstrata no Brasil. Em suma, nossa irresistível vocação moderna – uma condenação que absolvía, como vimos – era por assim dizer um *ready made* achado na Europa.

E isso, mesmo quando os artistas em questão não tinham consciência dos vínculos que os atavam a uma tal linhagem. Veja-se por exemplo a extraordinária análise que faz do mestre-artífice-artista Alfredo Volpi, por oca-

38 Cf. em especial os volumes 2 e 4 da série organizada por mim para a Edusp: PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética* (1996) e *Modernidade cá e lá* (2000).

sião de sua retrospectiva no MAM do Rio de Janeiro em 1957: “Nos longos anos de trabalho honesto e eficiente na profissão, passou, naturalmente, sem saber como, por todas as fases da pintura moderna, do impressionismo ao expressionismo, do fauvismo ao cubismo, até o abstracionismo”, com “seus xadrezes ardentes e diagonais fascinantes do seu ‘concretismo’ *sui generis*”³⁹. Apesar do apelativo “mestre brasileiro por excelência” e da independência que mantinha em relação à Escola de Paris que dominou o nosso modernismo, Volpi teria trazido a pintura brasileira para as preocupações plásticas mais recentes, em uma linguagem ao mesmo tempo “moderna e universal”⁴⁰. Não por acaso, o artista acabou fazendo a unanimidade dos dois partidos, o localista e o universalista: com efeito, não há composição sua, por mais abstrata, que não remeta à alguma reminiscência local quando bem observada, sem que no entanto, em momento algum, sua abstração seja mera estilização dos dados imediatos da experiência. Compromisso ou solução? Seja como for, o problema era real, e mais adiante veremos Mário Pedrosa à procura do nexo orgânico entre arte abstrata e cultura material do país, descartando o simples alinhamento ideológico com os programas de modernização do país, como se costuma fazer ao se justapor abstração e o desenvolvimentismo dos anos JK.

Talvez se possa dizer que Mário Pedrosa, que estreara na crítica voltado à arte empenhada de Käthe Kollwitz e, num certo sentido, a Portinari, ao retomar essa atividade de forma regular, em 1946, após o seu retorno do exílio de quase dez anos, pulou, por assim dizer, uma etapa da nossa arte, aterrissando diretamente no Brasil alinhado de pós-guerra – para cujo processo de atualização, aliás, não é demais lembrar, colaborou intensamente. Sendo então o modernismo um capítulo da nossa história cultural que ficara para trás, ele próprio se verá na posição de intérprete bastante distanciado, ao mesmo tempo que, por vários motivos, inclusive ideológicos (afinal, ainda se mantinha fiel a certas lições do trotskismo ao qual fora alinhado), ferrenhamente internacionalista. Acreditava, o crítico e militante, que a função da arte era reeducar a sensibilidade de modo a compassá-la com a modernidade, embora mantendo desta uma saudável autonomia crítica capaz de, ao mesmo tempo, subverter-lhe a ordem e fazer-nos vislumbrar os horizontes longínquos da utopia. A tese “Da natureza afetiva da forma”⁴¹ e parte dos escritos então publicados visavam justamente encontrar um fundamento científico e universal para uma tal experiência⁴². Como se vê, a aposta de Mário Pedrosa na arte abstrata (ou concreta, como sempre preferiu chamá-la) e as pesquisas teóricas no intuito de justificá-la têm um embasamento muito real: no fundo, é a mesma aposta no poder regenerador da arte feita pelos artistas de vanguarda no início do século. Descartando a acusação feita pela crítica, segundo a qual esta seria uma arte meramente “decorativa” e expressão

39 Cf. PEDROSA, Mário. Volpi, 1924-1957. In: op. cit., 1998, p. 261-269.

40 Idem. O mestre brasileiro de sua época. In: op. cit., 1998, p. 271-276.

41 Publicada em PEDROSA, op. cit., 1996, p. 105-177.

42 Sobre tudo isso, ver o nosso Prefácio a PEDROSA, op. cit., 1996.

de um ponto de vista superficial, procura justificá-la nos seguintes termos:

Com efeito esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo natural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e a técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste exatamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser a parte. [...] Os próprios concretistas, ageométricos ou construtivistas, procuram trazer ao mundo, ou, melhor, reatualizar no plano da mentalidade hodierna um modo de conhecimento abandonado pela civilização ocidental; eles querem rejuvenescê-lo, por meio de símbolos novos, de formas-intuições ainda não conhecidas, de origem imaginária ou extraperceptiva.⁴³

Dentro desse projeto, foram os neoconcretos que chegaram mais perto da síntese: “Repelindo as formas seriadas do Concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o Neoconcretismo buscava uma obra total [...] que o poeta Ferreira Gullar tentou definir, com profunda intuição poética, como o ‘não objeto’”⁴⁴.

MODERNIZAÇÃO ABORTADA

É enquanto desdobramento natural dessas neovanguardas que Mário Pedrosa avaliará algumas das experiências mais fecundas da década seguinte – os anos 1960 –, em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica, vendo nelas ainda uma forma de antecipação de um mundo harmonizado, algo como “exercício experimental da liberdade”. Com o avanço concomitante da técnica e da sociedade de mercado, Pedrosa começou a ver abalada sua fé na força sintética do projeto construtivo embutido na arte abstrata e que culminara com Brasília. “Ó! Otimismo!”, dirá mais tarde⁴⁵. Esse otimismo, seguidamente temperado de dúvidas, não podia mesmo durar muito. Mesmo assim, continuou por um bom tempo a achar possível uma relação menos bastarda com o mundo a se exprimir numa espécie de atividade livre que se poderia quem sabe continuar chamando de arte: do neoconcretismo (que teria marcado, no Brasil, a passagem de um ciclo a outro) à arte ambiental, aos *happenings* e até mesmo à forma de vida encarnada pelos *hippies*. Ante a ameaça da diluição da arte na mercadoria, o crítico tenta adivinhar nessas iniciativas, não sem paradoxo,

43 PEDROSA, Mário. Problemática da sensibilidade II. In: op. cit., 1998, p. 277.

44 Idem. A Bienal de cá para lá. In: op. cit., 1995, p. 262.

45 Cf. PEDROSA, Mário. A passagem do verbal ao visual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 23 mar. 1967. Reproduzido em PEDROSA, op. cit., 1975, p. 147-151.

maneiras extremas de se preservar a autonomia da arte numa sociedade que já estava chamando de “pós-moderna”. Autonomia sem dúvida ameaçada, na fronteira da arte, que passa então, à maneira das vanguardas históricas, a rivalizar com a própria vida: Mário Pedrosa vai assim enumerando os gêneros dessa atividade mais coletiva do que individual – “atos”, “gestos”, “paixões”, “erotismo” – até chegar aos movimentos negros e às guerrilhas dos anos 1960. Via nisso tudo uma extroversão que não deveria configurar-se em valores de mercado, mais ou menos da ordem dos não objetos, da antiarte – simples “movimentos no plano da atividade-criatividade”, sem nenhuma pretensão de realidade, no sentido forte do termo; apenas um exercício coletivo, experimento no qual se daria a conhecer o que ainda restasse de liberdade em uma sociedade altamente regulada. Seria força produtiva estética? Práxis que amalgamasse política e libido?

Aberto o novo período, entretanto, Mário Pedrosa, que não poderia deixar de acompanhar o que viria a ser o último surto vanguardista, não descartou de imediato a possibilidade de que uma nova quebra de “distância psíquica” (como preferia dizer) pudesse propiciar também uma súbita visão das coisas “pelo outro lado”. E se a dessacralização fosse mesmo produtiva? E se a subversão das relações convencionais entre a arte e o seu destinatário induzisse a uma espécie de cristalização coletiva, em que as energias liberadas se apresentassem como um “exercício experimental da liberdade” – para voltar à sua expressão? Ele então passa a avaliar a substituição das velhas categorias estéticas pela ideia de participação do espectador.

Nessas condições, a obra de Lygia Clark retorna ao centro de suas reflexões. E com ela é o Brasil que, por um momento, passa de modesto seguidor a precursor, uma vez que Lygia Clark foi uma das primeiras artistas no mundo a pôr em execução essa reviravolta. Mário Pedrosa já escrevera sobre ela em 1960, observando que, diante do esgotamento generalizado das artes, especialmente da escultura, ela representava uma verdadeira renovação ao cancelar a recepção puramente estético-contemplativa da obra (que deixava, em um certo sentido, de ser tal), jogando por assim dizer o espectador dentro da obra. Assim, rompia com uma tradição de vanguarda inaugurada pelos futuristas: as linhas de força que eles sabiam tão bem destacar ainda eram tributárias do privilégio concedido à soberania clássica do olhar, da contemplação solitária à distância. Lygia Clark teria subvertido essa relação graças à intervenção direta do observador que participa, não propriamente da criação (agora uma instância muito relativa), mas do desabrochar e da vida subsequente da obra. É verdade que ao introduzir o tempo em suas esculturas, Lygia reativa a grande tradição que concebia a escultura nos moldes do arquitetônico e do cinético; além disso, algo de novo se passava com os seus “bichos”. Mário Pedrosa costumava compará-los, nas suas virtualidades, a uma jaqueira a dar jacas, tantas as formações plásticas surpreendentes – cuja multiplicação fica na dependência do gesto de intervenção do antigo espectador. Com isto mudou-se o espaço da arte: já não é mais centrado em uma perspectiva egocêntrica, mas vem a ser o espaço real, circundante. Nesse processo evidentemente pesam as inovações que vêm da técnica, mas um dos grandes méritos da artista teria sido o equilíbrio com que soube conciliar o rigor de feição

matemática das severas estruturas de seus objetos (ou “não objetos”) com uma verdadeira força expressiva, quase orgânica. Animados por leis próprias, os “bichos” de Lygia Clark só se punham em movimento graças à manipulação desenvolvida do público, conjugando máquina e corpo numa forma de criação coletiva, que em 1960 ainda lhe parecia trazer, por isso mesmo, um aceno de universalidade: “A nova obra de Lygia Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser”⁴⁶. Três anos mais tarde, ainda referindo-se ao caráter “estético-vital”, em oposição ao “formal-artístico” de suas telas, acrescenta uma nova dimensão àqueles objetos que, segundo ele, se restringiam, apesar de tudo, ao domínio espaço-temporal, a desdobramentos da forma no espaço e no tempo: algo como um “acontecimento”, não mais uma forma móvel, mas uma experiência em que futuro e passado como que convergem na “espessura do presente” – Mário Pedrosa refere-se explicitamente ao *Caminhando* –, na qual acrescenta, citando Husserl, “ser e consciência não fazem senão um”, em um esforço ingênuo e patético de reencontrar a “dimensão primordial”, de recuperar a unidade perdida de uma grande arte coletiva e sintética⁴⁷.

Aos poucos, contudo, vão aflorando outras dimensões dessa nova arte, neutralizando o que antes lhe parecia revolucionário. Mais uma inflexão no movimento pendular que, segundo Mário Pedrosa, governa a história da arte? Em realidade, do subjetivismo derramado a que chegara a arte moderna dita “tachista”, dos anos 1950, teríamos passado para o outro extremo: estaríamos vivendo uma fase de objetivismo recrudescido. Mas se essa extroversão caracteriza com algum proveito (em princípio) uma arte de comunicação, simultaneamente se encarrega de descortinar uma outra perspectiva antagônica – talvez o seu desdobramento fatal –, como estará convencido em seus últimos depoimentos, quando já eram visíveis os sinais de capitulação diante da positividade do real (no caso, a sociedade do capitalismo avançado) e de exaustão da inventiva estética, que degenerara em redundância mortal.

Na década de 1960, quando se referia ao conformismo que estaria corroendo a arte, era sobretudo no *pop* americano que Mário Pedrosa estava pensando. Não que idealizassem uma realidade insuportável, mas havia, nos norte-americanos, muita complacência e exaltação da mediania repudiada pela grande arte. Pertencentes de corpo e alma ao meio de onde tiram os seus assuntos, vindos em geral da arte da publicidade, eles no fundo não passariam de técnicos da produção de massa. Não é menos verdade, todavia, que por isso mesmo o *pop* liquidou as prerrogativas desta mesma grande arte, anulando a aparência e distância estéticas, erradicando brutalmente o conceito fátuo de obra de arte única e eterna. Mas o fez – rifando a promessa de democratização enunciada nesta *démarche* esclarecida – em nome da

46 PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1960. Republicado no catálogo da exposição do MAM-RJ, 1963; na coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, MEC-Funarte, 1980; e em PEDROSA, op. cit., 1981, p. 195-203; p. 203.

47 Cf. PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark. In: op. cit., 1998, p. 347-354.

banalidade do lugar-comum consagrado por uma sociedade afluyente e desigual no seu logro de massa. O sacrifício da unicidade da obra pode muito bem ter sido em vão, malgrado o progressismo desse programa radical. Aos olhos de Mário Pedrosa – que como vimos não era nacionalista, antes cosmopolita – viria ao caso constatar novo trunfo brasileiro na corrida contra a alienação pós-moderna. Enquanto o *pop* anglo-americano procurava aprisionar o insólito na redundância da comunicação de massa, o *pop* brasileiro, longe de ser apenas um decalque do original metropolitano, conseguia colocar a redundância, prezada pela matriz, a serviço da revelação do insólito: a *infrarrealidade* detectada pela ação não estilizada por uma poética da cumplicidade na alienação. Ultrapassava-se a arte na esteira de uma práxis responsável por uma nova relação com o mundo, como o demonstravam as obras de Oiticica, Gerchman ou Antonio Dias⁴⁸.

Resta saber até onde se pode qualificar de pós-moderno (embora ainda fosse incerto esse diagnóstico de época) o inconformismo declarado do *pop* brasileiro. Podemos supor que, diante das crescentes restrições que faz ao *pop* e ao assim chamado pós-*pop* – com o qual identificava o essencial da arte pós-moderna, a seu ver cada vez mais apologética –, Mário Pedrosa prezasse naqueles jovens artistas brasileiros, antes de tudo, a maneira pela qual souberam renovar (na medida em que isto era possível) o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas. Afinal, não custa insistir, nunca foi outro o seu programa crítico: se acompanhou com simpatia a transformação estética na virada da década de 1950 para a de 1960, foi sem dúvida, como sempre, em nome das mesmas “aspirações sociais libertárias” que estavam nas “origens anticapitalistas da arte moderna”⁴⁹. Aliás, é ele mesmo que o diz, em uma de suas últimas entrevistas; depois de criticar o *pop*, isto é o que propriamente considerava arte pós-moderna:

Todos nós que estivemos ligados à Arte Moderna a víamos como uma arte do futuro, progressista, companheira da nova arquitetura, pensando o homem como um todo. Quando estávamos no auge da luta por Brasília, era na Arte Moderna que pensávamos. Uma arte que se pretendia mundial, universal, levantando os problemas da modernidade como forma de lutar por uma nova civilização.⁵⁰

Ocorre, reconhece ele, que “a avalanche do mercado barrou nosso otimismo” – otimismo que vinte ou mesmo dez anos antes não era incompatível com as mudanças tecnológicas e culturais que se acumulavam. Então, curiosamente, ainda arrumava jeito de confiar à arte pós-moderna a tarefa,

48 Cf. PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” e “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”. In: op. cit., 1998, p. 355-360 e 367-372, respectivamente.

49 Cf. PEDROSA, “Variações sem tema ou arte de retaguarda”. In: op. cit., 1995, p. 341-347.

50 Entrevista a Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1980.

quem sabe, de pôr ordem no caos reinante, prolongando em parte aquela universalidade que entrevira na arquitetura nova. Esperança efêmera! Logo haverá de convir que essa mesma arte era a primeira a desvirtuar esse novo paradigma. Autodestruição da arte e dos artistas que se dá em espetáculo – ato moral gratuito, testemunho de um horizonte cultural rebaixado até o seu grau zero, como é da natureza das fases terminais⁵¹.

51 Cf. PEDROSA, "Discurso aos tupiniquins ou nambás". In: op. cit., 1995, p. 333-340.

A crítica de arquitetura e a síntese das artes em Mário Pedrosa

Tarcila Soares Formiga

Mário Pedrosa (1900-1981) dedicou-se a diferentes atividades, que iam desde a militância política em partidos de esquerda no país e no exterior, à crítica literária e crítica de arte. Embora tivesse se sobressaído em áreas tão distintas e participado de diversas redes intelectuais, foi na crítica de arte que ele obteve mais destaque, especialmente a partir do final da década de 1940, quando auxiliou na criação de um projeto artístico, no Rio de Janeiro, que deu origem a um grupo concretista. Foi também nesse período que sua plataforma crítica passou por transformações significativas, com ênfase nos aspectos formais das obras de arte em detrimento do conteúdo; essa mudança contribuiu para seu reconhecimento como crítico de arte em jornais como *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil* entre os anos de 1940 e 1950.

Embora a atuação de Pedrosa como crítico de arte mereça destaque, pois foi no exercício judicativo que ele exerceu uma maior influência entre críticos e grupos de artistas, adquirindo reconhecimento nessa esfera, existe outro campo de atuação no qual suas ideias adquiriram ressonância, a saber: a crítica de arquitetura. No final da década de 1950, após ter se dedicado a construir e legitimar o concretismo no Rio de Janeiro, por meio das suas colunas de artes plásticas em jornais e da participação em debates no meio artístico – nos quais se posicionava favoravelmente a artistas vinculados ao Grupo Frente, tais como Ivan Serpa, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, entre outros –, Pedrosa tornou-se um entusiasta da construção da nova capital e dos projetos arquitetônicos associados a ela, mobilizando parte de sua energia intelectual para debater o impacto que essa experiência traria nas esferas social, política e artística.

Nas décadas de 1950 e 1960, a crítica de arquitetura era praticamente inexistente no Brasil, e Mário Pedrosa era um dos poucos a desempenhar essa atividade. Segundo Aracy Amaral¹, apenas críticos como Ferreira Gullar e Pedrosa manifestavam interesse em escrever sobre arquitetura brasileira, e mesmo assim porque estavam, em parte, mobilizados pela construção de Brasília. Essa autora, entretanto, sublinha que Pedrosa atuou como um crítico de arte interessado em arquitetura, conforme pode ser visto neste depoimento: “Ao mesmo tempo, como crítico de arte, é um dos raros a preocupar-se com a criação arquitetônica e sua vinculação com sua função social, a partir de sua própria militância política”². Guilherme Wisnik, em contrapartida, afirma

1 AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

2 Ibidem, p. 304.

que, mais do que ser um crítico de arte interessado na nova capital, Pedrosa “inaugurou a crítica de arquitetura em sentido pleno no Brasil”³.

Seus textos sobre arquitetura devem ser compreendidos no interior do seu programa para a crítica. Desde a década de 1930, quando começa a escrever seus primeiros textos sobre artes plásticas, o crítico mobiliza a categoria “arte sintética” com o intuito de reforçar os vínculos entre o fenômeno artístico e as outras esferas da sociedade. Mesmo considerando as inflexões do projeto crítico de Pedrosa – com ênfase ora na matéria social da arte, especialmente na década de 1930 e meados da década de 1940, ora nos aspectos formais, a partir do final da década de 1940 –, a defesa de uma arte sintética teria perpassado sua produção sobre artes plásticas, conforme afirma Arantes: “Se a ênfase muda, o que é sempre perseguido neste esforço de decifração das obras é sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende”⁴.

Essa defesa de uma síntese das artes não será entendida aqui de forma a garantir uma coerência do itinerário crítico de Pedrosa, embora não se possa descartar o fato de que essa noção aparece em diferentes momentos do seu percurso intelectual. Será por ocasião do debate em torno da arquitetura, no entanto, que o discurso sobre essa síntese aparecerá com maior ênfase. Naquele momento, o crítico parecia disposto a se posicionar de forma clara a respeito do papel das artes na sociedade, mobilizando a concepção de arte sintética para se contrapor a uma arte individualista, isto é, sem nenhuma função social. Se isso não era uma novidade na sua produção crítica, considerando que, mesmo quando estava à frente do concretismo, ele já defendia a ideia de que essa tendência poderia contribuir para uma mudança na percepção dos indivíduos⁵, foi a partir do debate em torno de Brasília que ele se

3 WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos*. Org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 13.

4 ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. 28.

5 Mário Pedrosa refletiu sobre a relação entre o fenômeno estético e o desenvolvimento da sensibilidade, principalmente, em sua tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, escrita em 1949. Sobre o papel social da arte defendido pelo crítico, não seria qualquer objeto artístico que contribuiria para uma mudança na percepção dos homens, e sim aquelas “formas privilegiadas”, simples, como é possível ver no seguinte trecho: “Formas geométricas assim elementares são dotadas também desse poder de nos afetar, de nos ditar atitudes. O ato de perceber já é um ato de criação. A forma perceptual obedece, no rudimentarismo de sua organização, às mesmas leis da boa forma que regem o mundo e a obra de arte. Não se atende ao seu chamado, porém, com o espírito de engenheiro, do especulador ou do camponês, ou mesmo do cientista. Para penetrarmos o segredo que nos conta uma estátua grega ou um afresco de Cimabue, os nossos conhecimentos práticos ou científicos podem, ao invés de nos ajudar, nos servir de obstáculo. Aquelas coisas falam por si mesmas, pois toda forma é um campo sensibilizado. Está carregada de afetividade. A palavra ou o conceito abstrato, a moeda comum de nossas relações mentais, não nos ajudam a entendê-la” (PEDROSA, Mário. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. In: *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 82).

posicionou mais enfaticamente ao lado de uma plataforma estética que não descartasse as dimensões éticas e sociais da arte.

Embora até meados da década de 1950 Pedrosa tivesse se dedicado à crítica de arte e à formulação de um projeto artístico, contribuindo para o desenvolvimento do concretismo no Rio de Janeiro, quando passou a debater a construção de Brasília, seu sistema de prioridades sofreu alterações e a ênfase recaiu na arquitetura e na colaboração dos artistas para um projeto mais amplo: a realização de uma síntese das artes na forma de uma cidade utópica que traria mudanças de amplo espectro para a sociedade brasileira.

A intenção de juntar o social e o estético aparece ainda com força em um artigo de 1967, cujo título – “À espera da hora plástica” – fornece pistas acerca do seu projeto crítico e estético. Quando faz referência a uma espera pela hora plástica, Pedrosa está chamando a atenção para um contexto no qual o fenômeno estético poderia transformar outras esferas da vida social. Apesar de o artigo ter sido publicado no final da década de 1960, a construção de cidades como Brasília ainda era o foco, como pode ser visto no fato de ele ressaltar o papel que as artes desempenhariam na organização do espaço, atuando em conjunto com o conhecimento técnico e científico. Nesse artigo, Pedrosa ainda destaca a importância da figura do crítico, que teria a função de lançar luz sobre uma faceta mais abrangente das atividades artísticas: “E nós, que somos críticos de arte, que vemos hoje o mundo perdido em um excesso de análise e de contraditórias veleidades, devemos destacar desse conjunto caótico, em suas contradições, o papel da estética em face do papel da ciência”⁶.

Ao se dedicar aos temas da arquitetura e da síntese das artes, Pedrosa teria adquirido legitimidade como crítico de arte e de arquitetura, especialmente no final da década de 1950. Em 1959, ele foi um dos principais organizadores do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte⁷. Além de ser o primeiro evento da associação realizado na América do Sul, e também o primeiro de caráter extraordinário, o objetivo desse congresso era a discussão de uma nova cidade – Brasília –, por isso o tema geral era “Cidade nova, síntese das artes”. Cabe ainda destacar que o evento foi realizado em três cidades brasileiras, entre elas Brasília, que não havia sido inaugurada. A atuação de Pedrosa como organizador desse evento, trazendo intelectuais importantes – como o crítico de arte Meyer Schapiro

6 PEDROSA, Mário. À espera da hora plástica. In: *Acadêmicos e modernos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998, p. 424.

7 A relação de Mário Pedrosa com a Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) data da fundação da entidade em Paris, em 1949, que contou com a sua participação, além da de outros críticos brasileiros como Mário Barata, Sérgio Milliet, Antônio Bento e Santa Rosa. A partir dali, Pedrosa participou ativamente das atividades da instituição, auxiliando na organização de conferências, congressos, e também da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), seção local da Aica, fundada em 1949, que foi presidida por ele entre 1963 e 1969. Além disso, cabe destacar também que, ao se inserir nessas organizações, ele também pôde entrar em contato com críticos de outros países e ampliar suas redes de relações, o que contribuiu para que pudesse organizar o Congresso Extraordinário da Aica no Brasil.

e o historiador da arte Giulio Argan – para debater a criação de uma nova capital e a função social da arte, seria um indício do prestígio adquirido por ele no meio artístico brasileiro e internacional no momento em que o debate em torno da arquitetura assumiu um papel central na sua plataforma crítica.

O objetivo deste artigo é apresentar alguns apontamentos acerca da incursão de Pedrosa na crítica de arquitetura a partir da década de 1950, quando ele passa a se dedicar com mais afinco a essa atividade, e sobre como essa oportunidade foi central para que ele desenvolvesse a ideia de arte sintética. Foi por meio da análise da arquitetura e de Brasília, adotando o ponto de vista de crítico, que Pedrosa conseguiu vislumbrar com mais clareza as possibilidades de junção das funções social e estética da arte. A espera pela hora plástica, expectativa que esteve presente ao longo de toda a trajetória de Pedrosa, parecia ter finalmente se concretizado com a construção de uma cidade fruto do esforço coletivo de artistas, de arquitetos e da própria crítica.

MÁRIO PEDROSA E A CRÍTICA DE ARQUITETURA

Em 2014, foi lançado o livro *Arquitetura: ensaios críticos*, da editora Cosac Naify, contendo apenas textos de Pedrosa sobre arquitetura. Nas coletâneas organizadas por Otilia Arantes e Aracy Amaral⁸, esse tema já havia ganhado algum destaque, com blocos dedicados aos textos que Pedrosa escreveu sobre Brasília e arquitetura moderna. Na publicação da Cosac Naify, no entanto, a importância que a arquitetura tem para a produção crítica de Pedrosa é reforçada. Sobre a publicação desse volume, em reportagem da *Folha de S.Paulo*, a justificativa para um livro inteiro dedicado à arquitetura guarda relação com o fato de esse tema ser um ensejo a partir do qual o crítico debateu os rumos do país⁹. Além disso, foi na discussão sobre a arquitetura que ele proferiu aquilo que o jornal chama de uma de suas “afirmações mais célebres”, qual seja: a de que o Brasil estaria “condenado ao moderno”¹⁰.

A recorrência de expressões como “condenado ao moderno”, aliada ao “exercício experimental da liberdade”, para fazer referência a Pedrosa, serviria até mesmo para justificar a publicação de um livro dedicado à arquitetura,

8 Otilia Arantes lançou as seguintes coletâneas com textos de Pedrosa: *Política das artes, Modernidade cá e lá, Acadêmicos e modernos* e *Forma e percepção estética*. Aracy Amaral, por sua vez, publicou os livros *Mundo, homem, arte em crise* e *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.

9 NOVA edição da obra de crítico religa arte e política. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 set. 2013.

10 Essa expressão aparece no texto curatorial de Pedrosa da exposição *Do barroco a Brasília*, realizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio, em 1959, e que foi publicado no *Jornal do Brasil* com o título de “Introdução à arquitetura brasileira”: “Se eu pudesse definir com uma só frase a civilização de um país como o Brasil, talvez se pudesse dizer que é um país ‘condenado’ ao moderno, desde seu nascimento”. PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 321.

conforme aparece na matéria de jornal. Para além desse reforço de afirmações de impacto proferidas pelo crítico, que aparecem, muitas vezes, desconectadas das discussões mais amplas das quais fazem parte, é necessário situar a produção intelectual de Pedrosa em relação a esse tema, identificando a sua importância para a trajetória do crítico no meio artístico brasileiro e internacional. Considerando que seus escritos sobre arquitetura não foram poucos, e que ele organizou o primeiro Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte justamente em torno da construção de Brasília, considera-se, aqui, que qualquer empreitada que deseje dar conta do reconhecimento do crítico como um intelectual de relevo deve passar necessariamente pelos debates que ele travou sobre arquitetura, artes plásticas e sobre a própria crítica de arte.

Embora não se queira dar uma coerência à trajetória de Pedrosa, uma das hipóteses deste trabalho é que a relação do crítico com a arquitetura não foi casual, fruto apenas da fundação de uma nova cidade no país, mas pode ser compreendida dentro de seu projeto de conciliar duas esferas que, para ele, estariam separadas: a estética e a social. Nesse sentido, os textos sobre esse tema não seriam um corte na sua produção crítica, mas teriam continuidade em relação ao que ele já vinha discutindo desde a década de 1930, quando abordou a ideia de uma arte sintética¹¹. Todavia, com o cabedal teórico e cultural adquirido até o final dos anos 1950, e já estabelecido como crítico de arte, ele conseguiu articular de forma mais organizada algumas das principais questões que atravessaram sua carreira no exercício judicativo.

Quando esteve exilado nos Estados Unidos, entre o final da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940, Pedrosa teve a oportunidade de presenciar um momento de projeção da arquitetura brasileira no exterior. Em 1939, o Brasil teve um pavilhão dedicado ao país na Feira Mundial de Nova York, sendo que os responsáveis por planejá-lo foram Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Já em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) organizou a exposição *Brazil Builds*, sobre a arquitetura brasileira – que percorreu várias cidades dos Estados Unidos – e publicou um livro com o mesmo nome. Nesse mesmo ano, o arquiteto Henrique Mindlin foi estudar urbanismo e habitação popular em Nova York, estabelecendo contato com o artista Alexander Calder – de quem Pedrosa também era amigo.

Esse contato inicial com alguns dos principais expoentes da arquitetura brasileira, que ganhavam destaque no exterior justamente no período em que o crítico esteve exilado, não teve como consequência uma produção crítica direcionada a ela naquele contexto. Em contrapartida, após retornar ao Brasil, notadamente a partir da primeira metade dos anos 1950, Pedrosa esteve atento à relação entre a arquitetura e a tendência da qual ele se tornou um dos principais defensores no Brasil, a saber: o concretismo. Se quando escreveu

11 No texto “Pintura e Portinari”, publicado em 1935, Pedrosa já concebia a ideia de uma arte integral, sintética, apostando em um equilíbrio entre forma e conteúdo como expressão do vínculo entre o estético, de um lado, e o social, do outro.

sobre arquitetura o crítico notava que esse movimento seria um exemplo de “pura arte não representacional”¹², ao publicar artigos sobre a arte concreta ele também mencionou o equilíbrio e o ascetismo da arquitetura como um parâmetro que deveria servir de modelo para os concretistas. Na construção do projeto artístico concretista, do qual foi principal formulador, Pedrosa valorizava as formas privilegiadas – aquelas que são mais regulares, simples e simétricas, e que se impõem aos sentidos do espectador –, e a própria arquitetura moderna brasileira também parecia se encaminhar para essa simplicidade formal preconizada pelo crítico.

Se inicialmente a arquitetura moderna brasileira, com sua simplicidade formal e economia de meios, servia como referência para analisar os artistas concretos, a partir do final da década de 1950 Pedrosa passou a defender que ela deveria ser escrutinada pelos críticos, que enfatizariam suas qualidades estéticas. Ao fazer o que ele próprio recomendava aos críticos, Pedrosa mobilizou a arquitetura como uma aliada para legitimar o concretismo. Nesse sentido, é possível compreender o fato de ele advogar que a arquitetura deveria se transformar em um problema novo para o crítico, que a aproximaria da própria arte abstrata. Em um artigo intitulado “Arquitetura, obra de arte”, afirma:

Se a arquitetura é arte, uma edificação que se eleva à qualidade arquitetônica, é uma pura obra de arte; e como a escultura, ou uma construção especial abstrata ou concreta, as qualidades que nela devem dominar, as qualidades que nela serão específicas, hão de ser fatalmente plásticas do mesmo modo que o são numa escultura de Moore, num móbile de Calder, numa construção de um Pevsner ou de um Bill.¹³

No trecho acima, Pedrosa faz uma conexão entre a arquitetura e as artes plásticas, convidando os críticos de arte a se posicionarem em relação à primeira, reforçando suas características plásticas. O crítico ainda chama a atenção para o fato de que o trabalho de Oscar Niemeyer evidencia essa conexão, lançando luz sobre as obras do arquiteto – que é chamado por ele de “artista criador” – ao identificar nelas uma combinação de formas e de volumes que aproximariam seu trabalho da arte abstrata. Nesse sentido, suas criações permitiriam repensar aquilo que Pedrosa chama de “velhas classificações das chamadas belas artes”¹⁴.

Nos anos 1950, Pedrosa se dedicou a escrever sobre a arquitetura do ponto de vista da crítica de arte. Para ele, seria necessário analisar seus aspectos sociais, estéticos e técnicos com o intuito de tornar possível um juízo estético sobre ela. A crítica ficaria responsável por compreender as qualidades esté-

12 PEDROSA, op. cit., 1981, p. 407.

13 PEDROSA, op. cit., 2015, p. 49-50.

14 PEDROSA, op. cit., 1981, p. 407.

ticas das construções arquitetônicas como condição para ser bem-sucedida. Por essas qualidades, Pedrosa entende os valores permanentes de uma obra de arte, com ênfase no “arranjo formal de todas as suas partes e a integração em equilíbrio de suas forças e inclinações contrastantes”¹⁵.

Na aproximação entre a arquitetura e o exercício judicativo, o crítico elege a noção de espaço como uma categoria central para compreendê-la a partir de suas características plásticas:

Perceber, simples e imediatamente, a arquitetura como tal, é operação que precisa de alto treino; e significa senti-la agindo sobre nós, como massa, linha, cor, espaço. Em razão de muitos fatores, complexíssimos, de ordem sensível, técnica, cultural, histórica, nenhum daqueles elementos exerce, hoje, no nosso tempo, maior fascínio sobre nós do que o espaço [...]. É hoje, pois, o elemento capital para a sua apreciação estética.¹⁶

Mais do que uma crítica de caráter formal, a consideração sobre o seu papel revolucionário também parecia ser uma questão central na discussão de Pedrosa sobre a arquitetura. Segundo ele, a arquitetura não teria colocado na agenda apenas transformações significativas no campo da estética e da cultura, mas também mudanças de caráter social, que desembocariam na experiência de Brasília:

Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil, a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem.¹⁷

Um aspecto que merece ser enfatizado é o fato de Pedrosa ter identificado um descompasso entre o cenário sociopolítico e o meio artístico brasileiro. Seu discurso, portanto, não estava muito distante da ideia de que o processo de modernização não teria andado de mãos dadas com o modernismo estético, considerando que este teria se antecipado em relação às mudanças que iriam se consolidar mais adiante¹⁸. Em vez de assumir um caráter problemático na visão de Pedrosa, esse descompasso serviu para valorizar o papel das manifestações artísticas na transformação do ambiente social e político, antecipando-a.

15 Ibidem, p. 271.

16 Ibidem, p. 278-279.

17 Ibidem, p. 258.

18 ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

No texto “A arquitetura moderna no Brasil”, de 1953, Pedrosa já fazia um esforço de explicar o seu desenvolvimento no país, atentando para o clima contraditório que marcava a época: se, por um lado, o autoritarismo ditava os rumos da política, por outro, a arquitetura evidenciava um espírito revolucionário que impregnava o meio artístico brasileiro. Para enfatizar esse espírito, o autor contrasta a experiência da arquitetura com o modernismo de 1922 no Brasil e o muralismo mexicano. O que separava arquitetos brasileiros desses movimentos era o fato de que eles não estavam interessados em descobrir o país, em uma clara referência ao modernismo de 1922 e seu projeto estético de cunho nacionalista. Com relação à experiência mexicana, o crítico identificava um retorno ao passado e a importância do caráter racial para seu desenvolvimento, o que não era compatível com a revolução promovida pelos arquitetos brasileiros, na medida em que eles estavam vislumbrando um estado de espírito moderno que se antecipava ao processo de modernização no país¹⁹.

Além dessa relação ambígua entre a política e os movimentos artísticos, Pedrosa também notou, a partir da arquitetura, a importação de “formas culturais” como uma característica recorrente das manifestações artísticas no Brasil que se expressaria desde o barroco até a construção de Brasília. Em 1958, quando viajou ao Japão com uma bolsa concedida pela Unesco²⁰, o crítico organizou uma exposição no Museu de Arte Moderna de Tóquio, intitulada *Arquitetura brasileira, do barroco a Brasília*. O título dado a essa mostra chama a atenção, na medida em que o crítico afirmava que a introdução do barroco pelos portugueses na colonização brasileira teria sido a primeira forma de cultura orgânica implantada no país²¹. A arquitetura moderna também é vista pelo crítico como uma forma cultural importada, influenciada pela

19 PEDROSA, op. cit., 1981, p. 257.

20 Em 1957, Pedrosa recebeu uma indicação de Mário Barata, que era o presidente da seção nacional da Associação Internacional de Críticos de Arte, para ganhar uma bolsa de estudos concedida pela Unesco. Em 1958, ele viajou para o Japão, onde desenvolveria um projeto nessa instituição, cujo objetivo era uma aproximação entre os países do Ocidente e do Oriente. O crítico ficou nesse país até 1959 e escreveu artigos sobre a arte japonesa que foram publicados no *Jornal do Brasil*. Além disso, também apresentou para a Unesco um trabalho intitulado “A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata do Ocidente”.

21 Em 1955, Pedrosa apresentou o texto “Da missão francesa: seus obstáculos políticos” no concurso para a cadeira de História do Colégio Pedro II. A importância desse trabalho repousa no fato de que, a partir dele, o crítico deu continuidade a um debate que já aparecia na sua conferência sobre a Semana de Arte Moderna proferida em 1952. No texto sobre a missão francesa, Pedrosa já havia mencionado o problema da importação de movimentos artísticos, ao afirmar que, na verdade, não se tratava exatamente de importação, e sim da contaminação de um espírito moderno que transformou a sensibilidade dos artistas. Já com relação à missão artística, ele menciona que a vinda desta para o Brasil, no início do século XIX, teria interrompido a implantação de uma verdadeira tradição artística no país, isto é, o barroco via Lisboa (PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998, p. 84). Em ambos os trabalhos, a questão das influências externas sobre os movimentos artísticos e culturais no país ganha destaque, e é justamente no debate em torno da arquitetura e da fundação de uma nova capital que essa discussão recebe contornos ainda mais definidos.

Bauhaus²² e pelo arquiteto Le Corbusier. Desse modo, o nome dado à exposição já seria uma referência a dois momentos marcantes para a formação de uma cultura autóctone no Brasil. Cabe ainda enfatizar que tanto o barroco como a construção de Brasília foram discutidos pelo crítico justamente com o propósito de levantar questões como a importação de movimentos artísticos e a ausência de uma tradição no Brasil, o que permitiria aos elementos vindos de fora se tornarem formas legítimas de expressão local.

A preocupação do crítico em tornar a arquitetura um objeto para a crítica de arte também pode ser relacionada com sua entrada no *Jornal do Brasil*, estreando uma coluna de artes visuais em 1957, depois de ficar três anos afastado da crítica de jornal após sair da *Tribuna de Imprensa* em 1954²³. Seus primeiros textos no *Jornal do Brasil* versavam justamente sobre o papel do crítico. Nos artigos “O ponto de vista do crítico”, “Ainda sobre o crítico” e “Em face da obra de arte”, publicados nesse jornal, Pedrosa não apenas se apresenta ao seu público, visto que ele estava retornando a uma coluna de artes visuais, como também introduz a figura do crítico de arte de jornal, defendendo sua importância na aproximação entre os artistas modernos e os outros membros da sociedade.

Ainda sobre o seu papel como crítico, chama a atenção também o fato de que foi desempenhando essa função que Pedrosa tomou a iniciativa de organizar um congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) para discutir a iniciativa da fundação de uma nova capital no Brasil, reunindo intelectuais do mundo todo. Embora a arquitetura não fosse objeto recorrente da crítica de arte – assunto que chegou a ser tema do congresso –, o debate sobre a nova cidade foi uma oportunidade para que críticos como Pedrosa discutissem a missão social das artes, já que a pauta estava presente na sua produção intelectual, mas adquiriu força quando ele debateu a arquitetura moderna brasileira.

Nessa perspectiva, não seria coincidência o fato de Pedrosa ter retornado com uma coluna diária de artes plásticas em um jornal, discutindo sobre a função do crítico, ao mesmo tempo que procurava ampliar o escopo de sua

22 Criada em 1919, a partir da fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, a Bauhaus destacou-se por incentivar a criação artística em contato efetivo com a sociedade urbano-industrial que se configurava naquele contexto. De acordo com Pedrosa: “Na Alemanha, a Bauhaus reeducava as novas gerações no gosto severo das linhas puras e associava, proeza essencialmente moderna, o estilo ao conforto, pela primeira vez. Esses objetos da vida moderna, de uso cotidiano, com a sua personalidade formal já encontrada, clara e brilhante, abstrata e confortável, constituem sem dúvida uma das maiores revoluções estéticas da história das civilizações” (PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 82).

23 Após sair do jornal *Tribuna da Imprensa*, em 1954, Pedrosa passou a se dedicar com mais afinco aos espaços de exposição e eventos, como a Bienal, e à Aica. Em 1955, por exemplo, ele participou do júri da III Bienal de São Paulo e no ano seguinte integrou a comissão responsável por selecionar os artistas que participariam da versão da mostra em Viena. Já em 1957, Pedrosa participou do VI Congresso da Aica, realizado na Itália, e chegou a ser eleito vice-presidente da associação.

atuação, incluindo a arquitetura entre os assuntos que ele também poderia discutir. Considerando ainda que o crítico iria identificar os elementos semelhantes entre uma arte de caráter construtivo e a arquitetura moderna brasileira, seria fundamental colocar esta última em pauta, na medida em que ela poderia auxiliar na legitimação do concretismo. A arquitetura era vista pelo crítico como uma fase da arte moderna brasileira, que teria precedido as experiências no campo da abstração. Nesse sentido, seria importante estabelecer o seu papel para o surgimento da tendência abstrata, uma vez que a arquitetura antecipa o concretismo, inserindo-a em uma cadeia lógica de desenvolvimento artístico no Brasil.

No seu ensaio “A Bienal de cá para lá”, escrito em 1970, a arquitetura ganhou destaque naquilo que o crítico define como “evolução da arte moderna”, correspondendo à segunda etapa de um processo cujo prólogo seria a Semana de Arte Moderna de 1922, e a última fase seria a I Bienal de São Paulo de 1951. É nesse texto também que Pedrosa reforça que a diferença entre a segunda etapa e as outras repousava justamente no seu caráter coletivo em contraposição à Semana e à Bienal, que valorizavam a individualidade artística. Essa menção ao estatuto coletivo da arquitetura não pode ser perdida de vista, porque Pedrosa se referirá a ela no debate sobre a nova capital, relacionando esse aspecto com a discussão sobre arte sintética, conforme será visto adiante.

ARQUITETURA E ARTE SINTÉTICA

De acordo com Otilia Arantes²⁴, uma dicotomia que marcaria a produção de Pedrosa sobre artes plásticas diz respeito a uma crítica de fundo social e outra que destaca a autonomia do fenômeno estético. Todavia, ao eleger a ideia de “arte sintética” como um dos carros-chefes da sua atuação no exercício judicativo, essa dicotomia poderia ser minimizada, sendo possível identificar um núcleo em comum nos seus textos escritos entre as décadas de 1930 a 1950. Ao mesmo tempo, essa valorização do social, por um lado, e do estético, por outro, não seria entendida como se essas duas dimensões fossem ideias excludentes; ao contrário, a fusão entre o social e o estético garantiria a defesa de uma arte sintética ou total por parte do crítico.

Vale destacar que essa discussão sobre arte sintética na produção de Pedrosa está relacionada diretamente com o problema da funcionalidade da arte, tal como ele discutiu em um conjunto de textos escritos por ocasião da sua entrada no jornal *Correio da Manhã*, a partir de 1946. No texto “Ainda a propósito do destino da pintura”, ele relaciona a função da pintura com a ideia de síntese das artes, nos termos com que aquela havia sido definida, não coincidentemente, pelo arquiteto Le Corbusier:

24 ARANTES, op. cit.

Resta-nos, agora, discutir a ideia de funcionalidade da pintura. Cumpre, antes de tudo, não fazermos confusão dos termos. Nem tão pouco substituir uma questão prática, uma realidade imediata, por um ideal estético. O ideal é naturalmente, suceda o que suceder, tanto no domínio da pura técnica de construção como no da economia e da política, que se chegue à síntese, de que fala Le Corbusier, das três artes maiores – a arquitetura, a escultura e a pintura. O fato de Le Corbusier aspirar a essa síntese e de nós dois, tanto Agnes Claudius como eu, alimentarmos essa mesma aspiração, não significa que ela seja hoje mesmo uma realidade. Infelizmente ainda estamos profundamente longe disso. Não se viu a Rússia dos soviets rejeitar um projeto do próprio Le Corbusier por ter preferido adotar a arte ‘greco-latina’ como a expressão natural do “espírito” da URSS?²⁵

Quando passou a discutir sobre a construção de Brasília na década de 1950, todavia, a ênfase recaiu na arquitetura e na colaboração dos artistas para um projeto mais amplo, a saber, a realização de uma síntese das artes na forma de uma cidade utópica que traria uma mudança nos rumos da sociedade brasileira, na medida em que modificaria a percepção dos indivíduos. Para o crítico, aquele contexto era propício para uma reflexão em torno de uma arte sintética, considerando que a fundação de uma nova capital, em um momento no qual os arquitetos estavam alcançando o *status* de artistas, poderia lançar luz sobre a importância das artes e sua relação com outros âmbitos da vida social:

Nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético, o homem atribulado e neurótico de nossos dias aspira à unidade dos contrários e à comunhão espiritual perdida. A arte dita moderna terminou, digamos, na primeira metade do século a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações do gênio. Mas hoje uma nova aspiração à síntese se impõe. Isso coincide com a necessidade da reconstrução do mundo que se reclama por toda parte. Começamos aqui com uma tentativa de reconstrução regional. Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeiro plano 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.²⁶

25 PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949, p. 227.

26 PEDROSA, op. cit., 1998, p. 420.

Uma questão que merece destaque acerca da produção crítica de Pedrosa sobre arquitetura é o fato de ela induzir a um raciocínio teleológico no que diz respeito ao desenvolvimento da arte moderna, especialmente nas suas possibilidades de conjugar função social e função artística. A arquitetura brasileira e a construção de Brasília aparecem como o auge de um processo no qual a arte teria o potencial de transformar a realidade – vide o otimismo com que o crítico encarou a nova capital em um primeiro momento. Não seria a primeira vez que Pedrosa admite que o movimento moderno poderia atingir um ponto extremo de desenvolvimento. No ensaio “Panorama da pintura moderna”, de 1951, ele enxerga na pintura abstrata de artistas como Kandinsky, Mondrian e Klee o ponto de chegada daquilo que ele chama de revolução moderna:

Qualquer que seja o juízo que se faça sobre os resultados da revolução moderna quanto ao seu valor permanente, é indubitável tratar-se de uma revolução espiritual de maior profundidade. O impasse atual provavelmente será vencido por uma nova espécie de arte cujos meios técnicos serão sobretudo de ordem mecânica e instrumental. Pode-se, pois, subscrever, talvez com algum otimismo, esse pensamento generoso de Moholy-Nagy a respeito do movimento modernista: “Felizmente, é uma qualidade inesperada do movimento de arte moderna o fato de que algumas de suas facetas possuam relações ocultas com a vida prática”. (Com efeito, pode-se dizer que todo o esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver).²⁷

A arquitetura também pode ser incluída nessa revolução espiritual prevista por Pedrosa, tendo em vista que ela teria essa capacidade de transformar a existência dos homens, incluindo a maneira de governar a partir da construção de uma nova capital no Brasil:

Uma vez transplantados os políticos para o Planalto Central, a Avenida e Copacabana estarão longe deles, com seus encantos e doçura de viver, enquanto que a imensidade deserta do interior cercá-los-á de todos os lados, como algo físico que será imperioso vencer e transpor. Deputados e senadores deixarão, em medida bastante considerável, de legislar apenas em causa própria ou em benefício de grupos, com o olho na reeleição. Isolados na solidão da Capital, os grandes problemas nacionais crescerão assustadoramente aos olhos deles, como questões imediatas, concretas, a afetar-lhes a vida particular, a própria prática

27 PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 145.

do viver cotidiano. Serão, com efeito, obrigados a encará-los até com objetividade.²⁸

Quando relaciona as realizações arquitetônicas – que tiveram início com a construção do prédio do Ministério da Educação e culminaram em Brasília – com uma revolução espiritual por meio da arte moderna, Pedrosa tem a intenção de minimizar a iniciativa estatal na realização desses projetos, garantindo um papel de destaque aos arquitetos. Essa estratégia pode ser vista como uma tentativa de escapar dos paradoxos abarcando o desenvolvimento de uma arquitetura modernista, que contou com o auxílio de governos autoritários para adquirir prestígio. Nesse sentido, por um lado, as inovações levadas a cabo por Niemeyer, Lúcio Costa e outros só foram possíveis com algumas garantias do Estado, sem as quais aqueles não poderiam ter realizado o projeto de uma cidade inteira, por exemplo. Por outro lado, quando Pedrosa enfatiza o potencial de mudança envolvido nas atividades artísticas, incluindo a construção de Brasília, ele pretendia demonstrar que, mesmo sob as asas do Estado, seria possível realizar projetos que subvertissem as intenções dos homens de poder envolvidos neles, modificando sua forma de agir, que era aquilo que o crítico previa a partir da construção de Brasília.

Entre essas transformações promovidas a partir da arquitetura moderna, o crítico menciona uma remodelação geográfica do país impulsionada pela construção de Brasília, com a criação de novas regiões no centro do país, que teria como uma das consequências a expansão do mercado. Pedrosa chega a afirmar que a descoberta do interior e de novas terras também daria ensejo para um processo de reforma agrária, como é possível ver no seguinte trecho, no qual manifesta seu otimismo em relação às transformações que poderiam se concretizar com a fundação de Brasília:

Sou otimista, é evidente. O otimismo vem do próprio empreendimento. Todos nós estamos empenhados nesse empreendimento. Pode ser que ele fracasse, é possível. Mas não será por culpa do Niemeyer, não será por culpa de Costa, que concebeu o plano. Será por culpa do governo deste país, será por culpa da atual geração brasileira, porque, como eu já vos disse, não tem sentido projetar uma cidade como esta num deserto como este, a 1000 quilômetros dos centros culturais do país, se não se fizer simultaneamente a planificação regional em redor de Brasília, se não se fizer para a região o mesmo que se fez para a cidade. É preciso que Brasília possa viver sua vida política nacional, mas também sua vida social e econômica regional própria. Pelo desenvolvimento das vias de comunicação, pelas outras aquisições tecnológicas necessárias, Brasília, a utopia isolada, será então ligada ao resto do país, com vida econômica própria. Mas para tanto é

28 PEDROSA, op. cit., 1981, p. 392.

preciso entrar pelo caminho das reformas profundas no país, a começar, por exemplo, pela reforma da estrutura agrária secular. Com efeito, a reforma agrária é hoje uma reivindicação tão sentida em todos os meios intelectuais e populares do país que mesmo os políticos já proclamam. É por isto que digo que esta discussão do plano urbanístico pode ser de alcance para todos nós.²⁹

Mesmo não sendo possível avaliar o sucesso do projeto nesse momento, visto que ele ainda estava em execução, Pedrosa manifestou seu otimismo em relação ao papel que uma nova cidade – que seria a sede administrativa do país – desempenharia, como é possível ver neste trecho: “Brasília é muito mais que urbanismo, é uma hipótese de reconstrução de todo um país”³⁰. No texto “Reflexões em torno da nova capital”, Pedrosa enfatiza a importância de Lúcio Costa que concebeu uma ideia capaz de provocar essa reconstrução, ainda que Brasília fosse fruto de um trabalho coletivo. Ao contrário dos outros concorrentes, Costa teria valorizado o todo em detrimento dos detalhes, e a simplicidade das formas, o que se coadunava com o projeto estético defendido por Pedrosa, e que se materializou no concretismo carioca. Aqui, vale mencionar a aproximação entre a cidade e a obra de arte, pois que até mesmo a primeira deveria ser engendrada com vistas a ser apreendida pelos sentidos, assim como os objetos artísticos; por isso a simplicidade seria um elemento central, configurando uma vantagem no projeto do arquiteto carioca em relação aos demais.

Ao encarar a cidade como obra de arte, Pedrosa chamava a atenção para a própria ideia de obra de arte, que não deveria ser mais encarada como algo afastado do cotidiano dos homens; nesse sentido, a arte poderia sair da sua torre de marfim. No Congresso Extraordinário da Aica, a capital do país ainda em construção seria tomada como exemplo de uma cidade vista como obra de arte: “Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada mas como um conjunto das atividades criadoras do homem”³¹. Nesse trecho, não apenas a cidade seria tomada como resultado de uma atividade conjunta de arquitetos, urbanistas, artistas plásticos, entre outros, mas a própria arte seria entendida em uma acepção mais abrangente, incluindo ocupações criativas que colocariam em dúvida a fronteira entre atividades artísticas e outras práticas que até então não eram encaradas como tais.

No mesmo ano em que se organizou o Congresso da Aica e se discutiu a arquitetura brasileira, outro movimento artístico também se formava no Rio de Janeiro, dando origem ao Grupo Neoconcreto. Embora esse movimento reunisse antigos membros do grupo concreto carioca, do qual Pedrosa foi

29 LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto. *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte: cidade nova: síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 117.

30 PEDROSA, op. cit., 1981, p. 334.

31 LOBO; SEGRE, op. cit., p. 215.

um dos principais incentivadores, sua participação nos desdobramentos das experiências realizadas por aqueles artistas que culminaram no neoconcretismo foi tímida se comparada, por exemplo, com a de Ferreira Gullar, que escreveu o manifesto do movimento, intitulado *Teoria do não objeto*³². Alguns fatores podem ter contribuído para esse distanciamento do crítico. Em primeiro lugar, ele retornou de viagem em 1959, após ficar um ano no Japão, afastando-se, portanto, das formulações que permitiram a criação do grupo. Em segundo lugar, esse afastamento também poderia ser explicado pelo fato de o neoconcretismo não acionar o repertório de preocupações sobre o fenômeno artístico que interessava o crítico naquele contexto. Flávio Moura³³ enfatiza que os dois projetos eram distintos e que as posições defendidas pelo grupo não se coadunavam com a discussão que o crítico realizava naquele momento:

O crítico apresentava Brasília como uma utopia arquitetônica associada ao desenvolvimentismo de JK. A cidade representava a ocasião de concretizar o sonho de integração da arte na indústria e na arquitetura expresso no ideário do construtivismo com o qual o grupo neoconcreto procurou romper. Em outros termos: a construção de Brasília e o debate que a acompanha naquele momento são um encaminhamento do qual o Neoconcretismo não participa. Pedrosa está naquele mesmo ano de 1959 empenhado em fazer avançar um conjunto de questões que está sendo negado no manifesto redigido por Gullar.³⁴

Tendo em vista que Pedrosa sublinha a centralidade da arquitetura modernista diante de outras manifestações artísticas, cabe enfatizar que essa “reconstrução” em curso no país, prevista por Pedrosa a partir da fundação de Brasília, seria em alguma medida dirigida por um grupo específico de indivíduos – descritos de forma superficial como homens criativos –, que iriam contribuir para a execução daquela que foi vista por ele como uma obra de arte coletiva. Apesar de ele reconhecer que a cidade só teria vida a partir do

32 Sobre esse manifesto, publicado em 1959, no *Jornal do Brasil*, Ronaldo Brito afirma: “trata-se também de defender uma arte não figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie. Dadá e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malevitch são os pontos de referência básicos. O texto delimita, assim, o que seria de início a área de operação neoconcreta: as ideologias construtivas, com suas leituras evolucionistas da história da arte, suas propostas de integração social e suas teorias produtivas. O Neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva – a arte como instrumento de construção da sociedade” (BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 8).

33 MOURA, Flávio Rosa. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. São Paulo, 2011. Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

34 Ibidem, p. 146.

momento que fosse ocupada por seus habitantes, era a partir da realização do plano piloto que uma nova mentalidade e um novo modo de vida poderiam ser erigidos. A própria cidade, concebida como obra de arte, deveria ter, assim como esta, uma faculdade de comunicação com os indivíduos; daí, a valorização da simplicidade daquele plano.

Para Pedrosa, o artista e os arquitetos teriam o papel de organizar o ambiente que cerca os indivíduos, além de conceber outra função para a arte, visto que ela se imiscuiria na vida cotidiana. O crítico também conferia uma atenção especial ao fenômeno estético na sua relação com a ciência e outras esferas, o que o afastaria de seu isolamento em relação à sociedade:

Neste mundo onde tudo está sendo reconstruído pelo pensamento científico isso não basta, como já nos preveniu Nietzsche. É preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos acontecimentos. Creio que é isso que Martin Buber define, de maneira um tanto obscura, mas cheia de intuição, como ‘o encontro da imagem e do destino na hora plástica’. Vivemos à espera dessa hora.³⁵

O trecho acima foi retirado justamente do texto intitulado “À espera da hora plástica”, no qual Pedrosa retoma algumas das suas ideias apresentadas no Congresso de 1959 da Aica. Mesmo que o crítico inicie o texto lembrando esse evento, não se pode esquecer que não foi apenas nesse contexto que ele discutiu a importância da arquitetura moderna para uma transformação da sociedade. Cabe enfatizar também que o papel que ele atribuía às artes, de modificar o ambiente e a sensibilidade dos homens, não foi discutido apenas nos seus textos sobre arquitetura, mas também naqueles em que a pintura era o destaque³⁶. Todavia, essa “espera da hora plástica” que ele menciona tem relação com um período em que o fenômeno estético poderia adquirir uma proeminência em relação a outros âmbitos, como a ciência, podendo até mesmo transformá-los.

Tendo em vista que Pedrosa vislumbrava a chegada dessa hora plástica, aqueles que se dedicam ao exercício judicativo também teriam um papel de destaque a desempenhar, chamando a atenção para a relevância das atividades artísticas para a vida social. Nesse sentido, é possível compreender a ideia da qual ele lança mão, que diz respeito à cidade como uma obra de arte. Quando Pedrosa menciona essa outra concepção da cidade, reforçando os aspectos criativos que estão envolvidos na sua elaboração, ele já está atuando como esse crítico que lança luz sobre o papel da estética, ao afirmar que esta não está presente apenas na criação artística *stricto sensu*. Desse modo, a própria

35 PEDROSA, op. cit., 1998, p. 427.

36 No texto “Impressões de Portinari”, publicado em 1934, Pedrosa faz menção à arte sintética: “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” (PEDROSA, op. cit., 1998, p. 161).

arquitetura teria seu estatuto de fenômeno estético, visto que é uma atividade que depende de homens criativos e que também atuam na transformação do ambiente.

A espera da hora plástica à qual o crítico se refere é uma alusão justamente a uma utopia que foi vislumbrada a partir da construção de Brasília, que, de acordo com Pedrosa, uniria um ideal estético a uma função ética. Essa junção só seria possível, de acordo com ele, se as artes tivessem uma proeminência no processo de reconstrução do mundo e dos homens que dele fazem parte; recuperaria, portanto, seu “papel social-cultural de primeiro plano” que teria desaparecido com a ascensão do que ele chama de arte individualista, isto é, “os impulsos temperamentais românticos e expressionistas em voga”³⁷. Se a cidade como obra de arte já era uma tentativa de alargar o sentido da sua concepção de estética, ao desenvolver as noções de utopia e síntese das artes, Pedrosa levou mais adiante esse projeto, enfatizando a dimensão social do fenômeno artístico.

A relação entre o fenômeno estético e o papel social que a arquitetura poderia desempenhar será objeto de maior atenção por parte de Pedrosa, quando lança mão da ideia de síntese das artes para fazer referência a Brasília. Embora a ideia de síntese não fosse nova para ele, será a fundação de uma nova capital que dará ensejo para que ele retome com força a ideia de que as artes teriam uma função crucial a desempenhar na transformação da sociedade. Para o crítico, os arquitetos, urbanistas e artistas estavam imbuídos desse desejo de provocar mudanças profundas no modo de vida dos indivíduos, preconizando relações mais igualitárias no espaço urbano. Nesse sentido, a construção de Brasília encontrou eco nas intenções do crítico – que já vinha estabelecendo um lugar especial para as atividades artísticas na reformulação da sensibilidade dos indivíduos. O contexto da fundação da nova capital do Brasil foi propício para o adensamento de algumas ideias que já estavam presentes no seu pensamento crítico, o que seria um dos fatores explicativos para ele ter se debruçado com tamanho afino a uma análise sobre a arquitetura e Brasília.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi por meio da crítica da arquitetura moderna que Pedrosa conseguiu enfatizar os pontos de convergência entre uma arte social e outra que privilegia os aspectos plásticos da obra de arte. O momento de construção de Brasília era a ocasião ideal para colocar em destaque o assunto da síntese das artes, pois a arquitetura brasileira, de acordo com o crítico, reunia, por um lado, um esforço em melhorar a vida dos homens e desenvolver sua sensibilidade, ao mesmo tempo que havia abandonado seus aspectos puramente funcionais, preocupando-se também com a síntese entre formas simples e função. Nessa

37 Ibidem, p. 424.

direção, Pedrosa aproximou a arquitetura de uma arte não representacional, tendência que também era defendida por ele – vide sua adesão ao concretismo – e que se coadunava com sua preferência pelas “formas privilegiadas”, que prezavam pela simplicidade, pelo equilíbrio, e que poderiam ser imediatamente percebidas pelos indivíduos.

Desse modo, na crítica de arquitetura, Pedrosa conseguiu forjar pontos de contato entre a construção de Brasília e um tema subjacente ao seu projeto crítico: a arte sintética. Mais uma vez, é preciso reforçar que não se quer aqui buscar uma coerência no seu projeto crítico, visto que Pedrosa foi construindo sua trajetória no exercício judicativo à medida que atuava como crítico de jornais, isto é, em público. Esse processo, portanto, teve idas e vindas, incluindo o recurso a temas que ora surgiam à tona com destaque, ora deixavam de ser protagonistas, como era o caso da síntese das artes. Nesse sentido, o circunstancial, como era o caso da mudança da capital do país, desempenhou um papel central nessa reconfiguração de seu vocabulário crítico, que passou a valorizar termos como “utopia”, “síntese”, “planejamento”, entre outros.

Vale notar também que essa mudança de ênfase na sua crítica também esteve acompanhada de um otimismo em relação à nova capital. Embora ele tivesse reconhecido que a cidade de Brasília pensada por Juscelino Kubitschek e aquela planejada por Lúcio Costa não necessariamente coincidiam, isso não o impediu de apostar suas fichas nesse projeto, pois vislumbrava a partir dele o fim da espera pela hora plástica. A ideia de que a arquitetura poderia modificar positivamente a vida dos homens – incluindo um projeto como Brasília – estaria diretamente associada ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, e Pedrosa foi um dos críticos responsáveis por disseminá-la aqui.

Sua dedicação ao tema da arquitetura e da síntese das artes o colocou no rol de um dos poucos críticos preocupados com esse tema no Brasil, auxiliando, portanto, na sua legitimação no exercício judicativo. O final da década de 1950 pode ser considerado o ápice de uma trajetória que não acabou ali, mas que, por certo, só teve prosseguimento graças à sua atuação intelectual, que incluiu a participação em um grupo de artistas – o Grupo Frente – e na construção de um projeto artístico, a dedicação à crítica de jornais e ao gênero ensaístico e uma mudança no vocabulário utilizado pelos críticos de arte no Brasil (e nos próprios temas sobre os quais eles se debruçavam). Desse modo, “à espera da hora plástica”, título de um dos seus artigos e metáfora para sua própria trajetória como crítico, merece uma correção: Pedrosa não esperou que esse momento chegasse, mas se engajou ativamente na elaboração de uma “hora plástica”, da qual Brasília parecia ser uma de suas principais manifestações.

Mário Pedrosa e a construção da nova capital (1954-1959)

Marcelo Mari

Em 25 de outubro de 1952, Mário Pedrosa escreve um artigo intitulado “A arte e os políticos”¹, no qual retoma um ponto fundamental de sua compreensão sobre o impacto negativo da racionalidade instrumental, que concorria na lógica de funcionamento do capitalismo e dos Estados nacionais modernos, inscrito em sua tese intitulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, de 1949. O que se vê nele é justamente uma valorização das atividades desinteressadas, que conteriam uma outra forma de relação entre nossa visão do mundo e o próprio mundo. Pedrosa diz em sua tese:

O especulador e o engenheiro se encontram em oposição ao objeto de sua observação [a floresta]. Há aqui uma polaridade entre um objeto bem definido e um ego bem definido, com a diferença de ser no engenheiro o objeto a parte dominante do campo, ao passo que no especulador o ego é que o é. A situação do engenheiro que vê o filho cair no mar e do amante da natureza que contempla embevecido a floresta é, por seu lado, diferente da dos outros. Aqui os egos estão muito mais em contato com o objeto.²

Essa operação racional de ver nas coisas apenas seu duplo por interesse prático e venal, subordinada ao sistema capitalista de produção e consumo, que funcionava como apagamento da dimensão afetiva na visão de mundo, tornava-se expediente dominante no funcionamento da política institucional, dos poderes públicos e nas demais formas de manifestação da vida na sociedade atual. Pedrosa referia-se ao pragmatismo desavergonhado de nossa época, no qual as atividades desinteressadas do espírito estavam em franca extinção ou tinham sido drasticamente reduzidas. Ao comentar a fala do deputado federal de Santa Catarina, Jorge Lacerda, do Partido de Representação Popular em coligação com a União Democrática Nacional (PRP/UDN), em homenagem aos promotores do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e de outras iniciativas em favor das artes no Brasil, Pedrosa chamava a atenção para os motivos do abandono dessas atividades aqui: “numa época de tarado utilitarismo, os problemas da inteligência criadora, acentuou muito bem o deputado, vivem ao desamparo”³.

1 PEDROSA, Mário. A arte e os políticos. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 out. 1952, p. 8.

2 PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 173.

3 PEDROSA, op. cit.. 1952, p. 8.

O crítico comparava a falta de incentivo à cultura ao que de fato ocorreu durante o Estado Novo devido à construção do Ministério da Educação. Lá estava caracterizada a utilização da cultura e das artes em geral para propaganda de governo, ainda que a proposta artística moderna subsistisse como contraponto ativo no estabelecimento de outros horizontes futuros, de manifestação da liberdade, para além de sua evidente instrumentalização política. Era o dilema da época: a ditadura que possibilitou o surgimento de um programa artístico moderno protagonizado pela arquitetura

Como os antigos mecenas ou os potentados renascentistas, o ditador comumente procura o brilho, a pompa, a grandiosidade, a fachada, por necessidade de propaganda. No Brasil, a necessidade de enobrecer-se aos olhos do estrangeiro e de chamar para si as simpatias da inteligência e da cultura, enojadas ou revoltadas pela sordidez e indignidade intrínsecas às ditaduras, mormente as de caráter totalitário, como a nossa de 1937, tornou possível a um ministro fantasista e poderoso, rodeado de alguns amigos poetas, realizar a proeza admirável do Ministério da Educação. Mas a essa inusitada circunstância foram postas em práticas várias das ideias mais audaciosas e geniais que Le Corbusier só havia até então projetado no papel.⁴

Se mesmo as ditaduras não conseguiriam debelar a potencialidade transformadora das circunstâncias fornecidas também pela arte e pela cultura, restando ao porvir a possível manifestação dessa potencialidade em outro sentido, somente em condições democráticas a arte e a cultura encontrariam oportunidade de vicejar e cumpririam sua missão mais generosamente humana – que era tornar-se oportunidade de expressão e de cultivo estético das maiorias excluídas. Diz Pedrosa:

O espírito criador, a verdadeira cultura não florescem senão num clima de liberdade. Sob as tiranias, é claro, os gênios não desaparecem. Ao contrário, muitas vezes irrompem – pela fatalidade mesma de ter de vencer resistências obscurantistas – com violência redobrada. Mas só na liberdade, na democracia, os frutos solitários do gênio permanecem, frutificam e se socializam. A superioridade democrática consiste em criar o clima espiritual mais capaz de dar estrutura, forma e estilo às grandes culturas, às culturas autênticas que marcam os povos com fisionomia própria [...] o privilégio de sobreviver aos milênios.⁵

4 Ibidem.

5 Ibidem.

Contra a administração da arte pelos Estados nacionais (eles sendo capitalistas ou pseudocomunistas), a institucionalização constrangedoramente ossificada, o mecanismo socioeconômico que consome como um câncer todas as manifestações do vivido, Pedrosa acreditava na defesa possível da transformação emancipadora a partir do protagonismo crítico da arte e da cultura. Acertado o passo entre dimensão estética, política e social, tudo se somaria para a transformação efetiva da sociedade de classes com o estabelecimento de uma democracia socialista nova, em uma ordem socialista internacional.

Nas condições aviltantes do mundo pragmático e utilitarista, cabia aos artistas criar produtos independentes – baseados nas condições favoráveis da democracia e da liberdade – para mutação substancial da percepção estética e, com isso, evitar a prevalência do utilitarismo estabelecido na lógica da relação entre coisas, própria de um racionalismo frio e eficiente que se tornava ameaçador à fragilidade da própria vida humana. Pedrosa apontava o dilema e a solução possível de nossa época frente aos Estados nacionais, com seu processo de institucionalização e de mercantilização da vida:

A política em nossos dias tende a tornar-se cada vez mais uma técnica e muito menos um combate pela elevação material e cultural do povo. Os poderes públicos à medida que crescem, que intervêm por toda parte, que abarcam todos os aspectos da vida moderna se vão tornando monstros irresponsáveis de mil cabeças, movidos por uma norma – a da eficiência.⁶

As atividades desinteressadas apresentavam-se como soluções do impasse estabelecido entre utilitarismo e atividade livre. Por isso, Mário Pedrosa defendia o estímulo às atividades desinteressadas, pueris e, entre elas, “no campo dessas atividades, a de força resistente maior é sem dúvida a arte moderna”⁷. A vida reificada nos interesses instrumentalizados pela supremacia da acumulação capitalista não pode ser a única alternativa possível e muito menos aceitável. Se antes do advento da arte moderna a ordem social estabelecida e a produção simbólica se identificavam como dominação, cabia agora à nova arte proporcionar a reeducação dos sentidos e percepção e retirar-nos criticamente de nosso cotidiano alienante.

Por sua vez, a democratização da forma moderna seria resultado concreto de manifestação de uma nova sociedade progressivamente mais igualitária, construída política e economicamente, distante das ameaças totalitárias de censura e das chantagens capitalistas baseadas no consumo pela diferença e na constituição de diferenças pelo consumo. Pedrosa apontava como a

6 Ibidem. Para uma explanação mais detalhada sobre o tema ver MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese (doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 229 ss.

7 PEDROSA, op. cit., 1952, p. 8.

reeducação estética das maiorias era importante para a formação de um outro mundo possível e para que a razão e a sensibilidade se aproximassem no reencantamento da experiência humana:

Para Mondrian, para Gropius, a única salvação do homem em face da máquina está em reeducá-lo esteticamente. Em fazê-lo parar sua corrida sem sentido, em sua afobação cotidiana, para que contemple, se detenha não apenas diante de um quadro, de uma escultura ou de um monumento, mas também diante dos humildes objetos que o envolvem.⁸

Muitas vezes torna-se difícil a interpretação da obra de Pedrosa, pois sua trajetória se confunde com a própria trajetória artística e política do século XX. Justamente por isso é preciso compreender que: (a) algumas de suas análises de situação mudam em confronto com a própria mudança das circunstâncias históricas, e (b) alguns temas perpassam toda a obra de Pedrosa – um deles foi apostar que a arte poderia transformar a percepção das coisas, inclusive aquelas do mundo banal, por meio de uma ligação sensível e direta do homem com o mundo, para que nos tornemos atentos às próprias coisas a fim de que elas “sirvam naturalmente aos fins a que se destinam, as formas sejam adequadas às funções e a ordem derive da sincronização da imaginação com a necessidade”⁹. Ora, essa compreensão da missão profunda da função educadora da arte moderna acompanhou o crítico praticamente em toda sua vida, bem como encontrou na nova capital para o país a expressão material de sua dimensão estética.

Todavia, essa defesa da tendência construtiva que se consolida na inauguração de Brasília não encontra nela uma solução natural. No processo de construção da nova capital, Mário Pedrosa estava ciente dos riscos envolvidos no projeto da capital-oásis:¹⁰ desde a aristocracia burocrática incapaz de ser semeada pela vida dos influxos locais externos, até as características do projeto que poderiam acentuar aspectos autoritários de funcionamento do poder; e, por fim, o antagonismo insolúvel entre a expressão de uma dimensão estética generosa e os imperativos da lógica da eficiência no Brasil.

Em 1959, as posições expressas por membros participantes do Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte (Aica), quando aqui estiveram em visita à cidade nova, reforçam os aspectos conflituosos entre a cidade existente e a cidade desenhada. Veja-se, por exemplo, a fala de Bruno Zevi sobre o perigo da criação artificial de uma cidade sem

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 92 ss. Ver também WISNIK, Guilherme. Fecundar o oásis. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÓAS, Glaucia; PEDROSA, Quito (orgs.). *Mário Pedrosa atual*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 344-371.

“uma concepção da vida humana” lastreada “pela experiência humana através dos tempos”¹¹. Ou ainda a crítica de Meyer Schapiro, também presente no congresso, quando rechaçou a ideia de síntese das artes por lhe parecer muito ligada às formas autoritárias de controle social:

Em primeiro lugar, temos consciência de que, a gosto ou a contra-gosto nosso, em nossa sociedade o desenvolvimento real da tecnologia, da economia, exige crescente organização da vida, crescente submissão da vida e de todas as suas atividades a dois tipos de processos, um que tende à especialização cada vez maior, de tal modo que cada indivíduo só se sente seguro dentro dos limites estreitos daquilo que ele mesmo pode controlar e fazer bem, e de que resulta que ele se sente cada vez mais isolado dos outros ou hostil aos outros. A outra tendência que surge quase inevitavelmente das condições da vida moderna, técnicas e econômicas, é a construção de enormes organizações que se vão tornando cada vez mais hierárquicas e que proporcionam maiores concentrações de poder, e que dão às ideias de democracia, de fraternidade e de igualdade caráter muito problemático [...]. Logo, o estudo da integração e da síntese das artes está ligado não só às velhas críticas do século XIX, mas à transformação constante da vida [naquelas] duas direções.¹²

Como veremos, Mário Pedrosa concordava com as críticas feitas por Zevi e por Schapiro, mas inverteu com razão e propositadamente as causas, que eles apontavam como consequências, assinalando que os problemas foram gerados exclusivamente pelo capitalismo (seja ele o de livre mercado, o de bem-estar social ou o de Estado) e que seriam resolvidos somente em circunstância propícia para o surgimento de uma ordem socialista internacional. Além desses aspectos, também fica evidente na visita dos representantes da Aica a preocupação que eles manifestaram sobre o isolamento da nova capital, o que também era o entendimento de Pedrosa. Do ponto de vista político, o isolamento favorecia o surgimento de um tipo de governo tecnocrático que ignorasse a opinião pública e o exercício democrático. Do ponto de vista cultural, Brasília parecia estar condenada a ser cidade meramente administrativa e sem vida.

Foi justamente sobre esse último ponto que Giulio Carlo Argan se manifestou sobre a construção da nova capital do Brasil. Ele estava ciente das principais motivações que levaram à formação de uma nova capital no centro do país, pois o problema da localização era posto de maneira nova, já que

não se tratava de desenvolver um núcleo urbano preexistente, mas de criar a partir do nada. Não de planificar sobre condições

11 LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto. *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte: cidade nova: síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 38.

12 Ibidem, p. 86.

dadas, mas de determinar um conjunto de condições por meio do plano mesmo; não de interpretar uma situação local, mas de definir o centro ideal e político de um grande país.¹³

A ideia de plano para o país e planejamento urbano eram verdadeiras guias para a construção de Brasília. Para Argan, havia duas motivações principais na mudança da capital, a saber: a industrialização com interiorização do país e a urgência de uma capital federal que não sofresse influência dos principais estados brasileiros. Conforme atesta o autor em sua interpretação sobre a realidade brasileira e sua situação *sui generis*:

O assunto na realidade tem raízes profundas. A urbanização brasileira se desenvolveu especialmente ao longo da costa em relação com o tráfico internacional, o que respondia às condições ‘coloniais’ da economia brasileira essencialmente disposta sobre a exportação de matéria-prima ou semitrabalhada. O desenvolvimento industrial do país, tornando possível o aproveitamento *in loco* das fontes naturais, determinava necessariamente a disposição dos grandes organismos diretivos para o centro, menos densamente habitado, do país; entretanto sobre o plano político, se fazia sempre mais urgente a necessidade de uma capital federal, que eliminasse as interferências e as competições entre as capitais dos estados mais importantes.¹⁴

Para o eminente historiador italiano, Brasília venceria a aridez de sua função administrativa e seria capaz de fornecer contribuição ímpar e modelar tanto para a cultura do país como para o desenvolvimento regional, caso houvesse investimento nos aparelhos e nas produções culturais na cidade. Dizia ele:

O primeiro resultado produtivo de uma cidade formada de ‘quadros dirigentes’ é evidentemente formar os quadros dirigentes. E não apenas no campo da administração pública, mas em todos os campos da cultura e da técnica. Se se quer assegurar a Brasília uma função essencial e permanente na vida social do Brasil, é necessário que ela se torne, não somente um centro político e administrativo, mas um grande centro cultural. Isso acreditamos que deva ser hoje, que Brasília é uma realidade urbana em pleno desenvolvimento, a preocupação principal dos que nela acreditaram, vencendo o ceticismo e a oposição de uma grande parte da população. Quando dizemos centro cultural, não nos referimos

13 ARGAN, Giulio Carlo. Brasília. *Il Veltro: Rivista della Civiltà Italiana* (Le relazioni tra l'Italia e l'America Latina), Roma, v. 5, n. 1-2, p. 62, 1961.

14 Ibidem, p. 62.

apenas à criação, que nos parece necessária, da maior universidade brasileira, [...] mas também da formação de bibliotecas, de museus, de centros especializados para a música, para o teatro, para o cinema. Somente assim Brasília poderá adquirir aquele prestígio que não pode receber de um passado antigo, de uma tradição de uma estratificada soma de experiências humanas.¹⁵

Argan apresentava uma alternativa para, por exemplo, a composição cultural de uma cidade construída a partir do zero em um país jovem. De toda sorte, o problema da tradição e da modernidade seriam constantes no debate local e internacional. A discussão estabelecida no Congresso da Aica, em 1959, repunha problemas da modernização no Brasil e no mundo; todavia, antes disso, de 1954 em diante, houve muito questionamento de Pedrosa sobre a proposta de Juscelino Kubitschek de erguer Brasília. Por um lado, o desenvolvimentismo de Kubitschek promovia política de crescimento econômico acelerado com industrialização; por outro, ele não resolvia os conflitos e contradições gerados no processo de modernização brasileira. Essas características atestam que nossa modernização foi subordinada, tornando-se cada vez mais dependente de países centrais do capitalismo. Além disso, faltava uma política honesta que enfrentasse a modernização em seus entraves principais, tais como uma política para o campo¹⁶.

Em 22 de agosto de 1954, depois de período turbulento em que a *Tribuna da Imprensa* de Carlos Lacerda protagonizou um combate a Getúlio Vargas, generais circularam um manifesto exigindo a renúncia do presidente da República. Nesse dia, Vargas se suicida e alguns jornais são empastelados pela população. A morte do presidente daria força de continuidade para sua linha

15 Ibidem, p. 64.

16 A tentativa vã, feita por Juscelino Kubitschek, de não lidar com as contradições e os conflitos de classe, mas formular uma proposta política que contemplasse interesses tão díspares não produziu boas coisas. O resultado disso foi que o processo de modernização e seus impasses foi movido adiante para que o próximo presidente tivesse que resolvê-lo. Com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart fez um governo breve, porém que dava visibilidade para as contradições que deveriam ser enfrentadas pela modernização brasileira. Entre essas, contidas no plano de metas, a questão da reforma agrária decretada pelo governo e que foi, segundo Pedrosa, o elemento principal para a derrubada de Jango. Após o golpe de 1964, o crítico faria um balanço daquele momento: “João Goulart caiu por ter parecido ameaçar a intangibilidade da propriedade fundiária do Brasil. Dos donos da terra em geral, de latifundiários com terras improdutivas e não aproveitadas a fazendeiros e empreiteiros com capitais investidos em empresas agrícolas, que as dirigissem ou não. Ao protestar, ao agitar, ao pegar em armas, levantaram com eles toda a ordem privada do Brasil. Num dado momento, ajudados pela progressiva desvalorização da moeda e, portanto, das rendas fixas e pela propaganda anticomunista, conseguem os donos de terra despertar as classes médias e pequeno-burguesas e mobilizá-las contra as massas populares plebeias, proletárias das grandes cidades. Em geral, os elementos mais esclarecidos daqueles grupos, intelectuais, grande parte da *intelligentzia* e da burocracia, resistem à onda; não se alinham. O resto – a grande maioria faz causa comum com a velha ordem, com os seus sustentadores, os que encarnam a tradição, os bons costumes, o privatismo do lar etc.”. PEDROSA, Mário. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 117-118.

política por mais algum tempo. É nesse contexto de crise que ocorre a movimentação para formação de candidaturas à presidência com duas forças bem definidas: uma, a aliança do Partido Social Democrático (PSD) com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e apoio de Prestes; outra, o candidato Juarez Távora do Partido Democrata Cristão (PDC), com apoio da UDN, do Partido Socialista Brasileiro (PSB) e da ala direita das Forças Armadas. O apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB) à aliança PSD-PTB causou forte reação nesta. Com a vitória de Juscelino Kubitschek no pleito eleitoral, instaurou-se um clima de golpe no país com a interdição das Forças Armadas. Lacerda queria impugnar a eleição, alegando que a diferença entre os dois candidatos era de menos de 500 mil votos. Tudo enuncia o desfecho antidemocrático. Em contrapartida, o marechal Lott, com golpe preventivo, garante a posse de Juscelino e seu vice Jango em 31 de janeiro de 1956.

É justamente nessa atmosfera que surgirá o primeiro Manifesto da Ação Democrática, escrito por Mário Pedrosa em 24 de abril de 1956. Em termos gerais, esse manifesto advertia que estávamos caminhando para o caos, justamente depois da crise da posse de Kubitschek e do golpe preventivo do marechal Lott. A divisão interna nas Forças Armadas se dava, entre outros motivos, pela aproximação de Kubitschek com o Partido Comunista. O texto faz referência a uma encruzilhada nacionalista, seja com o fortalecimento da democracia, seja com o estabelecimento de um regime autoritário: “em que o Brasil será transformado numa ferrenha ditadura burocrático-militar de inspiração totalitária”¹⁷. O texto do manifesto elencava sua plataforma principal a partir de quatro pontos: 1) integração social de milhões de brasileiros através da reforma agrária; 2) ascensão do proletariado, por meio de sindicatos livres; 3) industrialização do país para sua independência econômica; 4) defesa da Petrobras e dos minerais atômicos. Além disso, reafirmava que a revolução dos espíritos que estava por vir deveria ser proporcionada pela centralidade do voto popular.

Segundo Mário Pedrosa, essa revolução é endereçada para os trabalhadores, com sua atividade sindical não mais tutelada pelo governo e seu poder de decisão a partir do voto popular, mas também para as elites progressistas brasileiras. O crítico tentava influenciar as elites progressistas, principalmente ligadas ao udenismo, para que elas abraçassem pautas de transformação radical pelas quais deveria passar o país, a fim de que um projeto de modernização fosse capaz de nos inserir de maneira coetânea e renovada no plano internacional. Paradoxalmente, a insatisfação e o temor de continuidade da política getulista no governo de JK concorrem para uma confusão ideológica entre os grupos de direita, de liberais-centristas e diversos espectros da esquerda, reunidos amplamente na Ação Democrática (AD). É o que se infere

17 AÇÃO democrática para salvar o país do caos. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1956, p. 2. No dia 9 de junho de 1956, Mário Pedrosa e Hilcar Leite são expulsos, por terem assinado o manifesto da Ação Democrática, pois este, segundo os representantes do PSB, era contrário ao programa e à sua linha política. Cf. DI CARLO, Josnei. As vicissitudes do intelectual público: um estudo de caso sobre Mário Pedrosa (1944-1968). *Ciências Sociais Unisinos*, v. 55, n. 2, p. 274, maio-ago. 2019.

na análise que Dainis Karepovs faz dos pilares do Manifesto da Ação Democrática, centrados na ideia de resolução dos conflitos de classe e remodelação constitucional democrática. Ao comentá-lo, Karepovs diz:

Nesse trecho, em especial, é impossível não deixar de perceber a semelhança desse discurso e vocabulário apocalípticos com os daqueles empregados pelos udenistas, particularmente. O trecho termina com uma formulação nitidamente inspirada na *Clarté* dos anos 20: ‘Antes da revolução pelo voto é preciso fazer a revolução nos espíritos’.¹⁸

Ainda segundo ele, duas posições marcam a trajetória política de Mário Pedrosa na segunda metade da década de 1950, a saber: a reafirmação do internacionalismo – esta, entretanto, tem inflexões importantes na análise de situação, dentro do processo local e internacional, que elucidam a função do Estado nacional como possível promotor de desenvolvimento emancipatório na periferia – e a de aproximação com o terceiro-mundismo. A primeira posição está presente nos comentários que o crítico faz, em 1957, sobre as rebeliões polonesa e húngara, que embora tivessem “um caráter nacional, democrático, proletário e socialista, (...) colocaram na ordem do dia a superação do Estado nacional, [pela formação] da Federação Europeia”¹⁹. Já a segunda posição revela a compreensão de que, na periferia, o “nacionalismo progressista é instrumento indispensável na luta [para construção socialista e] contra o imperialismo. É através da prévia conquista da identidade nacional que os países pobres chegarão, um dia, à ordem socialista internacional”²⁰.

Em várias ocasiões, Mário Pedrosa expôs suas principais ideias sobre como seria possível resolver os impasses do Brasil frente ao processo de modernização mundial no pós-Segunda Guerra. Isso pode ser verificado na enquete “Um país do presente: improvisação e imprevidência”, respondida para a *Revista Manchete*, em 7 de agosto de 1957, na qual Pedrosa sublinha as incertezas dos rumos do país e o abismo entre dois Brasis, um do litoral e outro do interior. Diz ele:

Naturalmente, no fundo do pensamento de cada um, ninguém está seguro quanto ao dia de amanhã. O Brasil vive nessa expectativa [...] desde pelo menos o fim da Segunda Guerra Mundial, quer dizer, desde o fim da famigerada ditadura estado-novista. No Brasil, porém, apesar de se falar por toda parte que somos o país do futuro, não há passado, quer dizer, passado que permita uma passagem ou um desenvolvimento contínuo, consequente,

18 KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a política. Cotia/São Paulo: Ateliê/Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 126.

19 Ibidem, p. 130.

20 PELLEGRINO, Hélio. Presença de Mário. *Folha de S.Paulo*, 20 dez. 1981, p. 3 apud KAREPOVS, op. cit., p. 136.

sem interrupção de continuidade, para o futuro. [...] O brasileiro que vive hoje nos grandes centros urbanos não se sente vindo do passado, que para ele não existe. Esse passado está, a seus olhos, afundado no longínquo interior do país, e um fosso intransponível o separa dele. Mas que por isso mesmo esse brasileiro das capitais não se prepara realisticamente para o futuro, não vive no futuro. [...] Ora quem não vive no futuro não pensa. [...] Esse Brasil, o único que é atual, isto é, contemporâneo à civilização moderna, é um pequeno país de perto de 20 milhões de habitantes mais ou menos arranchados (mais para mal do que para bem), mais ou menos alojados (mais para mal do que para bem), mais ou menos sãos [...] nas cidades da fímbria litorânea, dentro de uma vasta massa de cerca de 40 milhões de sujeitos brutos, doentes, analfabetos, maltrapilhos, de rudimentares necessidades e aspirações e disseminados pelos vastos cafundós do território, atolados num passado feudal, latifundiário de alguns séculos de rotina, de miséria, de ignorância, de opressão, de submissão e de superstição. Entre esses dois Brasis não há comunicação.²¹

Mário Pedrosa compreendeu, desde os anos de 1930, que o abismo que se formou entre campo e cidade tornava o país inviável. Era uma condição inenarrável da modernização incompleta que espelhava a relação entre países subdesenvolvidos e desenvolvidos na ordem econômica global, entendendo que a modernização ocorria nas injunções entre os marcos locais e os internacionais de modo desigual e combinado. Naquele momento, embora considerasse a ideologia nacionalista um termo mistificador²², Pedrosa estava pensando justamente nos processos contraditórios entre forças locais e internacionais, sobretudo nos processos políticos que ocorriam em ex-colônias e países periféricos. Nesse sentido, o Estado assumia papel decisivo para transformação política. Diz Pedrosa:

Tudo indica que não escapará o Brasil às vicissitudes do momento histórico por que passa. A crise no Brasil é revolucionária – isto

21 Vários autores. Um país do presente: improvisação e imprevidência. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1957, p. 23-24.

22 Ver PEDROSA, Mário. A demagogia nacionalista no clube militar. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 out. 1951, p. 4 e 10. Sobre o tema do nacionalismo e do caráter retardatário do processo de modernização brasileira, Pedrosa defenderia o que ele chama de medidas pragmáticas ao enfrentar questões relacionadas aos interesses nacionais, tais como a defesa da Petrobras, das reservas de minério atômico em solo brasileiro etc. Não obstante, ele sabia que o nacionalismo caminhava, associado ao desenvolvimentismo, na formação de crenças ideológicas sobre o interesse comum e não contraditório, antagônico, do desenvolvimento nacional. Esse desenvolvimento, acima de tudo, poderia e na maioria das vezes escondia os conflitos de classe envolvidos nos processos de produção industrial ou agrícola. Nacionalismo, portanto, para Pedrosa tinha em geral essa característica de ideologia alienante.

é o que se quer dizer quando se afirma que a crise é de regime. Ela está vestindo agora uma rubra roupagem nacionalista. [...] Há, com efeito, um lado positivo nele: é a sua atualidade histórica, aqui na América Latina, como na Ásia ou África, em virtude, [...] (do retardamento da revolução burguesa) nos países coloniais. O Brasil está no bojo dessa revolução que se espalha pela vasta periferia do mundo europeu, e que pega da Índia à Argélia, da Indonésia a Cuba, do Egito à Bolívia.²³

A partir do final da década de 1950, no auge da Guerra Fria, Pedrosa repõe a função do Estado nacional e a luta anti-imperialista como peças estratégicas na transformação modernizadora do Brasil²⁴, em um momento em que o internacionalismo passava pelo entendimento do lugar periférico de países que conquistavam sua libertação nacional e a chave para a transformação política a partir de um modelo não alinhado com os interesses imperialistas da URSS nem dos Estados Unidos. Para o crítico, a reforma agrária no país era uma frente de luta anti-imperialista²⁵, pelas injunções e pelos compromissos que a classe dominante do campo (grandes fazendeiros, latifundiários etc.) no Brasil assumira com o imperialismo norte-americano.

Por isso, a reforma agrária era elemento decisivo de transformação da economia capitalista de periferia – pela formação de mercado consumidor interno, que daria apoio e sustentaria o processo de industrialização brasileira, livrando-nos da condição de subdesenvolvimento, em via para a transição socialista. O que Pedrosa conjecturava naquele momento era a possibilidade de existência de um processo histórico modernizador com transição do regime capitalista para o regime socialista inserido em uma nova ordem mundial constituída progressivamente²⁶. Comenta Pedrosa:

23 UM PAÍS do presente: improvisação e imprevidência. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1957, p. 24.

24 Cf. PELLEGRINO apud KAREPOVS, op. cit.

25 Ibidem.

26 Em interpretação sobre o tema da reforma agrária, Vânia Moreira diz: “Existia certo consenso entre comunistas, esquerda nacionalista e nacionalistas liberais a respeito da necessidade de uma reforma agrária no país. Para todos eles, a oligarquia rural representava o latifúndio improdutivo ou pouco rentável e um setor social e político arcaico, isto é, avesso aos novos interesses industriais e democráticos. Desde a era Vargas a colonização e a reforma agrária eram interpretados como fatores indispensáveis à modernização da agricultura, à formação de um mercado interno consumidor e à efetiva industrialização do país”. MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 329-360, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/8fM3pmLH3pQMhNBZr6DFSSS/?lang=pt>. Acesso em: 11 nov. 2019. Sobre a expansão da fronteira agrícola para oeste a partir de um modelo de capitalismo autoritário no Brasil, ver: VELHO, O. G. *Capitalismo autoritário e campesinato*: um estudo comparativo a partir da fronteira em movimento. Rio de Janeiro: C. Edelstein, 2009.

O futuro do Brasil vai depender, talvez nesses próximos meses, seguramente nesses próximos anos, do “nacionalismo” que irá vencer. Se o primeiro vencer, será uma afirmação viril da nacionalidade [Pedrosa refere-se ao nacionalismo popular de tipo democrático], enfim unificada e redimida pela integração dos milhões e milhões de patrícios esquecidos do interior, obra da Reforma Agrária, uma comunhão hostil aos totalitarismos, vitoriosamente resistente aos imperialismos de além e aquém ocidente, e imune aos golpes, retornos e quarteladas. Mas se o segundo vencer [nacionalismo burguês de tipo totalitário], o Brasil não escapará a novos regimes de ditadura, ao obscurantismo totalitário, à estagnação absoluta, às intervenções, revoltas e guerra civil. Terá, então, vencido a contrarrevolução, que esconderá sua face sinistra, sob a máscara da revolução.²⁷

Em 15 de junho de 1958, Mário Pedrosa escreveu um novo e minucioso artigo sobre sua ideia de revolução brasileira, intitulado “Um estudo sobre a revolução brasileira”. O que veio à baila naquele momento foi justamente apresentar elementos de interpretação dos processos históricos no Brasil, que se evidenciam no estabelecimento da divisão social como resultado da escravidão e, portanto, na luta de duas visões opostas de mundo: uma calcada nos anseios das maiorias populares e outra na ideologia de setores dominantes. Isso pode ser observado na formação de um tipo de democracia de fachada na qual prevalece a figura do trabalhador livre, mas escravizado.

Pedrosa caracteriza a realidade brasileira por um movimento de transformação de longo prazo em que o conflito estava posto entre anseios populares *versus* soluções impostas pela elite – a partir de visões acadêmicas fora de esquadro ou por quarteladas personalistas. Superar esse abismo antagônico entre sentidas aspirações populares e soluções elitistas seria o maior problema da realidade brasileira:

A revolução brasileira deve ser encarada como um movimento de fundas e antigas raízes, que resume sentidas aspirações de nosso povo, sempre abafadas pelas tentativas frustradas de reforma de teor acadêmico, ou por quarteladas de feição imediatista e pessoal. Desde a Abolição e a República, o Brasil vem atravessando uma revolução que não se consumou. A abolição não foi acompanhada das reformas na estrutura agrária que muitos dos seus propugnadores já preconizavam. Desapareceu a escravidão de direito, permaneceu a escravidão de fato. Sobre essa base precária, a República ergueu o frágil arcabouço de suas construções políticas.²⁸

27 UM PAÍS do presente: improvisação e imprevidência, op. cit.

28 PEDROSA, Mário. Um estudo sobre a revolução brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1958, p. 5.

O autor descrevia a dívida que o país tinha para com o Brasil do interior, com os deserdados da terra, uma grande massa populacional que se estabeleceu à margem do Estado de direito e das ações do Estado: filhos de uma liberdade formal e da escravidão de fato, vivendo em condições precárias, ao deus-dará, sobrevivendo do próprio suor na terra sem documento, propriedade, identidade. Essa divisão social do Brasil, da cidade e do campo, estabelece-se como um problema grave que fez surgir dois Brasis, em duplo sentido. No primeiro deles, há um hiato entre a elite e a população, dificilmente transposto. Para Pedrosa, não se trata de as instituições não serem condizentes com a conduta e as necessidades civis, mas de nunca ter havido tentativa de incorporar os populares nessas estruturas. Em um segundo sentido, há hiato também entre o que dissemos ser a população da franja litorânea do Brasil e o Brasil do interior.

Sair da condição de subdesenvolvimento passava por modernizar o país como um todo, integrar cidade e campo, estabelecer um parâmetro mais elevado de vida para todos. Ora, essa interiorização do processo de modernização vinha ocorrendo inclusive com o concurso da construção de uma nova capital, que era o ponto relativamente equidistante das regiões onde se dividia o Brasil. Porém, a mera construção de uma nova capital não solucionaria facilmente a crise de regime e estrutura. Pedrosa tinha muitas dúvidas sobre a importância de se construir uma nova capital. Veja-se seu comentário:

A simples mudança de capital não conseguirá debelar a crise do regime e de estrutura pela qual passa o país, por mais esperanças que a ideia mesma da mudança acenda no povo brasileiro em geral. No ponto remoto do país em que, em virtude de dispositivo constitucional arbitrário, se constrói Brasília é, ao mesmo tempo, um desafio ao bom senso do povo brasileiro e às finanças nacionais desmanteladas.²⁹

Suas dúvidas são vencidas aos poucos pelo projeto de Lúcio Costa para Brasília e sua execução. Entretanto, ele considerava a construção de uma nova capital no centro do país, além de um gasto excessivo, uma falta de priorização para resolução de problemas mais candentes para as classes populares. Pedrosa mudou de posição porque entendeu que a criação da nova cidade poderia servir como símbolo concreto de que as políticas públicas no Brasil, entre elas, a questão da modernização e a questão urbanística, tinham necessariamente de obedecer a preceitos de um planejamento mais amplo do território; um plano político, social e econômico. Brasília surgia como oportunidade de modernização capaz de romper com os problemas crônicos das velhas capitais litorâneas. Era emancipadora por permitir um recomeço da expansão das cidades no Brasil; a cidade e o lugar da habitação nela; o impacto da modernização no Centro-Oeste brasileiro e a questão ambiental;

29 UM PAÍS do presente: improvisação e imprevidência, op. cit.

a cidade administrativa, construída muito longe dos centros urbanos brasileiros; e a representação e participação popular na política institucional brasileira. Não obstante, essa empreitada vinha acompanhada de dúvidas, muito factíveis, sobre a questão do impacto econômico, político e ambiental envolvido na construção da cidade.

Em 1959, o Congresso Internacional Extraordinário da Aica foi realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, entre os dias 17 e 25 de setembro. Naquela ocasião, Bruno Zevi, um dos principais críticos do projeto de construção de uma nova capital para o país, ponderava:

A primeira dúvida diz respeito à ideia mesma de construir uma nova capital. Para que serve? Porque nunca, mesmo admitindo que o desenvolvimento do Brasil deva ser voltado para a conquista do interno do país, é necessário transportar-vos a direção política e militar? Talvez que para fundar Chicago ou Los Angeles o governo dos Estados Unidos transferiu sua sede? Os brasileiros respondem que aqui as forças econômicas são ligadas às forças políticas de modo tal a tornar indispensável um impulso governativo. Se isso é correto, muitos dos aspectos artificiais da cidade são explicáveis. Mas o preço da operação é alto. A crise econômica que o Brasil atravessa não será atribuível inteiramente à construção de Brasília, mas essa constitui certamente um fator notável e vistoso. Os partidos de oposição, ainda que no parlamento tenham aprovado a empreitada, aproveitam da contingência ‘o país está indo para a ruína pela megalomania da nova capital’, afirmam: ‘se eles não desperdiçassem bilhões com isto, eles os desperdiçariam em coisas ainda mais inúteis’, e rebatem os defensores de Brasília. Só dois ou três intelectuais objetaram em voz baixa: ‘com a metade do dinheiro empregado aqui poderia ter sido feita a reforma agrária’.³⁰

Seu comentário salientador sobre o fato de a construção da nova capital ser menos importante do que a realização da reforma agrária parece ser ponto pacífico entre ele e Mário Pedrosa. Embora tenha assumido o projeto da construção da nova capital como expressão decisiva do momento de modernização brasileira, Pedrosa afirmava que a ideia que orientou a construção de Brasília fora pressão do desenvolvimento interno do país, sem dúvida; mas ainda estava em voga no Brasil e no mundo a concepção de que o planejamento poderia, por si só, modificar e interferir mais profundamente na – ou, pelo menos, orientar a – construção de uma nova realidade. Isso tudo ocorreria por meio de seus desenhos, na construção de hábitos, valores sociais e interesses da sociedade. Tal premissa é em si verdadeira, mas não explica toda a complexidade envolvida na questão (aspectos sociais, políticos, culturais, artísticos etc.) e não relativiza o protagonismo urbanístico e arquitetônico

30 ZEVI, Bruno. Brasília e il complesso Eur [1959]. In: *Cronache di architettura*. Bari: Editori Laterza, 1971, p. 284-285; tradução nossa.

para o enquadramento da vida, quando a arquitetura e o urbanismo acabam coordenando o enquadramento ou se enquadrando às condicionantes presentes nas relações econômicas, sociais e de estrutura.

Em sua intervenção no Congresso da Aica, Bruno Zevi falou na segunda sessão, dedicada ao tema do urbanismo, e questionou dois pontos centrais de debate no evento, a saber: primeiro, o planejamento urbano como elemento decisivo na reestruturação das relações sociais nas cidades modernas; segundo, a expectativa de que uma nova dimensão estética com expressão sintética das artes, impregnada nas coisas cotidianas, fosse capaz de revolucionar o mundo. A falência do projeto moderno é identificada por Zevi como um momento de crise de nossa cultura em que há um afastamento da experiência humana:

Antes de sair de Roma, li dois trabalhos de dois arquitetos brasileiros, os autores de Brasília. [...] Comparando esses dois trabalhos, pode-se ver que enquanto Lúcio Costa tinha absoluta certeza de que se pode construir artificialmente uma cidade cuja estrutura se tornaria automaticamente dinâmica depois do começo artificial de sua fundação, Oscar Niemeyer, com muita nobreza e sinceridade, manifestava suas dúvidas. Estou com Niemeyer. Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de ‘os jovens de 70 anos’, tinham absoluta certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma. Nós, os ‘velhos de 30, 40 e 50 anos’, temos muito mais dúvidas que os ‘jovens de 70 anos’.³¹

Nessa sessão coube a Pedrosa as palavras finais, e sua intervenção foi justamente para mostrar que Brasília podia ser vista, conforme havia dito Saarinen, como um “empreendimento [que] seria uma demonstração de fé no homem”³². Assim, a nova capital não seria um conjunto de belos palácios e monumentos isolados, mas um símbolo de um novo recomeço. Afinal, por que recomeçar do zero novamente? Para Pedrosa, nós estávamos “condenados ao moderno”, pois “construímos este país de alto a baixo, sempre e sempre e sempre”³³. Era preciso se apropriar das tensões abertas pela arquitetura moderna com sua irremediável condição coletiva e a vontade política que construiu Brasília para a elite. Dessa contradição poderia nascer um projeto moderno para as maiorias. A utopia projetava um futuro para a emancipação, uma tentativa de reinvenção de nós mesmos para além de um legado histórico condenável que era nossa condição de ex-colônia, de trabalho escravo de direito e de fato. Romper

31 LOBO; SEGRE, op. cit., p. 38.

32 Ibidem, p. 46.

33 Ibidem.

com o passado de nossa tradição era justamente apostar na alternância aberta pelas possibilidades apresentadas pelo futuro. Em outras palavras, passar “da concepção (puramente) arquitetônica para o plano”³⁴. Ora, o plano está aí para que possamos controlar a influência dada pelos influxos externos, que marcam nossa atualização libertadora e a criação de nossas necessidades.

Pedrosa já aponta isso também em sua fala no Congresso da Aica, na sessão inaugural de 17 de setembro de 1959, quando chama a atenção para o fato de que de nada valeria uma capital moderna sem um país em condições de promover uma modernização emancipadora (que garantisse sua condição de bem comum para as amplas maiorias e que não dependesse dos capitais externos) que incluísse as camadas populares. A reforma agrária tornava-se uma persistência para a realização desse projeto emancipatório e modernizador de que falava Pedrosa:

Concluindo, quero dizer que Brasília nos apresenta os problemas mais difíceis, mas que dessa experiência podem nascer os resultados mais fecundos. Por exemplo: os construtores da cidade terão de regionalizar o território, o que implica um plano regional talvez ainda mais importante que o urbanístico. Ora, para proceder neste setor de modo planejado como se fez para o plano piloto, é preciso ter não só recursos maiores mas uma diretriz sistemática, um trabalho de equipe bem mais profundo e difícil. Para se tornar uma aquisição histórica e cultural duradoura, Brasília terá de desempenhar o papel de estabilizadora da frente de colonização que tentei descrever no meu texto. Nisto estão envolvidos problemas muito graves, como por exemplo a reforma agrária.³⁵

Mas o que exatamente está envolvido nesse processo estabilizador da frente de colonização? Dois aspectos: um destrutivo e outro construtivo. O processo de modernização parecia ser inevitável no Brasil; os brasileiros fariam, mas restava saber qual dos processos. Para Pedrosa, a modernização brasileira era acompanhada, como na construção de Brasília, de uma expansão da fronteira oeste que já se via na história das bandeiras. A ocupação do território se dava sem preocupação com o regional, e a partir de um movimento agressivamente liberalizante, pois o espírito de especulação já soprara anteriormente sobre o movimento paulista, sempre em busca de novas terras e de rendimento máximo, para a procura de riquezas minerais e depois para suas grandes plantações de café. Dizia o crítico sobre essa fase histórica inicial: “Os pioneiros são indiferentes ao ambiente local, pois nunca param na sua corrida incessante. Uma verdadeira mentalidade regional não pode desabrochar nestas condições”³⁶.

³⁴ Ibidem.

³⁵ PEDROSA, Mário. A cidade nova. In: LOBO; SEGRE, op. cit., p. 29.

³⁶ PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1959, Suplemento Dominical, p. 3.

Brasília parecia, em tudo, ser menos consequência de uma expansão lograda pelas forças de especulação e da expansão capitalista. Longe de ser resultado passivo de um movimento destrutivo, Brasília poderia ser exemplo simbólico de efeito disciplinador na construção das cidades no país. A nova capital tinha tudo para ser fruto de uma decisão política e da realização de um plano de modernização realmente integrador e que expressasse a decantação pelo interesse do lugar, das peculiaridades do vivido e de relações harmônicas entre homem e natureza, incapazes de existir sob a avidez do lucro e a tirania do regime espoliador capitalista:

Brasília é, por assim dizer, o oposto daquele mundo. Primeiro, o que criou Brasília não foi “o desejo tenaz do lucro”, mas uma velha ideia política incrustada através das gerações. Aqui, como nos tempos da Idade Média, as necessidades ou as aspirações políticas precederam as necessidades econômicas. O espírito que sopra sobre Brasília, [...] na sua realidade profunda [...] é o espírito da Utopia, o espírito do plano, [continua] um gesto de uma necessidade nacional profunda [a saber]: a defesa da terra sobre um processo contínuo e terrível de destruição.³⁷

Mário Pedrosa acreditava que as condições para a formação de um país modernizado, em um sentido muito distante do que se considera hoje como a divisão abissal entre homem e natureza, entre bem-estar individual e sociedade, dependia até mesmo de assumir postura pragmática no tocante aos interesses locais, para em um segundo momento criticar o sentido ideológico inscrito na afirmação nacionalista em oposição ao critério objetivo da luta de classes internacional no seio do projeto modernizador brasileiro.

O que vai prevalecer com o tempo, na análise de Pedrosa, depois da crise do projeto moderno brasileiro, é justamente a crítica do aprofundamento da divisão de classes inscrita na realização da arquitetura moderna e a defesa da via terceiro-mundista como única alternativa para superar as contradições das modernizações local e global que estavam por levar o mundo nos próximos anos à catástrofe. As revoluções de independência das ex-colônias, a autodeterminação dos povos e as revoluções emancipadoras da periferia apontavam um caminho renovado e promissor para a construção do socialismo no mundo. Com a crise gerada pela modernização conservadora, que resultava em uma catástrofe de dimensão humana e ambiental nunca vista, a solução se apresentava a partir de um modelo alternativo construído pelos deserdados da Terra, nas periferias do planeta.

No ano de 1970, Pedrosa vai para Cabo Frio, refugiando-se da perseguição dos militares, que queriam prendê-lo por ter denunciado no exterior a tortura estabelecida pelo regime ditatorial com práticas de terrorismo de Estado. Lá, escreve um balanço do cenário das artes no Brasil e sua atividade

37 Ibidem.

crítica no texto denominado “A Bienal de cá para lá”. Nesse balanço, o tema central da arquitetura e da construção de Brasília veio à tona. O crítico apontava, uma década depois, o caráter e a solução de Brasília como resultado de mudanças que provinham “do alto e do exterior”, que dependiam de ação do Estado e da vontade da elite brasileira. A pergunta era justamente: quando não houve centralidade do Estado na modernização brasileira? A resposta já estava dada de antemão; o que não estava evidente é justamente a compreensão que Pedrosa fazia do Estado nacional como ferramenta de modernização que, portanto, atualizava o país, conservando ou aprofundando os abismos sociais de classe.

Sobre a arquitetura brasileira e a natureza do Estado brasileiro como promotor da modernização conservadora, Pedrosa diz:

Ela veio como muitíssimas outras coisas e instituições do alto e do exterior. Sem o Estado e o Estado ditatorial, a introdução da nova arquitetura no país teria sido feita pelos canais privados e, portanto, de modo mais esporádico e gradual. A maneira súbita, maciça, em grande escala, de caráter suntuário, burocrático, monumental, com que foi introduzida, não se teria dado. E sobretudo os jovens talentos como um Niemeyer, um Reidy, não teriam tido a oportunidade de suas vertiginosas carreiras. Outrora, quando o espírito do liberalismo ainda era predominante, intelectuais e homens provecos costumavam lamentar que tudo fosse feito por meio do Estado. Ora, tudo no Brasil, desde pelo menos o rei João II e Tomé de Souza, tem sido feito pelo Estado, seja pela Coroa portuguesa, seja a Coroa imperial, e mesmo a 1ª República, com sua constituição liberal, o trabalho enfim tornado livre, a livre concorrência e os capitais internacionais, sobretudo ingleses, que entravam, promovendo o progresso e carreando as riquezas.³⁸

Se a iniciativa de implantação da arquitetura moderna e de seu urbanismo foi feita de cima para baixo no Brasil, a descontinuidade do processo no país, especialmente nos anos posteriores ao golpe militar, demonstram que o *caráter disciplinar*³⁹ de Brasília não foi seguido. Muito ao contrário: o que prevaleceu em cidades modernas da periferia capitalista foram justamente as soluções do violento *laissez faire*, ou ainda, nas palavras de Pedrosa, as soluções do crescimento anárquico e da selvageria urbanística que evidentemente pressionaram a formação de um tipo de consciência distópica associada à crença na ausência de alternativas de transformação do modo de vida existente. Os próprios arquitetos modernos brasileiros, na medida em que se posiciona-

38 PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: *Política das artes*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 238.

39 Conferir participação de Guilherme Wisnik em *Mário Pedrosa, 120 anos*. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/mario-pedrosa-120-anos-memorias-de-mario/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ram comodamente como empregados bem pagos da produção vertiginosa de aparatos modernos, do consumo conspícuo, e deixaram de priorizar a função principal da arquitetura moderna, que é sua expressão da dimensão social por meio das soluções sempre coletivistas na luta de classes, tornaram-se cúmplices da selvageria especulativa do capitalismo moderno:

Nesses anos de hegemonia da arquitetura no campo das artes, a prodigalidade edílica não ficou isolada. Ela foi sustentada por uma formidável reafirmação dos negócios, que se iniciou com a famosa ‘febre’ de construções, ou, com mais precisão, uma especulação imobiliária sem limites. [...] O crescimento anárquico de nossas capitais, com o escândalo dos loteamentos selvagens sem o menor vislumbre de consciência social, teve aí seu apogeu. O milagre, como se diz, da iniciativa privada fez misérias, e no verdadeiro sentido da palavra. Os arquitetos não encontravam tempo nem gosto para analisar de perto a natureza do milagre. E foram, querendo ou não querendo, cúmplices de selvageria urbanística.⁴⁰

O problema não residia no urbanismo e na arquitetura moderna, mas na sua realização negativa na sociedade de classes do capitalismo tardio. O dia em que Brasília se tornasse verdadeiramente a capital de um país socialista integrado em uma nova ordem internacional, o que estava prefigurado na forma artística moderna se realizaria. Eis o comentário nas próprias palavras de Pedrosa:

No dia em que Brasília for Brasília, isto é, a Capital verdadeira de um Brasil renovado, a plataforma do planalto central será realmente a mais alta plataforma econômica, social, ética, cultural alcançada por toda a nação. Os desníveis serão desmanchados. Do alto dessa plataforma o regional será subsumido no nacional, o nacional subsumido no internacional. Um Brasil outro que o de hoje terá a sua mensagem, seu acento, seus fonemas, seus modos, inclusive sua arte perfeitamente inteligível a outras mensagens, dentro do sistema semiológico único de comunicação mundial.⁴¹

Talvez possamos esperar mudanças. De fato, Brasília é a realização negativa de todos os seus pressupostos, o embotamento de suas oportunidades, mas isso não significa que o pessimismo do presente tenha aniquilado a história e tenha acabado com a possibilidade de as coisas serem diferentes. A atualidade de Pedrosa está justamente nessa abertura de oportunidade histórica de encontrar, na riqueza imaginativa do passado, futuros.

40 PEDROSA, op. cit., 1995, p. 242.

41 Ibidem, p. 276.

O Brasil moderno: fecundar o oásis

Guilherme Wisnik

Mário Pedrosa tem um papel seminal na crítica de arquitetura no Brasil. É espantoso, nesse sentido, o contraste entre o peso de sua importância e influência no nosso meio arquitetônico e o caráter não sistemático de sua produção, somado ao fato de a arquitetura ter ocupado um espaço pontual em sua carreira de crítico, claramente subordinado à sua atuação mais abrangente e extensa no campo das artes plásticas e da militância política. Pedrosa não chegou a publicar um livro sobre arquitetura, nem sequer um ensaio acadêmico mais alentado sobre o assunto. Sua produção se resumiu a artigos em periódicos, jornais, catálogos de exposição e palestras. Publicou, sobretudo, artigos no *Jornal do Brasil* (em sua coluna “Artes Visuais”), veículo para o qual colaborou com frequência, militando mais intensamente a favor da arquitetura moderna entre os anos de 1957 e 1960¹. Período que, não por acaso, circunscreve o momento em torno da construção de Brasília, situado entre o concurso do plano piloto e a inauguração da nova capital. Pode-se dizer, portanto, que a análise que Mário Pedrosa faz do processo de formação e amadurecimento da arquitetura moderna brasileira está, em grande medida, filtrada por esse contexto histórico crucial.

Mas por que, afinal, os seus breves artigos, escritos quase todos em um período histórico curto, vieram a ter uma importância tão grande para a arquitetura brasileira e sua crítica? Basicamente, porque Pedrosa soube interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida em um ambiente social e político contraditório. Pois se do lado da política a chamada “Revolução de 30” continha aspectos conservadores, que se explicitaram em seguida no golpe que instituiu o Estado Novo em 1937, do lado da cultura a arquitetura assumiu uma feição verdadeiramente revolucionária, amparada no purismo doutrinário de Le Corbusier e em uma fé genuína “nas virtualidades democráticas da produção em massa”². Isto é, o crítico nota a evidente defasagem entre uma arquitetura nascida com o propósito de “colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa” e “as condições sociais, econômicas e políticas sob as quais ela nasceu”. Com essa equação inicial, montada em uma importante conferência para o público parisiense, em 1953, Mário Pedrosa conseguiu dimensionar com argúcia a complexidade da arquitetura moderna no Brasil e, ao mesmo tempo, o seu lugar central no processo de modernização cultural do país³.

1 Antes o crítico já havia publicado regularmente artigos sobre artes plásticas no *Correio da Manhã* e na *Tribuna da Imprensa*.

2 PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil [1953]. In: *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 256.

3 “Neste clima contraditório a ditadura se instala entre nós, mas, se no domínio político é a reação que domina, em certos setores isolados, como a arquitetura, é a revolução que domina.” PEDROSA, op. cit., p. 257.

Nessa mesma conferência, o crítico contrapõe as experiências de modernidade e modernização brasileiras e mexicanas, explicitando o sentido do descompasso existente muitas vezes entre as revoluções sociais e arquitetônicas. No caso do México, o predomínio da pintura social, na forma de pinturas murais, responde ao caráter fortemente racial daquele movimento, que nasceu como uma espécie de revanche do peão índio contra o conquistador branco. Já no caso brasileiro, anota Pedrosa, a falta de uma cultura autóctone forte que pudesse imantar qualquer sentido de unidade local originária não nos levou a um regionalismo de base social. Muito ao contrário, parece ter nos dado maior desenvoltura para a revolução formal abstrata. Assim, se no México o muro (arquitetura) veio a ser conquistado pela pintura, sendo apenas um suporte para ela, no Brasil se deu o inverso, isto é, foi o espaço (o muro) quem mais se desenvolveu. Daí que a “revolução” realizada pelos arquitetos modernos brasileiros não tenha, propriamente, uma base histórica, nem origem em movimentos populares mais amplos. “A revolução que eles empreenderam foi a sua”, pontua Pedrosa, “em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados”, prossegue, “bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial”⁴.

Dessa forma, segundo o crítico, quem realmente liderou o processo de modernização artística do Brasil foram os jovens arquitetos reunidos em torno de Lúcio Costa, e não os pintores, os músicos e os escritores ditos modernistas. Pois, segundo Pedrosa, sem o “primitivismo” dos literatos e músicos ou o “nacionalismo” dos escritores políticos e pintores, os arquitetos brasileiros não se ocuparam em “descobrir ou redescobrir o país”, como tinham feito aqueles, optando por concentrar-se apenas em sua “realidade geográfica e física”⁵. Assim, conectaram-se rápida e precisamente ao cerne da vanguarda arquitetônica europeia, ainda que afirmando sua singularidade local, vindo a ocupar desde logo um papel de destaque no plano internacional.

Não restam dúvidas, portanto, segundo o diagnóstico de Pedrosa, de que a arquitetura moderna brasileira, diretamente inspirada por Le Corbusier, já era desde a segunda metade dos anos 1930 uma legítima representante das vertentes construtivas internacionais, antecipando – e também legitimando – o abstracionismo que passaria a dominar o meio das artes plásticas no país a partir dos anos 1950⁶, e que teria justamente Mário Pedrosa como um dos seus mais aguerridos defensores. Entende-se, portanto, que o crítico que iniciara a carreira em 1924 voltado para a literatura, migrando quase dez anos depois para as artes plásticas, decide nos albores da década de 1950 atuar no campo da arquitetura, o lugar da verdadeira revolução moderna no país. Uma revolução com orientação construtiva, abstrata, e de alcance internacional.

4 Ibidem, p. 258.

5 Ibidem, p. 256.

6 Um balanço mais abrangente do processo de implantação da arte concreta no Brasil, incluindo a importância da arquitetura nesse processo, pode ser encontrado em PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá [1970]. In: *Política das artes*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 217-284.

Inimigo do nacionalismo e da arte figurativa, ou realista, Mário Pedrosa vê na arquitetura não apenas um fenômeno cultural da mais alta importância em si mesmo, como também compreende a arquitetura moderna brasileira – que vive naquele momento o auge do seu sucesso internacional – como uma poderosa aliada na batalha pela abstração no campo das artes visuais como um todo. Não por acaso, a “síntese das artes” que ele prefigura alguns anos depois na epopeia de Brasília, e que se torna uma de suas grandes apostas, deveria ser conduzida e filtrada pelo urbanismo.

Pode-se dizer que a intuição espacial de Mário Pedrosa para a arquitetura é preparada pela belíssima leitura dos trabalhos do escultor estadunidense Alexander Calder entre 1942 e 1944 que – de acordo com o crítico –, combinando a abstração geométrica a formas orgânicas, cria com os móveis poderosos jogos de equilíbrio e assimetria entregues à ação do acaso, desenhando uma “arquitetura de acordes que traçam no espaço um puro arabesco musical”⁷. No país do negócio e do lucro, anota o crítico, Calder torceu o destino utilitário dos materiais industriais, fazendo da mecânica um sistema a serviço de nada. Assim, se o encantamento pela obra de Calder é o grande responsável por fazer Pedrosa abandonar a defesa da arte social proletária em prol da abstração construtiva⁸, ele ao mesmo tempo lhe traz a consciência da importância desse veneno surrealista como contraponto à excessiva positividade do construtivismo: a gratuidade⁹. Talvez venha daí a sua abertura para compreender a arquitetura de Oscar Niemeyer, bem como a capacidade de perceber os limites do ultrarracionalismo concretista, abrindo espaço para a ruptura neoconcreta e, depois, para a arte ambiental.

No texto “Espaço e arquitetura” (1952), Pedrosa analisa a revolução espacial moderna por meio do uso extensivo do concreto armado e das estruturas metálicas que permitem a criação da estrutura independente, libertando a arquitetura da prisão da alvenaria, isto é, das paredes maciças portantes. Com os apoios transferidos para o sistema de pilares e vigas, observa, a arquitetura se torna um “jogo de pesos e contrapesos”, como “uma balança”, em que “o equilíbrio dinâmico de tensões e forças substitui o velho jogo mecânico de cargas e descargas diretas, empuxes verticais e laterais”¹⁰ – de maneira muito semelhante aos móveis de Calder, poderíamos completar. São, portanto, construções abertas, feitas por planos defasados, e “espaços elásticos”, tomando mais uma vez as expressões do autor. Assim, partindo

7 PEDROSA, Mário. Alexander Calder, escultor de cataventos [1944]. In: *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949, p. 102-103.

8 Mário Pedrosa inicia sua carreira de crítico de arte em 1933, com textos sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz. Essa concepção utilitarista da arte, em Pedrosa, persiste ainda em parte nos artigos que escreve sobre Candido Portinari. Ainda, sua defesa da arte abstrata, ou concreta, naquele momento, destoa em grande medida da posição dos intelectuais e artistas comunistas no Brasil, tais como Vilanova Artigas. Ver a entrevista de Aracy Amaral com este, em ARTIGAS, Vilanova. As posições dos anos 50. In: *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

9 É importante lembrar que Mário Pedrosa teve uma relação de amizade próxima com André Breton.

10 PEDROSA, Mário. Espaço e arquitetura [1952]. In: op. cit., 1981, p. 251-254.

de Geoffrey Scott e Henri Focillon, Mário Pedrosa se põe a refutar a matriz cúbica (e clássica) da arquitetura em prol de um raciocínio que concebe o espaço como a delimitação do vazio, no qual a dimensão preponderante da percepção passa a ser o movimento. Entendida mais como vazio (“um nada”) do que como algo sólido, a partir das construções vernaculares japonesas, e das obras de Frank Lloyd Wright e do neoplasticismo holandês, a construção moderna é algo que se recolhe e se dilata “como um organismo vivo, obedecendo a uma cadência semelhante à da respiração”¹¹.

Com efeito, a grande contribuição de Mário Pedrosa à crítica arquitetônica não é apenas temático-analítica, mas também metodológica. Pois além de ter sido capaz de situar como ninguém a centralidade da arquitetura no processo de modernização do Brasil, ele adentra o campo da teoria arquitetônica não como um historiador ou um cronista da cultura, e sim como um verdadeiro crítico. Espelhando-se em Baudelaire, Pedrosa entende a atitude crítica de maneira política. Pois a crítica estética envolve juízo, comparação, hierarquia e uma relação dialética entre distanciamento e empatia com a obra. Para ser justa, a crítica tem que ser parcial, apaixonada, e não fria e algébrica. Daí o seu sentido eminentemente “político”¹², como uma oposição evidente ao ecletismo diletante da opinião apaziguadora, supostamente imparcial, e na verdade impotente. Para bem apreciar e julgar uma obra de arte, afirma Pedrosa, o crítico tem de se colocar no lugar do artista, repetindo mentalmente a experiência criadora que engendrou a obra, ainda que sem se deixar misturar nela.

Tal postura difere tanto da abordagem jornalística de figuras como Flávio de Aquino, quanto da abordagem mais generalista e erudita de autores como Quirino Campofiorito, Mário Barata e Lourival Gomes Machado, este último mais comprometido com o estudo da arte e arquitetura barroca. Pedrosa, nesse sentido, parece retomar a verve polemicamente intervencionista que vemos antes, por exemplo, na referida discussão entre Oswald e Mário de Andrade, em artigos de jornal publicados em 1930, a respeito da arquitetura “futurista” de Gregori Warchavchik. Armado com a visão da crítica de arte (literária e plástica), inspirada em Baudelaire e enervada por sua militância política de esquerda, Mário Pedrosa inaugura a crítica de arquitetura em sentido pleno no Brasil, abrindo caminho para a atuação de figuras importantes também no contexto paulista, tais como Geraldo Ferraz, de quem esteve próximo pessoalmente, e Flávio Motta.

Guardadas as devidas proporções, Mário Pedrosa ocupa no Brasil um lugar semelhante ao de Giulio Carlo Argan no caso da Itália¹³. É evidente que

11 Ibidem, p. 253. Uma leitura semelhante, e muito instigante, pode ser encontrada em ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura e arte não figurativa* [1958]. In: *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.

12 Ver PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1957.

13 Curiosamente, no entanto, não encontramos nos textos de Pedrosa maior referência às ideias de Argan, para além de comentários circunstanciais envolvendo a participação de ambos na Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica). Do ponto de vista biográfico, em 1963 Mário Pedrosa foi candidato derrotado à presidência da Aica, perdendo exatamente para Argan. Sete anos depois, no entanto, ele se tornaria vice-presidente daquela instituição.

não se pode comparar lado a lado o peso da produção teórica do crítico brasileiro à do autor de *Arte moderna e História da arte italiana*, entre tantas outras obras de referência no campo da história da arte e da arquitetura em termos mundiais. No entanto, é realmente notável a semelhança do aporte teórico entre os dois pensadores, bem como a vinculação que fazem entre produção intelectual, crítica estética e atuação institucional¹⁴. Em linhas gerais, é possível afirmar que a formação intelectual de ambos é marcada, ainda que com pesos distintos¹⁵, por uma combinação entre a teoria da visibilidade pura, a fenomenologia e uma visão marxista da história, desdobrando-se na adesão franca e irrestrita às vanguardas construtivas modernas, que têm como limite histórico a *pop art* e o informalismo. Igualmente, é possível afirmar que, assim como acontece no caso de Argan, para Pedrosa a arte é também o lugar do fazer ético por excelência na sociedade, apresentando-se como o modelo da produção e do valor em oposição ao comercialismo, ao consumo¹⁶. Contudo, se para Argan o princípio humanístico supremo do fazer social é a *história*, lida através das cidades¹⁷, para Pedrosa a condição de partida da modernidade do Brasil reside, de forma ambivalente, no território virgem e na presença rarefeita da história. Para mal e para bem, afirma o crítico, no Brasil estamos “condenados ao moderno”¹⁸. Daí, talvez, o fato de ter buscado referências de

- 14 Mário Pedrosa foi, por exemplo, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Artes (ABCA) e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Artes (Aica), dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a Bienal de São Paulo, e organizou o Museu da Solidariedade, em Santiago do Chile. Giulio Carlo Argan, por sua vez, presidiu a Aica, dirigiu museus do Estado, foi senador e chegou até a ser prefeito de Roma, pelo Partido Comunista Italiano.
- 15 Se Argan valoriza o simbólico na arte por meio da iconologia de Erwin Panofsky, Pedrosa o faz a partir de Ernst Cassirer, contrapondo-se ao formalismo de Roger Fry.
- 16 “Desde sua origem a arte é o modelo da produção, porquanto é a atividade que produz objetos que têm o máximo de valor. A obra de arte é o objeto único, que tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade. ARGAN, Giulio Carlo. A crise do *design*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1983], p. 252. No seu prefácio à edição brasileira do livro *Arte moderna*, de Argan, o crítico Rodrigo Naves cita a seguinte observação do autor italiano sobre a situação da arte em meio à sociedade de consumo em finais dos anos 1950: “Sinto-me despreparado para enfrentar o problema da arte de hoje, que não pode se colocar em termos de valor, já que justamente os valores e a ideia de valor são contestados, e falta uma unidade de medida que não tenha o privilégio do valor”. ARGAN, Giulio Carlo. *La crisi dei valori* [1957], apud NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. xxiii.
- 17 “A unidade pela qual Argan mede a rede de sentidos instaurada pela obra de arte é a cidade. Contra uma concepção romântica de nação e de povo, ainda muito influente na época de sua formação, mas também contra um universalismo não problemático, próprio a muitas utopias modernas, Argan propõe a cidade como comunidade concreta de pessoas que moram no mesmo espaço, compartilham os mesmos símbolos, veem a mesma paisagem. Em oposição ao campo, lugar da natureza, a cidade, no Ocidente, é o lugar da história – seja ela a cidade-estado, própria da Idade Média e do Renascimento, ou a cidade-capital, espaço representativo dos Estados modernos. Por isso, é a partir da cidade que é necessário defender a história como princípio humanístico do fazer social.” MAMMI, Lorenzo. Prefácio à edição brasileira. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1968], p. 13.
- 18 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital [1957]. In: op. cit., 1981, p. 304.

alguma maneira fora da história, na arte dos povos ditos “primitivos” e dos internos de clínicas psiquiátricas, entendendo o artista, no caso, como uma espécie de “bicho-da-seda na produção em massa”¹⁹.

Em seus artigos sobre arquitetura e urbanismo, dois autores comparecem como referências evidentes aos seus argumentos: Geoffrey Scott e Lewis Mumford. Com efeito, se no primeiro, o teórico inglês discípulo de Bernard Berenson, Pedrosa encontra uma inesperada chave para pensar a revolução espacial moderna a partir da “história do gosto”, e não da crítica operativa de autores como Siegfried Giedion ou Nikolaus Pevsner, no historiador estadunidense recolhe uma visão extensiva da história urbana fortemente crítica às patologias da cidade industrial e empenhada em resgatar o espírito comunitário perdido na modernidade, cujo paradigma maior é a comuna medieval. Mumford comparece ainda, de forma importante, como autor que interpretou desde cedo as formas de transposição da cultura urbana europeia para o solo “virgem” da América (no seu caso, a do Norte), fornecendo chaves interpretativas importantes para se pensar o processo de aclimação cultural nos trópicos, operação teórica crucial para Mário Pedrosa, que se coloca, nesse sentido, na linhagem dos pensadores da “formação brasileira”²⁰.

Tais referências, no entanto, ainda que relevantes do ponto de vista da argumentação específica mobilizada nos textos de Pedrosa, não chegam a descrever a filiação intelectual mais profunda do autor, assentada fundamentalmente, como já afirmamos antes, no marxismo (mais especificamente trotskista) e numa combinação entre a teoria da visibilidade pura, a psicologia da forma (Gestalt) e a fenomenologia. Daí sua crítica ao projeto dos irmãos Roberto apresentado ao concurso do plano piloto de Brasília, por exemplo, algo que uma visão estritamente mumfordiana não levaria a supor. Mário, ao contrário, foi um crítico contumaz da rígida idealização comunitária expressa naquela proposta, sustentando uma intensa discussão pública com Marcelo Roberto acerca da questão do papel da monumentalidade na cidade moderna, em que recupera as lições da cidade barroca em defesa do projeto de Lúcio Costa para a nova capital.

Logo antes de começar a se debruçar sobre os problemas da arquitetura, na passagem dos anos 1940 para os 1950, Mário Pedrosa escreve o seu trabalho teórico de maior fôlego, intitulado “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1949), com o objetivo de concorrer à cátedra de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Trata-se de um estudo pioneiro no país, em que procura incorporar as lições da Gestalt de modo a criar uma espécie de ciência da percepção, dando insumos para uma superação do conflito entre a subjetividade da experiência

19 Cf. PEDROSA, Mário. O “bicho-da-seda” na produção em massa [1967]. In: *Arte – Ensaios*. v. 1. Org. Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015a, p. 400-405.

20 Atento para os descompassos e as defasagens entre arte, política e sociedade, bem como entre as formas herdadas da cultura europeia e a realidade social da colônia, sob o clima tropical, Mário Pedrosa pode ser considerado um pensador daquilo que o crítico literário Roberto Schwarz batizou, a propósito de Machado de Assis, como “ideias fora do lugar”.

estética e a objetividade da obra em si. Evidentemente, ele estava se armando teoricamente de uma bagagem conceitual afinada ao projeto da abstração que encampara, mesmo sabendo que a defesa formalista da autonomia da arte era contraditória em relação ao materialismo histórico, que postula a existência de condicionantes sociais para a experiência estética²¹. Com efeito, sem precisar optar por um lado em detrimento do outro, Mário Pedrosa, assim como Argan, terminou por encontrar na fenomenologia o elemento de alteridade capaz de dialetizar a questão da percepção na obra de arte, retirando a ênfase do cientificismo cognitivo em prol da afirmação de uma recepção não passiva, isto é, criadora. Assim, a consideração de que a formação do sentido na arte envolve um processo de negociação entre emissão e recepção, envolvendo a participação do espectador²², encontra paralelo na noção marxista de história como conflito, em que o processo de formalização supõe um embate com a matéria, isto é, com a opacidade das coisas, com o travo do mundo.

Em relação aos seus artigos sobre arquitetura e urbanismo, Pedrosa vai buscar em Worringer – um dos formuladores da teoria da visibilidade pura e autor de *Abstração e empatia* (1907) – o conceito de “civilização-oásis”, que está na base do seu principal texto sobre Brasília, intitulado “Reflexões em torno da nova capital” (1957). Ícone da utopia de modernização de um país periférico, a miragem de Brasília pretendeu representar, em muitos sentidos, o marco de um salto histórico que queimasse etapas no desenvolvimento social do país. Ciente das contradições implicadas em tal façanha, e mesmo duvidando dos ideais da capital que Juscelino Kubitschek queria edificar, Mário Pedrosa se deixou seduzir pelo projeto de Lúcio Costa, tornando-se um defensor dessa utopia, digamos assim, estética. Segundo Pedrosa, a sabedoria do arquiteto “consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio-termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz”²³. Assim, no projeto urbano de Brasília, a experiência colonial, embora distante no léxico formal, é retomada como gesto, procedimento.

Eis aí a chave do raciocínio de Pedrosa: o projeto de Costa retoma nosso passado em seu sentido mais premente, isto é, como ruptura, e não como continuidade. Nascendo colonial, e não possuindo culturas autóctones fortes, o Brasil não teve uma identidade cultural a conservar – tal como já observamos na contraposição que o autor faz, em 1953, entre o Brasil e o México.

21 Aqui, contudo, é preciso lembrar que para Leon Trotsky a arte de vanguarda e a revolução socialista não estavam dissociadas, e sim unidas.

22 A fenomenologia, nos textos de Pedrosa, aparece mais por meio de referências a Edmund Husserl do que a Merleau-Ponty. Com efeito, a questão da participação do espectador é crucial em sua abordagem, sobretudo nos artigos em que escreve sobre a obra de Lygia Clark.

23 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital [1957]. In: op. cit., 1981, p. 307.

Retomando o argumento quatro anos depois, Pedrosa observa que na exata medida em que o nosso passado não nos oprime, já que não nos é fatal, nós estamos, aqui, como também afirmado anteriormente, “condenados ao moderno”. Portanto, dada a imaturidade e o anacronismo do programa proposto em Brasília, assumir a insularidade da capital, seu caráter de “oásis”, é uma maneira de explicitar e problematizar uma “vocação inata” da cultura brasileira. Contudo, não há como deixar de considerar o aspecto igualmente opressor dessa “liberação”, pois as marcas do passado colonial escravista continuam a pesar como arcaísmos estruturais numa sociedade em que a facilidade de refazer o passado a cada dia denota, muitas vezes, “menos amplidão de horizonte do que escolhas culturais epidérmicas”²⁴. É, com efeito, dentro desse ambivalente campo de forças que Pedrosa se alinha com entusiasmo à utopia de Lúcio Costa, afirmando: “quando creio encontrar um homem capaz de apreender ao mesmo tempo o todo e os pormenores de um objeto, marcho na sua esteira, como na esteira de um deus”²⁵.

Acima de tudo, Mário Pedrosa confiava no nascimento de uma grande arte coletiva e sintética como o devir da modernidade em amplo espectro. E, no caso específico do Brasil, apostava na formação paulatina de uma cultura orgânica local que viesse a superar as antigas frentes pioneiras de exploração do território, aventureiras e predatórias, que marcaram o período colonial e continuaram avançando durante o século XX como prática social entronizada. “A hora do planejamento é o fim do avanço da especulação pioneira”, observa Pedrosa²⁶. Reside aí a sua aposta na intuição de Lúcio Costa para Brasília. Intuição baseada em uma esperança, que cito com as palavras do crítico: a “esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro”²⁷. Portanto, se verdadeiramente fecundado pela vitalidade do país moderno, o oásis (Brasília) frutificaria como o centro de uma nova cultura orgânica, em que a obra de arte coletiva (a cidade nova) agiria finalmente, e decisivamente, no plano cotidiano da vida, transformando-a. Afinal, não era essa a grande aposta moderna?²⁸

Note-se, portanto, que a defesa apaixonada que Mário Pedrosa faz de Brasília durante a sua construção – ainda que com sérias reservas ao seu projeto político e ao programa proposto – não se centra na eventual beleza

24 ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 117.

25 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital [1957]. In: op. cit., 1981, p. 310, citando um diálogo entre Sócrates e Fedro.

26 PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova [1959]. In: *Arquitetura: ensaios críticos*. Org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 99.

27 PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital [1957]. In: op. cit., 1981, p. 307.

28 “A arquitetura, a escultura, a pintura e o artesanato artístico se converterão então em arquitetura, isto é, em nosso meio ambiente.” MONDRIAN, Piet. A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje. In: *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 132.

dos seus palácios, e sim na possibilidade de que ela servisse como indutora de um processo civilizatório novo, orgânico, planejado, e dotado de um verdadeiro caráter regional. Daí a sua concordância com William Holford, que lê a Brasília de Lúcio Costa como um complexo “animal vertebrado”. Daí, também, a defesa que o crítico brasileiro faz de uma necessária “monumentalidade” para a capital do país, contra os projetos que tentaram reduzir Brasília a uma “cidade-jardim” ordinária. E, sobretudo, é a partir daí que vem a sua acusação insistente de uma falta de planejamento regional em Brasília, que se revela por meio da criminoso especulação de terras ao redor do plano piloto e do começo da formação de cidades-satélites. O exemplo histórico que invoca como contraponto é a Inglaterra trabalhista do pós-Segunda Guerra Mundial, que criou um Ministério do Planejamento Regional e Urbano, ao contrário do Brasil, que construía a nova capital sem possuir qualquer órgão técnico e político responsável por reger o crescimento da cidade. No horizonte, o crítico antevê uma situação em que a “modesta” Fundação do Brasil Central, erigida em uma espécie de pós-Novacap, saísse por aí, “novamente às caneladas, sem plano nem ordem, a fazer cidades” ao longo da rodovia Belém-Brasília²⁹. E se pensarmos na terrível urbanização que se deu ao redor da rodovia Transamazônica dez ou quinze anos mais tarde, sob o signo farsesco do planejamento tecnocrático, podemos avaliar a dimensão da crítica de Pedrosa.

Símbolo de improvisação e anarquia, esse processo denunciado pelo crítico em Brasília é antagônico à formação tão desejada de uma verdadeira cultura autóctone por meio da ação dos pequenos trabalhadores que viriam ocupar autenticamente essa região, diferentemente dos burocratas que formam a classe política, essencialmente nômades. Pois seriam esses “artesãos urbanos”³⁰, na expressão de Pedrosa, os verdadeiros brasilienses, os vitalizadores da cidade, criadores de uma verdadeira personalidade coletiva, possibilidade que o crítico vê aos poucos se esfumar à medida que um planejamento regional não se estabelece e as cidades-satélites proliferam segundo as condições mais miseráveis. Entende-se, por essa via, o seu quase absoluto silêncio a respeito do assunto depois que a cidade é inaugurada, e o seu correlato desinteresse pela arquitetura e o urbanismo, enquanto crítico, a partir de então.

Em setembro de 1959 o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte é realizado no Brasil, sob a coordenação de Mário Pedrosa. Contando com a presença de críticos e arquitetos de grande relevância mundial, tais como Giulio Carlo Argan, Meyer Shapiro, Bruno Zevi e André Chastel, entre muitos outros, o Congresso da Aica tem Brasília como uma de suas sedes e principal vedete do encontro. Trazendo o tema “Cidade nova: síntese das artes”, proposto por Pedrosa, o grande fórum de críticos oferece a própria cidade de Brasília ainda em construção – faltavam sete meses para a

29 PEDROSA, Mário. Brasília, hora de planejar [1960]. In: op. cit., 2015b, p. 192.

30 PEDROSA, Mário. Em torno de Brasília [1958]. In: op. cit., 2015b, p. 182.

inauguração – como objeto concreto de análise. Ocasão histórica única, que é amplamente saudada pelos convidados, tal como se pode ver na declaração de Argan na sessão inaugural do evento:

Este congresso será sem dúvida uma das experiências mais importantes de nossa vida de críticos de arte, pois que vamos testemunhar a execução de uma grande obra no continente de maiores possibilidades para o futuro, obra essa que se realiza com energia incomparável e num ambiente da maior vitalidade³¹.

A formulação do tema, contudo, não significa que Pedrosa postulasse a cidade de Brasília, ainda inacabada, como um exemplo de “síntese das artes” em ato, isto é, como uma utopia consumada, fato que os críticos convidados deveriam apenas corroborar. “Não se tratava, em momento algum, de apresentar Brasília como realização da síntese das artes”, afirma ele, em um episódico artigo sobre o assunto escrito oito anos mais tarde. E completa: “Seria em verdade ridículo tentá-lo, porquanto Brasília, em si mesma, é apenas um pálido começo de cidade”³². O evento Brasília, no entanto, aparece ao grande crítico brasileiro, naquele momento histórico, como uma ocasião de grandes proporções e possibilidades, que precisava ser interpretado à altura dos desafios que colocava.

Desde 1956, no congresso de Dubrovnik, a arquitetura moderna já emergira como tema importante de debate entre os críticos de arte, “arrebataando o bastão da liderança” entre as artes à medida que o século avançava, na expressão de Pedrosa, a ponto de tornar-se o verdadeiro “estilo século XX”³³. E, nessa predominância da arquitetura moderna sobre a pintura cubista como influência hegemônica no passar das décadas, Pedrosa enxerga a vitória de um espírito de síntese, muito próprio aos problemas do século XX, sobre a tendência analítica que predominou no século XIX, à qual o cubismo ainda estava essencialmente ligado, ainda que como ruptura. Está aí o cerne da militância de Mário Pedrosa em favor da arquitetura moderna e da arte abstrata – ambas remetidas às vanguardas construtivas – naquele momento histórico. Pois, segundo o seu diagnóstico, a segunda metade do século XX assistia ao encerramento da fase criadora-destrutiva do modernismo que havia predominado em sua primeira metade, de feição claramente analítica. E tal “aspiração à síntese”, ou à integração entre as artes, em suas palavras, parecia coincidir com as necessidades de um mundo em reconstrução no pós-Segunda Guerra Mundial.

Mas o que seria, afinal, essa imaginada síntese, que viria carregada de um alto valor ético agregado? Tomando novamente os termos de Pedrosa,

31 ARGAN, Giulio Carlo apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (orgs.). *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte: Cidade nova: síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/Docomomo, 2009, p. 24.

32 PEDROSA, Mário. À espera da hora plástica [1967]. In: op. cit., 2015b, p. 172.

33 PEDROSA, Mário. A propósito do “estilo século XX” [1957]. In: op. cit., 2015b, p. 42.

consistiria no predomínio da obra coletiva, em detrimento dos impulsos temperamentais românticos e expressionistas, de teor individualista, que começavam a vigorar também naquele momento, aos quais, segundo o crítico, era necessário se contrapor. Assim, na conferência que profere no Congresso da Aica em 1959, no Brasil, Mário ressalta o fato de que estavam todos, naquele então, vivendo um momento histórico em que se construíam (no presente) e se construiriam (no futuro) inúmeras cidades novas. Um tempo, portanto, em que se estava redesenhando toda a geografia do mundo. E que, em virtude disso, afirma citando Mumford, a grande missão dos artistas e intelectuais do período era a “reconstrução das regiões consideradas como obra de arte coletiva”³⁴.

Mas isso ainda não explica inteiramente o seu conceito de síntese das artes, que é mais bem desenvolvido no referido texto “À espera da hora plástica” (1967), em que revisa oito anos depois a conferência feita na Aica. Ali, Pedrosa observa que o cientificismo do planejamento não é suficiente para realizar a contento essa “reconstrução regional” desejada. Baseando-se em não separar o nome, se possível, invoca o papel sintético da arte como disciplinadora da norma científica. Assim, diante do perigo de se tomar a ciência como uma nova religião no mundo moderno, defende, a partir de Nietzsche, a ideia de uma “civilização estética”³⁵. E propõe: “É preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos conhecimentos”³⁶.

Percebe-se assim que àquela altura, em 1967, mesmo após anos de silêncio a respeito dos temas relativos à arquitetura e ao urbanismo, e já em pleno regime civil-militar, Mário Pedrosa reforça sua esperança no poder redentor da arte que se operaria sinteticamente por meio do urbanismo, e cujo momento de realização futura ele nomeia, tomando uma expressão de Martin Buber, como “hora plástica”. Uma “hora” pela qual ele, portanto, continuava esperando. E que, como sabemos hoje, se transformaria em uma espécie de *Esperando Godot*, título da peça de Samuel Beckett (1952), símbolo de uma espera infinita e inglória.

Pedrosa manteve sua verve crítica afiada até o final da vida, contrapondo o seu desencanto em face da esterilização da arte na sociedade de consumo com a proposta de uma “arte da retaguarda”³⁷, vista desde uma perspectiva terceiro-mundista, já anunciada em “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1975)³⁸. Se a sua adesão ao projeto construtivo moderno desde os anos 1940

34 MUMFORD, Lewis. *The Culture of Cities* [1938] apud PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova [1959]. In: op. cit., 2015b, p. 101.

35 “Aliás seria bom lembrar que na mesma época, e isso a bem dizer estava no ar neossurrealista do tempo, Marcuse ressuscitava a utopia estética de Schiller, ela mesma ora um sucedâneo, ora a antecâmara da Revolução Social.” ARANTES, op. cit., p. 153.

36 PEDROSA, Mário. À espera da hora plástica [1967]. In: op. cit., 2015b, p. 176.

37 PEDROSA, Mário. Variações sem tema ou a arte da retaguarda. Conferência apresentada na I Bienal Latino-Americana, em 1978. In: op. cit., 2015a, p. 560-569.

38 PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. Redigido em Paris, em 1975. In: op. cit., 2015a, p. 551-559.

significava uma resposta por contraste ao atraso tecnológico e ao irracionalismo social do Brasil, nos anos 1970 ele claramente recua em relação àquela idealidade projetiva, assumindo o subdesenvolvimento como força, por oposição à esterilidade cultural do “velho mundo”. Nesse contexto, propõe uma arte que recuse acintosamente o caráter de mercadoria, realizando-se na forma de atos, gestos e ações coletivas, efêmeras e ambientais, como um “exercício experimental da liberdade”. Nesse campo, evidentemente mais marginal e abstraído de materialidade e fixidez, a arquitetura claramente já não possuía qualquer protagonismo.

Feitas as contas, a enorme importância de Mário Pedrosa reside em uma complexa associação de fatores que combina o cosmopolitismo de sua visão crítica, amparado em uma formação intelectual sólida e totalizante, e o sentido de urgência combativa contido em seus textos, espelhando uma atitude militante que não se deixou reduzir por qualquer esquematismo ideológico. Tomando uma aguda observação de Otília Arantes a esse respeito, o sentido político da crítica de Pedrosa aparece em sua capacidade de ver “o social na arte como resultado do poder comunicativo da *forma* que, ao se destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma perspectiva imprevista, graças à qual um novo mundo parece ser antevisto no âmago da percepção estética”³⁹. Eis, portanto, a essência da sua lição crítica, mais uma vez segundo Otília: “o artista deve buscar na força expressiva da *forma* a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender a visão convencional’, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a ‘recondicionar-lhe o destino’”⁴⁰.

39 ARANTES, op. cit., p. 23; grifo meu.

40 Ibidem, p. 16; grifo meu. As citações de Mário Pedrosa são de “Arte e revolução”, artigo publicado na *Tribuna da Imprensa*, 29 mar. 1952.

Trajetória de uma crítica: Mário Pedrosa e o desenvolvimentismo (1956-1966)

Josnei Di Carlo

Mário Pedrosa, ao analisar o modelo de substituição de importações, ultrapassa a economia e ilumina o desenvolvimentismo enquanto ideologia hegemônica até o golpe de 1964. A premissa desenvolvimentista é de que a industrialização tinha como obstáculo uma estrutura social que bloqueava a expansão da acumulação industrial, exigindo reformas estruturais para aprofundar a substituição de importações. Mas apesar de elas beneficiarem a industrialização, alterariam as relações de produção em que a própria burguesia industrial se assentava. Por exemplo, o Plano Trienal do governo João Goulart (1961-1964), elaborado por Celso Furtado, então ministro do Planejamento, teve como proposta mais contestada pelos setores conservadores da sociedade brasileira a reforma agrária. Mesmo assim seus idealizadores julgavam que a burguesia industrial – “progressista”, segundo eles – não faria parte da reação. Para ela, a reforma agrária não era condição *sine qua non* para aumentar a renda dos trabalhadores, indispensável para o crescimento do mercado interno. Apoiando-se em pesquisas empíricas realizadas na época, Guido Mantega destaca que “a burguesia reconhece a precariedade do nível de vida da população brasileira e, conseqüentemente, seu baixo poder aquisitivo, mas o relaciona com a falta de industrialização”¹.

O dualismo está no cerne do desenvolvimentismo; a saber, a indústria e a agropecuária são duas relações de produção distintas que coexistem de forma conflitiva. Assim, burguesia industrial e oligarquia agrária são antagônicas. A imagem de que o Brasil é cingido em dois data da passagem do século XIX para o XX², e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), imerso em uma imaginação política comum entre os diversos atores políticos, também apresentava sua interpretação dualista da formação social brasileira. Sua gênese encontra-se em *Agrarismo e industrialismo*, publicado em 1926 por Octávio Brandão. O título da obra parece indicar uma relação entre os dois termos, mas seu autor sustenta que a revolução comunista, no Brasil, passava pela superação do feudalismo – identificado no “agrarismo”. “São dois mundos que se chocam: o feudalismo e o industrialismo. O industrialismo despedaçará o feudalismo. E o comunismo despedaçará o industrialismo burguês”, nos

1 MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. 2. ed. São Paulo/Petrópolis: Polis/Vozes, 1984, p. 188.

2 Cf. SANTOS, Wanderley Guilherme. Raízes da imaginação política brasileira. *Dados*, n. 7, jan.-dez. 1970, p. 137-161.

termos diretos de Brandão³. Os interesses econômicos, portanto, circunscrevem a origem feudal da oligarquia agrária e permitem reconhecer a burguesia industrial como parteira do capitalismo no país. Em razão dos interesses incompatíveis entre a oligarquia rural e a burguesia industrial, o operariado devia aliar-se ao “industrialismo” visando tornar as relações de produção capitalista hegemônicas após o porvir da revolução burguesa.

Militante comunista desde 1925, Pedrosa, no ensaio “Esboço de análise da situação brasileira”, publicado em 1931 com Lívio Xavier, voltou-se contra o dualismo, ao notar que a gênese do capitalismo brasileiro se encontrava no campo. Sua interpretação traz em seu bojo diferenças fundamentais em relação à oposição feudalismo *versus* capitalismo, ao lugar da revolução burguesa e à luta pelo comunismo no Brasil⁴. Nos livros *A opção imperialista* e *A opção brasileira*, de 1966, a interpretação pedrosiana é aprofundada e sua crítica ao dualismo é direcionada em particular ao desenvolvimentismo. Afinal, passadas três décadas, além de a percepção dicotômica permanecer hegemônica entre os comunistas – como demonstram suas relações contraditórias com o populismo, a sustentar uma “aliança entre o capital e o trabalho”, fazia parte da premissa desenvolvimentista que galvanizou os atores políticos na República de 1946, especialmente a partir do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Pedrosa analisou com interesse o desenvolvimentismo, assinalando suas limitações, crítica raramente empreendida à esquerda até aquele momento. Ao realizá-la, partiu das questões econômicas para caracterizar seu inconsciente ideológico e sua contradição política em relação às lutas de classes e ao modo como elas se articulavam com o desenvolvimento capitalista nacional sob o capitalismo monopolista, regido pelo capital financeiro de matriz estadunidense. Não só por ser o mais destacado teórico do modelo de substituição de importações mas também um de seus principais *statemakers*, Furtado é o interlocutor privilegiado da crítica pedrosiana à ideologia desenvolvimentista realizada ao longo de *A opção brasileira*. Assim, primeiro apresentaremos as linhas gerais da teoria furtadiana para depois esboçarmos como Pedrosa dialoga criticamente com ela.

DE LÁ PARA CÁ: CELSO FURTADO E O DESENVOLVIMENTISMO

As primeiras análises relacionais da formação social brasileira com a acumulação capitalista e a dinâmica econômica partiram de técnicos dos organismos estatais. Nos anos 1950, Celso Furtado, ao representar a economia do país em

3 BRANDÃO, Octávio. *Agrarismo e industrialismo*: ensaio marxista-leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra das classes no Brasil. São Paulo: Anita Garibaldi, 2006, p. 47.

4 Cf. DI CARLO, Josnei. Da margem se vê melhor? O autoritarismo no Brasil segundo a Oposição de Esquerda nos anos 1930. *Política Hoje*, Recife, v. 27, ed. especial, p. 162-194, 2018.

um esquema conceitual mais complexo, possibilitou que ela se tornasse ciência sistemática, com um arcabouço teórico capaz de fornecer instrumentos de interpretação do Brasil. Para ele, a economia capitalista periférica não seguia inevitavelmente as etapas do capitalismo central, por um lado, e estava sendo implantada sobre relações de produção já avançadas, por outro⁵. Assim colocado o problema, evidencia-se que o capitalismo avança na periferia como um processo de substituição de importações, e Furtado deu envergadura à interpretação sobre a transição da economia agrária para a economia industrial, tornando-se um dos artifícios da teoria do subdesenvolvimento⁶.

No vazio do marxismo brasileiro hegemônico, a crítica furtadiana criou um método histórico-estrutural original, pois, ao se afastar das limitações do método neoclássico, procurou compreender as economias periféricas no interior da expansão do capitalismo⁷. Desvencilhou-se do guarda-chuva teórico do colonialismo, caro à esquerda, principalmente por conta do PCB – também é possível identificar uma dissidência com relação a essa compreensão no ensaio de Pedrosa de 1931, recuperado por ele em seus livros de 1966⁸. Furtado negou o esquematismo da divisão internacional do trabalho – inspirado na teoria das vantagens comparativas de David Ricardo – ao destacar que a América Latina acabava tendo seu excedente econômico sugado pelos países centrais na medida em que estes produziam manufaturados consumidos pelos países latino-americanos, meros produtores e exportadores de bens primários⁹. Na passagem dos anos 1950 para os 1960 deu corpo à sua interpretação do subdesenvolvimento, cujos subsídios foram adquiridos quando dirigiu a Divisão de Desenvolvimento da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) de 1949 a 1957.

Em *Formação econômica do Brasil* (1959), Furtado analisa a transição da economia agrária para a economia industrial, voltada para o mercado interno. A atividade cafeeira foi capaz de mobilizar os recursos econômicos do início do século XIX para dominar a pauta das exportações brasileiras até a metade do século XX. Mas somente com a abolição da escravatura as bases da industrialização foram lançadas, em decorrência da incorporação da mão de obra livre. O trabalho assalariado contribuiu para monetizar as atividades econômicas. O deslocamento do eixo dinâmico ocorreria quando o parque industrial se diversificasse a ponto de produzir máquinas e equipamentos fundamentais à sua própria expansão. Após os anos 1920, a economia brasileira caminhou nesse sentido, contudo, a expansão industrial não foi suficiente para consolidar o desenvolvimento autossustentado. O fator era o setor externo, a elevar o nível dos preços dos produtos manufaturados. A política de

5 Cf. OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003a, p. 126-127.

6 MANTEGA, op. cit., p. 78.

7 OLIVEIRA, Francisco. *A navegação venturosa*. São Paulo: Boitempo, 2003b, p. 11-13.

8 DI CARLO, Josnei. *Mário Pedrosa*. Penápolis: Funepe, 2019, p. 59-60.

9 OLIVEIRA, op. cit., 2003b, p. 12.

substituição de importações criou o paradoxo de “quanto mais se substituir importações, tanto mais aumenta a procura de produtos importados”, pois, “enquanto determinada manufatura de consumo [...] é importada, o seu preço elevado limita a procura interna. Depois que é produzido no país, com elementos importados, a quantidade procurada aumenta mais que o seu índice de ‘nacionalização’”¹⁰.

Para Furtado, os países subdesenvolvidos se industrializavam perante um sistema capitalista mundial desenvolvido e tinham mercado e capitais para suas atividades primário-exportadoras, só que escaparam de sua análise as transformações do capitalismo monopolista. A indústria produzia mercadorias semelhantes às dos países capitalistas desenvolvidos, importando os meios de produção. A industrialização via substituição de importações empregava e pagava pouco, além de ser incapaz de criar seu próprio mercado interno. Tal situação era agravada com a instalação de empresas monopolistas com tendência a capacidade ociosa e preços elevados, acentuando a concentração de renda e a atrofia do mercado interno. Pedrosa compreendeu que o modelo de substituição de importações se esgotou nos anos 1960, cuja consequência foi a aguda crise política enfrentada pelo governo João Goulart.

Além do problema urbano-industrial, havia a estrutura agrária a agravar a estagnação da economia brasileira. Em *Um projeto para o Brasil* (1968), Furtado aponta “a necessidade de se corrigir a deformação estrutural da economia brasileira refletida no perfil da demanda, que tem levado ao mau aproveitamento dos recursos produtivos do país”¹¹, a importância da reforma agrária para elevar a produtividade e o nível de vida rural e, por fim, a fiscalização das empresas estrangeiras, prescrevendo “a fórmula cepalina” de Estado planejador da economia, “a intervenção do Estado orientador, regulador e, sobretudo, planejador da economia, representando os interesses da maioria da população”¹². Reformas que alterariam o *status quo* e reconfigurariam a participação das classes sociais no poder não poderiam, conforme Pedrosa, ser realizadas como medidas governamentais, de uma racionalidade técnica-econômica, aceitas passivamente pelas classes burguesas que viam a estrutura social que as sustentavam ser abalada.

A contribuição de Furtado para a economia brasileira é fundamental por ter lançado os alicerces do modelo de substituição de importações. Em *Desenvolvimento e subdesenvolvimento* e *Dialética do desenvolvimento* (1964), ele apresenta seus conceitos básicos. O mais importante deles é o de desenvolvimento. Não se deve reduzi-lo à acumulação de capital; o progresso econômico da sociedade como um todo também se encontra em seu bojo. Foi o que ocorreu nos países capitalistas avançados: os aumentos de produtividade determinaram o desenvolvimento econômico. A chave desse conceito encontra-se no excedente econômico, cuja conotação é distinta do conceito de

10 SINGER, Paul. *Desenvolvimento e crise*. São Paulo: Difel, 1968, p. 126.

11 MANTEGA, op. cit., p. 85-86

12 Ibidem.

Marx. Excedente econômico, na teoria furtadiana, designa a diferença entre o produto bruto e as necessidades de vida de todos aqueles ligados à produção. Furtado retomou a conceitualização genérica dos clássicos, por não determinar sua origem (trabalho ou capital) e seu caráter social específico (mais-valia, renda da terra etc.), opondo-se à teoria do valor de Marx. O excedente é fruto do capital, pois ele fornece os recursos de investimento, e não do trabalho. Para Marx, o capital é trabalho passado acumulado. Furtado considera a força de trabalho um dos fatores de produção, ao lado do capital.

A exploração é um conceito estranho à sua teoria, só possível de ser operado caso os salários dos trabalhadores fossem reduzidos abaixo das necessidades de subsistência. Assim, para responder como se dá a participação de cada classe na produção e o quinhão de cada uma delas na produtividade, Furtado recorreu às categorias neoclássicas, afastando-se do conceito de produto líquido, que ele mesmo adotara¹³. Os conceitos-chave furtadianos revelam sua indecisão entre a economia clássica e neoclássica. A consequência é a indefinição do papel das classes sociais no capitalismo. Isso não quer dizer que sua análise não seja classista, mas que ele estava preocupado em conciliar os interesses das classes fundamentais do capitalismo¹⁴, preocupação que levou Pedrosa a identificar suas limitações, presentes mais em sua ideologia que em suas análises econômicas.

DE CÁ PARA LÁ: A CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA AO DESENVOLVIMENTISMO

Há dois pontos críticos no modelo de substituição de importações para Pedrosa: um é político e o outro ideológico. Ambos decorriam de uma leitura burocrática sobre a sociedade civil. Ao desligar as transformações econômicas da dinâmica social, a burocracia estatal poderia fazer reformas estruturantes em nome das classes sociais sem levar em conta que estas se assentam sobre a estrutura que se alteraria conforme as reformas fossem implementadas.

A fragilidade do desenvolvimentismo não estava nas análises de seus economistas, estava sobretudo nos equívocos [...] de sua política e acima de tudo de sua ideologia. Tudo se passava nos vértices da burocracia, nos gabinetes ministeriais, nos conciliábulos políticos, na fraseologia dos teorizantes. Os burocratas e técnicos apegados ao poder do Estado acreditaram que podiam substituir as classes sociais dominantes no seu dinamismo e representá-las e agir, no uso e gozo do poder, em nome delas.¹⁵

¹³ Ibidem, p. 85-86.

¹⁴ Ibidem, p. 90.

¹⁵ PEDROSA, Mário. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 227.

Só que interesses são representados diretamente. As classes burguesas não precisavam de intermediários, por mais brilhantes que fossem – como era o caso de Furtado –, a ocupar cargos em organismos estatais ditando modelos econômicos que possivelmente ampliariam sua acumulação. A principal beneficiária, claro, seria a burguesia industrial, em razão de o desenvolvimentismo ser sua representação no plano ideológico, embora, como consequência do desenvolvimento, os trabalhadores urbanos e rurais também seriam beneficiados.

A burguesia, mesmo brasileira – seja de que natureza for – não tem por hábito deixar-se representar por alguma camada especial de dirigentes, a não ser na época do despotismo esclarecido, quando ainda não era classe dominante. A burguesia é essencialmente privatista. Os burocratas desenvolvimentistas pensaram substituí-la até o fim, sem trauma, sem tropeços.¹⁶

A ideologia desenvolvimentista tinha como núcleo ideológico a conciliação de classes – “um contrato tácito, não escrito, uma espécie de convênio”¹⁷ –, cuja origem remontava ao Estado Novo. Enquanto Vargas contava com o seu carisma, os teóricos do modelo de substituição de importações julgavam que a força de suas ideias bastava para o Estado controlar o processo social e político.

Chegar à plena circularidade de um processo automático, que levaria, no plano teórico, à superação da substituição das importações e a alcançar a plena capacidade para importar, é uma coisa; mas não levar em conta o processo social e político vivo das classes em jogo era outra. A base social sobre a qual se apoiava o desenvolvimentismo era um compromisso híbrido entre interesses burgueses agrários, interesses rurais, interesses industriais, interesses das classes trabalhadoras, classes camponesas – e interesses financeiros internacionais. Sua fragilidade não podia surpreender. Furtado sonhou que felizes circunstâncias de intercâmbio e outras também felizes acabassem levando a “superar a barreira para importar”, como se atravessa a barreira do som. Mas para a travessia perigosa ele mesmo nos ensinou que seriam necessárias medidas revolucionárias, a começar pela suspensão dos serviços das dívidas externas, expropriações anti-imperialistas, reforma agrária, gigantescos investimentos pelo Estado, plano global. Já não eram medidas de compromisso, de ordem técnica, mas medidas que envolviam uma política econômica de longo alcance, capaz de alterar o sistema em curso no Brasil, o papel do Estado no sistema, a composição social dos governantes. Para uma tal

16 Ibidem, p. 227.

17 Ibidem, p. 169.

realização já não bastavam conciliábulos técnicos, nem acordos de vértice, mas requeriam a participação efetiva de forças sociais profundas; ao cabo de todo o processo não estaria seguro que a própria burguesia ainda estivesse com o seu futuro a coberto de uma substituição também.¹⁸

A análise de Francisco de Oliveira, especialmente em *Crítica à razão dualista*, sobre o desenvolvimentismo enquanto ideologia do período populista assemelha-se, de certa forma, à de Pedrosa, de que a crise do modelo de substituição de importações foi fruto do esgotamento do populismo. A eleição de Jânio Quadros, em 1960, pela coligação envolvendo Partido Trabalhista Nacional (PTN), Partido Democrata Cristão (PDC), União Democrática Nacional (UDN), Partido Republicano (PR) e Partido Libertador (PL), marcou a derrocada da aliança entre o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), inaugurada com Vargas, que sustentava o populismo. A vitória janista foi contra a aliança populista-burguesa e o golpe de 1964 foi produto, em parte, dessa cisão.

Antes, porém, de chegar às grandes opções, que deveriam caracterizar o seu governo, despediu-se a si mesmo. A cunha de transição que deveria ter sido o seu governo foi removida. A passarela de bambu do parlamentarismo *sui generis* lançada às pressas sobre o vazio para permitir ao chefe populista atravessar pacificamente, legalmente, de um lado para outro a fim de entrar no Planalto tão pouco resistiu. A fenda que se abria com a renúncia era a fenda na continuidade do “desenvolvimento” à la JK da chamada burguesia progressista industrialista. “JK tinha dela”, dizia eu ainda em agosto de 1959 (*Jornal do Brasil*), “as qualidades e os defeitos. Daí ser ao mesmo tempo entreguista e nacionalista, tinha dela o dinamismo característico, mas também a inconsequência de atitudes, resultado de uma posição contraditória. O grupo burguês desenvolvimentista é nacionalista na justa medida, isto é, até o ponto em que seus interesses colidem com os dos grandes trustes e interesses industriais e financeiros estrangeiros. Mas nem sempre há colisão. E, por outro lado, tem consciência de que laços indissolúveis o prendem àquele grupo. Sua briga com eles é, no fundo, uma briga em família. Exigir, pois, dos nossos burgueses progressistas nacionalistas que rompam com os irmãos fazendeiros, os exportadores e os ‘entreguistas’ e venham para a rua arrastar o povo todo numa luta frontal e radical com aquele é exigir que façam o haraquiri, que se destruam em benefício de grupos radicais de pequenos burgueses ou de coisa ainda mais grave”.¹⁹

18 Ibidem, p. 227-228.

19 Ibidem, p. 150.

Jânio Quadros ocupou o vácuo deixado pelo esgotamento do populismo²⁰, mas, ao renunciar, em 21 de agosto de 1961, deixou uma fenda no contínuo desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), cujas contradições eram as mesmas de sua base eleitoral; a saber, um projeto nacional ou dependente de desenvolvimento. Em 1959 era possível apontar o esgotamento da aliança entre o PSD e o PTB, na medida em que a conciliação varguista, de classes burguesas e proletárias, se encerrou com Kubitschek. Estava na hora de o PTB, por meio de João Goulart, alterar o sistema político vigente ao buscar o poder sozinho, sem ter como aliado o PSD. Fato consumado apenas com a renúncia de Jânio Quadros e efetivado com o plebiscito de janeiro de 1963. Enquanto detinha o “poder difuso” do parlamentarismo, teve ampla coalizão a seu favor; depois de obter o “poder unitário” do presidencialismo, as esquerdas se dispersaram, deixando Goulart sozinho frente à sanha do Congresso, das classes burguesas e dos Estados Unidos, conclui Pedrosa.

Para ele, a política do modelo de substituição de importações tornou-se mais complexa entre os anos de 1956 e 1960 pelo fato de o Estado passar a financiar projetos do setor estrutural e o capital estrangeiro, setores da indústria²¹. A inflação estava no bojo do processo, mas aos poucos foi perdendo sua função estimulante. Era o problema a ser enfrentado pelo governo João Goulart²². Com o parque industrial diversificado, a questão era substituir o financiamento externo pelo nacional. Outro ponto a desequilibrar o sistema era a desigualdade regional. Historicamente o Estado concentrou seus esforços em atender os interesses das burguesias do Centro-Sul. O governo Juscelino Kubitschek, por meio da criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e de investimentos da Petrobras no Nordeste, tentou reverter a situação. Em vão, porque o fenômeno da concentração continuou por causa do aumento do emprego nas indústrias ser menor do que o crescimento demográfico, acentuando ainda mais o desequilíbrio socioeconômico entre as diversas regiões.

O modelo de substituição de importações, conforme Pedrosa, entrou em seu processo de transição. A burguesia industrial, por ter sua origem no campo, não foi capaz de criar um capitalismo nacional. Voltada para o litoral e de costas para o interior, não se preocupou com o mercado interno. Tal fato decorre das origens históricas do capitalismo brasileiro, introduzido de fora (metrópole) para dentro (colônia). As forças produtivas dos países subdesenvolvidos não são autorreguláveis, articulam-se com as dos países desenvolvidos. As burguesias destes usaram “o produto acabada da velha classe na matéria-prima da nova”²³.

20 Certamente a análise de Pedrosa é interessada, por ter apoiado e participado do governo Jânio Quadros. Cf. DI CARLO, Josnei. Vicissitudes do intelectual público: um estudo de caso sobre Mário Pedrosa (1944-1968). *Ciências Sociais Unisinos*, v. 55, n. 2, p. 265-275, maio-ago. 2019.

21 Cf. BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 18.

22 Cf. SINGER, op. cit., p. 107-108.

23 PEDROSA, op. cit., p. 292.

A burguesia estadunidense, em seu contexto, criou a igualdade de oportunidade, mas aos poucos institucionalizou a oligarquia no poder. A burguesia é que determina a política econômica do Estado: “Fundada nesses privilégios, governa sobre os outros homens de seu e de muitos outros países, determinando uma política econômica para a sua sociedade, o seu Estado e satélites, enquanto não a determina para o mundo todo”²⁴. Como a institucionalização do poder da burguesia não ocorreu nos países subdesenvolvidos, a burguesia se viu no meio de dois antagonismos: o proletariado lutando pelas necessidades sociais e a oligarquia imperialista impondo suas prioridades. A burguesia cafeeira foi a adversária da Revolução de 1930, mas, ao não conseguir diversificar os produtos para exportação, Vargas conciliou, mantendo o controle sobre São Paulo por meio do câmbio. Ele tirou a hegemonia dos paulistas ao fazê-los perder o instrumento de seu poder econômico. Não havia conflito entre as classes dominantes, elas eram fundadoras da nação brasileira. O golpe de 1964 evidenciou a união entre a burguesia agrária e a burguesia industrial.

Furtado, em *Dialética do desenvolvimento*, destaca Pedrosa, reconheceu a “falência de toda a ideologia do desenvolvimento” ao sustentar que a industrialização não formou capital autônomo do setor externo²⁵. Também assinalou o primeiro gargalo da economia como sendo o das importações condicionando o investimento “a mera transferência de tecnologia, isto é, *trabalho morto externo*, potencializa enormemente a reprodução do capital”²⁶. Enquanto o governo João Goulart se chocou com o impasse, a ditadura civil-militar, comandada pelo marechal Castelo Branco, tornou o empecilho política econômica de Estado ao abdicar do desenvolvimento autônomo. Assim, o capital estrangeiro, principalmente o estadunidense, poderia conduzir a economia brasileira livremente²⁷.

O Plano Trienal (PT) do governo João Goulart e o Plano de Ação Econômica do Governo (Paeg) da ditadura civil-militar refletiam, afirma Pedrosa, os grupos sociais ao qual eles queriam atender. O fracasso do primeiro foi o fracasso do desenvolvimentismo, o do segundo, seria do liberalismo. O Paeg era similar ao PT, embora a política salarial fosse antagonista. Afinal, o custo de produção seria reduzido combatendo o aumento do salário, demonstrando que os militares não tinham compromissos com o povo brasileiro.

O Plano Trienal do governo deposto e o Plano de Ação Econômica do governo que o sucedeu são expressões de dois grupos diferentes,

24 Ibidem, p. 293.

25 Ibidem, p. 226.

26 Cf. OLIVEIRA, op. cit., 2003a, p. 76-77.

27 A análise pedrosiana tenta delinear as contradições dos militares em função de notar que deram o golpe em nome das reformas liberais, embora apresentassem tendência de manter a política econômica estatizante. Cf. DI CARLO, Josnei. Do liberalismo ao estatismo: a ideologia pendular da ditadura militar segundo Mário Pedrosa. *Agenda Política*, v. 7, n. 1, p. 34-61, jan.-abr. 2019.

social e politicamente. Um era expressão de um governo débil, mas impelido pelas bases populares, que mal representa, a reformas necessárias à estrutura do País. O outro é expressão de um governo forte, que representou ao ascender os interesses globais da burguesia brasileira e de grande parte de suas classes médias, além dos interesses da política imperialista americana neste País. A política jacente de cada plano é típica das bases sociais de um ou de outro governo.²⁸

As classes burguesas são imediatistas. A partir da Segunda Guerra, as burguesias estadunidenses, temerosas de perderem sua dominação social, resolveram aumentar sua participação no poder político, resultando na ideologia da Guerra Fria²⁹ de que o capitalismo de empresa privada é superior a qualquer outra forma de estatização econômica. A ditadura civil-militar institucionalizou essa ideologia.

Os fenômenos da revolução burguesa incompleta e da estrutura agrária estática a criar entraves para a acumulação capitalista da indústria tinham duas consequências para Pedrosa: 1) a agricultura de exportação e 2) a produção capitalista para satisfazer a população urbana, especialmente as classes médias. Entretanto, parte do lucro industrial era transferido para os latifundiários. A terra, mesmo com relações sociais pré-capitalistas entre o dono e o trabalhador, adentrou na lógica da produção capitalista tornando-se capital fixo. Os desenvolvimentistas não compreenderam o processo de introdução da propriedade fundiária no capitalismo brasileiro. “O tipo social do burguês dominante no Brasil é o bifrontal, como uma personagem mítica: ele é proprietário de terra, de um lado, e do outro é proprietário de capital”³⁰. Furtado acreditou que a burguesia agrária e a burguesia industrial eram antagônicas, esqueceu que a consciência delas é reativa frente aos interesses da classe trabalhadora, quando se trata de defender a propriedade privada.

A falência de comando das organizações políticas das classes dominantes no Brasil levou ao golpe de 1964. As organizações políticas das classes dominantes não souberam lidar com a inflação de modo técnico, pois ela tinha uma função sociopolítica para elas: auferir lucros em razão de o aumento dos produtos ser mais rápido do que o dos salários e das matérias-primas. Quando a classe trabalhadora cansou de pagar o preço da inflação e organizou greves, a burguesia industrial se voltou contra o governo.

A população urbana aumentou consideravelmente a partir dos anos 1940, em correspondência com a industrialização. Como o emprego também era maior nas regiões adiantadas, o desequilíbrio regional se acentuou ainda mais. A urbanização, claro, influenciou na luta salarial, na medida em que a oferta de mão de obra aumentou a pressão por mais postos de trabalho e melhores

28 PEDROSA, op. cit., p. 251.

29 Ibidem, p. 71.

30 Ibidem, p. 231.

condições de vida. A ação coercitiva do Estado se fez cada vez mais presente para vencer a resistência do proletariado urbano.

O processo inflacionário, acentuando-se a partir do final dos anos 1950³¹, continua Pedrosa, tornou-se o calcanhar de Aquiles do governo João Goulart, levando as próprias classes burguesas à encruzilhada golpista. Furtado atribuiu à burguesia industrial a responsabilidade pelo fracasso do desenvolvimentismo, por ela ter se encantado pelo clamor dos latifundiários. Esqueceu que só a perspectiva do lucro leva o industrial a construir indústrias. O antagonismo entre burguesia industrial e burguesia agrária é conjuntural apenas. A dinâmica do sistema favorecia as duas classes.

Na base de toda ligação entre agrários e industriais, nas condições criadas no Brasil, está uma pressuposição essencial – a preservação da intocabilidade das estruturas agrárias em face de qualquer instituto jurídico novo, principalmente referente à propriedade da terra. Em todas as constituições que a si mesmo se tem dado este País, a vetusta instituição é intocável, a despeito de um ou outro florilégio a respeito dos fundamentos sociais daquele direito. A base dinâmica de todo o acordo essencial dos dois grupos consistiu precisamente num mecanismo de intercâmbio de rendas pelo qual a indústria retirava grande parte delas dos saldos produzidos pelo setor agrícola exportador, utilizando-a na ampliação do mercado interno e no estímulo ao processo acumulativo, o qual, em seguida, voltava, em parte, ampliado pela fecundação da mais-valia, às fontes da primeira apropriação. Esperar daí o surgimento de um conflito fundamental de classes, que alinhasse os industriais contra seus velhos aliados, seus ascendentes, era esperar milagre. A oposição de interesses não existia quanto aos fundamentos essenciais de classe; mas aqui e acolá, ao aparecer, era de natureza local e conjuntural.³²

Não era contra o imperialismo que a burguesia industrial se voltaria, ressaltava Pedrosa, porque o capital estrangeiro a beneficiava. Não adiantou Furtado tentar despertar nela a consciência de que em longo prazo a autonomia a favoreceria: “a classe capitalista industrial é naturalmente associada aos grupos externos nos quais busca solução para problemas de conjuntura”³³. A ditadura civil-militar veio para organizar a associação por meio das reformas do Paeg. O capital estrangeiro é indispensável à política econômica dela, e o Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE) pretendia entregar o controle acionário das siderurgias às empresas transnacionais. O Fundo Monetário

31 Cf. IBGE. *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2006, p. 514.

32 PEDROSA, op. cit., p. 238.

33 Ibidem, p. 244.

Internacional (FMI) e o Banco Mundial apresentaram uma saída anterior à Primeira Guerra: transformar o Brasil em um país agroexportador³⁴.

O Brasil vivia, no início da ditadura civil-militar, um processo de transição; o modelo de substituição de importações mudaria porque “a economia dual brasileira chegou ao impasse”³⁵. Por ser amplo, o setor de bens de capital poderia contribuir para os investimentos em tecnologia necessários para o aumento de produtividade do setor primário. Só que a base social da ditadura civil-militar, formada pelas classes burguesas, as classes médias e o capital financeiro estadunidense, não estava devidamente alinhada para levar o processo adiante. Os interesses financeiros estritamente vinculados às possibilidades de novos investimentos que falam a linguagem do seu próprio mercado eram dominantes. Além do mais, as Forças Armadas, assim como as classes dominantes, tinham plena consciência que estavam em área de influência dos Estados Unidos. A política no Brasil estava ligada aos interesses estadunidenses. Esta era a “novidade” implantada pelo golpe de 1964.

Na verdade, a ditadura civil-militar, “burguesa e subimperialista”, adiou o enfrentamento aos estrangulamentos externos e se apegou aos investimentos estrangeiros com mais facilidades para se internalizar pelo país, que “poderá ser dividido em centros estratégicos de poder que permitirão o controle total, econômico e político, do Brasil pelo ‘complexo industrial-militar’ que governa os Estados Unidos”³⁶. Ela defendia os interesses estadunidenses, por um lado, e o *status quo* brasileiro, por outro. Não havia mais problemas externos, eles se confundiam com a política internacional dos EUA³⁷. A burguesia industrial, presa ao capital estrangeiro e à burguesia agrária, tinha o horizonte limitado para conduzir a transição a um novo modelo de desenvolvimento. Não detinha, portanto, um projeto nacional.

De acordo com Pedrosa, o plano econômico dos países subdesenvolvidos devia voltar-se para as necessidades populares por meio da criação de um novo tipo de produção, fundamental para o desenvolvimento das forças produtivas. Se assim não fosse, tratava-se de um plano de exploração. O jovem capitalismo brasileiro nasceu velho e estava confinado ao eixo Rio-São Paulo; impotente por não ser capaz de investir em infraestrutura, ele produzia mercadorias para o consumo das classes médias urbanas. Com uma massa de desvalidos à margem da produção esperando a consciência de classe ser insuflada nela.

“A classe industrial brasileira é culturalmente colonizada como suas congêneres latino-americanas”³⁸. Colonizadas como eram, as burguesias latino-americanas tinham o Conselho Interamericano de Comércio e Produção

34 Ibidem, p. 199.

35 Ibidem, p. 247.

36 Ibidem, p. 248-249.

37 Cf. ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Mário Pedrosa e a construção do espaço imperial dos EUA sob o capitalismo monopolista. *Projeto História*, v. 59, p. 10-42, abr.-jul. 2017.

38 PEDROSA, op. cit., p. 293.

(1941) para defender o capitalismo, não necessariamente de seus países, mas o estadunidense mesmo. As transnacionais não tinham compromissos com os países onde estavam instaladas, seus compromissos eram com a matriz.

A ditadura civil-militar clarificou os problemas fundamentais do Brasil e a questão da independência econômica. Segundo Pedrosa, ela tinha como base dois fundamentos: 1) a Guerra Fria como bússola na política internacional e 2) a economia brasileira era incapaz de se desenvolver por si só. Ela veio para salvar uma ideologia, a do liberalismo, não os brasileiros. Otávio Gouveia de Bulhões evidenciava a doutrina financeira de forma mais clara e direta do que Roberto Campos ao afirmar que os aumentos salariais deveriam ser inferiores aos preços e que a redução de consumo tinha caráter pedagógico: “É indispensável sejam [os aumentos salariais] em proporção inferior aos acréscimos dos preços porque essa diferença a menos de poder de compra modifica a mentalidade (*sic*) dos consumidores e dos produtores”³⁹. Roberto Campos simbolizaria o governo acima das classes locais por ser um representante das finanças internacionais, em outros termos, dos interesses estadunidenses. “O Sr. Roberto Campos é um desses técnicos que servem, indistintamente, nas múltiplas instituições financeiras internacionais ligadas à ONU e que promovem os interesses dos Estados Unidos, quer dizer, do maior contribuinte delas.” Enquanto o marechal Castelo Branco, “o árbitro sobre as classes”, no estilo militar-bonapartista⁴⁰.

Segundo Pedrosa, os militares não tinham uma política ao dar o golpe de 1964, mas um estado de espírito. O povo brasileiro, sob a estagnação econômica, esperava a estabilização da moeda. O marechal Castelo Branco, com seu formalismo burocrático, fez a ditadura perder apoio rapidamente – “no curto espaço de tempo decorrido desde 1º de abril de 1964, o ‘poder revolucionário’ envelheceu dez anos”⁴¹. A ditadura civil-militar já cumprira seu papel fascista⁴² de colocar tudo no seu devido lugar: os trabalhadores urbanos e rurais, as disputas políticas etc.

A ditadura militar terá feito o papel do “jacobinismo” de marcha à ré que foi o fascismo: o jacobinismo da época das burguesias decadentes, na rampa de descida do curso histórico. Que fez ela de histórico e providencial? Repôs as massas no seu lugar, quebrou-lhes o ímpeto e o sentimento de autoconfiança que iam adquirindo; reprimiu o balbúcio de uma conscientização reivindicatória no campo. Dissolveu-lhes as organizações de resistência, emasculou-lhes os sindicatos, suprimiu os órgãos centrais de representação, que podiam falar em nome dos interesses coletivos da classe trabalhadora no Brasil, fez do direito de greve não um

39 Ibidem, p. 183.

40 Ibidem, p. 183-185.

41 Ibidem, p. 187.

42 Cf. OLIVEIRA, op. cit., 2003a, p. 106.

direito para ser exercido mas uma via extrema cheia de ameaças e de condicionamentos, como uma corrida de obstáculos. E os salários são contidos e diminuídos. Com efeito, os serviços por ela prestados são positivos.⁴³

Pedrosa lembra que o crescimento econômico brasileiro tinha seu estrangulamento no setor externo desde os anos 1930, só que o governo Getúlio Vargas barganhava com as potências possibilitando a industrialização e o saldo comercial positivo. Com o fim da Segunda Guerra, entretanto, os esforços dos EUA se concentraram em dificultar a balança comercial dos países da América Latina – entre eles, o Brasil. As sutilezas dos economistas da ditadura civil-militar não deram conta de apreender o desenvolvimento capitalista brasileiro, a dinâmica dos novos grupos sociais, a destacar a burguesia industrial, surgidos com o processo de substituição de importações.

A classe operária brasileira era nova, tinha sua origem no meio rural. Sustentou o populismo, deu apoio a Luís Carlos Prestes e permitiu a vitória inicial de João Goulart. A ação sindical e a ação política a fizeram reconhecer as instituições democráticas como fundamentais a suas conquistas. Com a restauração da democracia em 1945, lutou pela autonomia sindical e adquiriu uma consciência de classe reformista, “nos moldes de um Estado paternalista bonapartista”⁴⁴. A ditadura civil-militar tentava demolir as bases do reformismo operário deixando a consciência de classe em tensão. De imediato, suprimiu as liberdades democráticas e, fazendo uso de todos os meios, interveio nos sindicatos, criando obstáculos aos candidatos oposicionistas. A política sindical dos militares se clarificou: redução salarial como instrumento de contenção da inflação⁴⁵. Os operários teriam uma vida difícil na ditadura civil-militar. Cabia a eles intervirem na dinâmica social e lutar pela efetivação da reforma agrária, instrumento para vencer a pressão demográfica.

Pedrosa afirma que por estar vinculadas aos interesses imperialistas, as classes burguesas do Brasil não tinham condições de dominar o processo histórico. Fazia-se necessário a formulação de uma nova política de desenvolvimento, um “socialismo combinado” capaz de agregar os trabalhadores das cidades e dos campos, que arrastariam outras classes para “a revolução popular brasileira”⁴⁶.

VIAGEM AO CENTRO DO DESENVOLVIMENTISMO

A proposição política do desenvolvimentismo é industrializar-se. A industrialização seria a solução de todos os males: de um lado, a relação de intercâmbio se

43 PEDROSA, op. cit., p. 187.

44 Ibidem, p. 280.

45 Cf. OLIVEIRA, op. cit., 2003a, p. 94-95.

46 PEDROSA, op. cit., p. 274.

modificaria e, de outro lado, sua modificação poria fim à inflação estrutural⁴⁷. Assim, o desenvolvimentismo converteu-se em ideologia, determinando políticas concretas, cujo pressuposto era que a acumulação capitalista realizada pela burguesia industrial permitiria a superação do subdesenvolvimento. O modelo de substituição de importações apontava dois setores econômicos: o moderno e o atrasado. Como o antagonismo das classes burguesas se definia pela forma como se inseriam na economia, bastaria levar à atrofia da burguesia agrária, que se apoiava no atraso, para o Brasil passar a ter um capitalismo moderno, possibilitando o desenvolvimento. O golpe de 1964 demonstrou que o antagonismo das classes burguesas era conjuntural; elas representavam o mesmo projeto de poder e social.

“Esboço de análise da situação brasileira”, publicado em 1931 por Pedrosa e Lívio Xavier, fornece elementos para apreender o dualismo como deslocado das especificidades da formação social brasileira, com sua constatação de que as classes burguesas eram originárias do campo. No ensaio, as metrópoles exportaram o modo de produção capitalista para as colônias. No intuito de evitar que a terra se tornasse meio de produção para o colono livre, o Estado apropriou-se da terra e introduziu a escravidão, caracterizando a colonização⁴⁸. Os pequenos proprietários não faziam parte da formação social brasileira. O Estado mantinha-se sobre a ampla exploração escravista para a minoria detentora da terra. A escravidão teve de ser destruída para atender ao desenvolvimento capitalista e, sobretudo, para romper com os obstáculos ao padrão de acumulação capitalista dado.

O desenvolvimento capitalista, continua Pedrosa, exigiu outra mudança essencial para o poder ser transferido para São Paulo, a implantação da República. Para ela não ser drástica, a forma federativa foi inevitável. O desenvolvimento da cultura cafeeira era eminentemente capitalista; encontrou as bases necessárias para a monocultura e fez prosperar o capitalismo de forma plena. Interiorizando-se pelo território nacional, o capitalismo transformou as bases econômicas retardatárias, tornando o Brasil atraente para o imperialismo. A industrialização complicou as relações de classe, pois a burguesia agrária queria manter o monopólio da produção cafeeira. A fragilidade do mercado interno levou à centralização do poder no governo federal para a demanda crescer. O imperialismo acelerou e agravou as contradições econômicas e as de classe, desestabilizando mais do que acomodando as classes burguesas do país no plano do Estado nacional, pois elas não tinham bases econômicas estáveis que possibilitassem construir uma sociedade mais progressista, fazendo brotar seu reacionarismo frente às ameaças da luta de classes proletárias. No Brasil, a indústria nasceu ligada ao Estado, concomitantemente ao domínio imperialista da Grã-Bretanha⁴⁹.

47 OLIVEIRA, op. cit., 2003b, p. 14.

48 DI CARLO, op. cit., 2018.

49 Ibidem.

Por causa da pressão externa, a desigualdade do processo histórico é mais evidente e complexa nos países atrasados, que avançam aos saltos. Da lei da desigualdade, deriva-se outra: a lei do desenvolvimento combinado. Trotsky, ao analisar a história da Rússia, assim descreve o conceito de desenvolvimento desigual e combinado – essencial no pensamento pedrosiano, ao romper com as teses dualistas sobre o Brasil, especialmente a do PCB:

As leis da História nada têm em comum com os sistemas pedantescos. A desigualdade do ritmo, que é a lei mais geral do *processo* histórico, evidencia-se com maior vigor e complexidade nos destinos dos países atrasados. Sob o chicote das necessidades externas, a vida retardatária vê-se na contingência de avançar aos saltos. Desta lei universal da desigualdade dos ritmos decorre outra lei que, por falta de denominação apropriada, chamaremos de *lei do desenvolvimento combinado*, que significa aproximação das diversas etapas, combinação das fases diferenciadas, amálgama das formas arcaicas com as mais modernas. Sem esta lei, tomada, bem entendido, em todo o seu conjunto material, é impossível compreender a história da Rússia, como em geral a de todos os países chamados à civilização em segunda, terceira ou décima linha.⁵⁰

A estrutura da indústria é determinante para o caráter social da burguesia e a política do país. Como o capital das indústrias brasileiras era, em grande medida, estrangeiro, e a burguesia local se movimentava numa secular dependência, algumas de suas instituições políticas eram, até certo ponto, dispensáveis enquanto centro de decisão; no caso brasileiro, o parlamento. Antes do golpe de 1964, este não era controlado pela burguesia industrial; a maior bancada era comandada pela burguesia agrária a imprimir nesse faz de conta da política uma face conservadora ao suposto moderno. Assim, a burguesia industrial notou que dissolver ou manter sob controle o parlamento a favorecia, portanto, a tese de que ela era progressista se mostrou equivocada. Isolando-se ainda mais da pequena burguesia e do proletariado, a burguesia industrial, incapaz de realizar reformas, era fraca nos compromissos de um projeto que viesse a mexer na estrutura agrária, por medo de abalar suas próprias estruturas.

Para vencer o dualismo, a reforma agrária viabilizaria a industrialização porque criava mercado interno, aumentava a oferta de alimentos, “*desbloqueando* a acumulação por impedir o aumento dos salários nominais”⁵¹. A importância da teoria de Furtado residia no fato de que “processos que não eram perceptíveis nem importantes” para o método neoclássico, nem para o

50 TROTSKY, Leon. Peculiaridades do desenvolvimento da Rússia. In: *A História da Revolução Russa*. v. 1. Rio de Janeiro: Saga, 1967, p. 25.

51 OLIVEIRA, op. cit., 2003b, p. 14-15.

etapismo do PCB⁵², tornaram-se objetos de pesquisa. Mas também mascaravam “os novos interesses de classe” que se colocavam “agora como ‘interesses da Nação’”⁵³, conclui Oliveira. A economia política furtadiana era produção para a ação. Daí decorria sua limitação e seu caráter ideológico.

A dualidade da teoria do subdesenvolvimento não conseguiu ultrapassar as contradições do moderno e do atrasado do campo da oposição pura, não foi capaz de teorizar a relação entre os dois setores, desenvolveu uma teoria da formação do capital, mas não uma da acumulação. No início, Furtado era otimista; como as relações de produção não construíam a sociabilidade, a política na teoria furtadiana era um epifenômeno⁵⁴. Para ele, o desenvolvimento era desigual, mas não era combinado; o moderno e o atrasado não se articulavam, este era apenas um obstáculo àquele. Pedrosa, ao analisar a formação das classes burguesas, notou a articulação entre os dois setores econômicos observando que o desenvolvimentismo, ao acreditar que a burguesia industrial aceitaria de bom grado reformas estruturantes que alterariam sua base social, perdeu uma oportunidade histórica para levar o Brasil à superação do subdesenvolvimento, politizando-o no interior de transformações sociais que pudessem situar o proletariado e outros segmentos sociais próximos a ele enquanto condutores dessa ruptura.

52 A revolução em etapas estabelecia fases para a efetivação do comunismo em virtude do patamar social em que se encontrava o Brasil, identificado como país semifeudal. A primeira fase da revolução socialista brasileira seria a consolidação da industrialização. Visando tal propósito era necessário defender os interesses da burguesia industrial, que contribuiria na luta contra o imperialismo estadunidense, por um lado, e acabaria com os resquícios do feudalismo, por outro. Em outros termos, a revolução burguesa solaparia os resquícios do feudalismo e lançaria as bases do comunismo. (Cf. FERREIRA, Pedro Roberto. *O conceito de revolução da esquerda brasileira: 1920-1946*. Londrina: UEL, 1999, p. 59-102.)

53 OLIVEIRA, op. cit., 2003b, p. 14-15.

54 OLIVEIRA, op. cit., 2003a, p. 126 ss.

Mário Pedrosa e os caminhos por um PT socialista e independente

Everaldo de Oliveira Andrade

A atuação militante de Mário Pedrosa teve um papel decisivo e marcante na fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), muito além de um salutar apoio solidário. Se reconstruirmos seus passos nesse momento final de sua vida, que coincide com o nascimento do partido, é possível registrar, ao lado de sua personalidade e de seu espírito irrequieto, a sua intervenção política séria e ativa na elaboração e concepção do novo partido. Quando relemos e analisamos os documentos elaborados pelo jovem PT com os textos produzidos por Pedrosa à época e muitas das posições políticas que desenvolvera ao longo de sua trajetória – entre limites e avanços, tradições históricas do movimento operário brasileiro e internacional –, revela-se que a criação do PT como partido político de massas do Brasil contemporâneo incorporou por suas mãos algumas das melhores experiências e aquisições teóricas da luta de classes travada pela classe trabalhadora brasileira e internacional em seus anos iniciais.

Depois do seu último exílio em Paris, fugindo do golpe militar de Pinochet no Chile em setembro de 1973, chegou ao Brasil em 1977 para percorrer sua última estação da vida. Alguns testemunhos registraram que Pedrosa, após se reacomodar no Brasil, passava muitas das suas largas horas desse período lendo e trabalhando novos textos e projetos em sua rede e em sua cadeira de balanço, onde recebia os amigos. Já se aproximava dos 80 anos de vida. Lá fora agora não havia apenas o sol do Rio de Janeiro e as imensidões quentes do país, era o povo brasileiro que também fervia em um novo ciclo de rebeliões. Eram os finais da década de 1970. O velho militante socialista e crítico de arte estava animado para agir, emitia mensagens, propostas e iniciativas. O problema fundamental agora ultrapassava o fazer arte – então recolhida à retaguarda, segundo ele –, se somando na criação de soluções à fome de milhões pelo mundo no fazer da revolução socialista. Seria a hora das verdades fundamentais para o país. A arte mesmo, que ocupara grande parte de sua vida e atividade profissional, passaria agora a ter um novo papel:

No processo que está aí, a arte não se conjuga com o que se passa no mundo. Não é vanguarda, aquilo que fica de um lado da rua enquanto que do outro corre o drama do mundo de hoje. Nunca achei que o artista tinha que se desinteressar do que se passa pelo mundo. Nunca fui arte pela arte. Aliás, o problema fundamental do mundo de hoje não é fazer arte. Olhem para o terceiro mundo. O que se passa? A humanidade morre de fome aos milhões.¹

1 PEDROSA, Mário. Arte não é fundamental: a profissão do intelectual é ser revolucionário. In: OITICICA FILHO, Cézar (org.). *Encontros*: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 176-177.

Foi nesse momento marcante entre a fuga do Chile e a volta ao Brasil que, em breve tentativa de iniciar uma autobiografia, Pedrosa repensou seu tempo pessoal e do mundo. Ele voltou às suas antigas leituras para lembrar Sócrates, o filósofo, e escrever:

[...] pela sabedoria e o raciocínio se libertou do temor da morte [...] lembra a todos os homens que o destino dele é dar à existência um sentido inteligível, logo uma justificação [...] penetrar até o fundo das coisas, distinguir entre o conhecimento, de uma parte, e a aparência e o erro, de outra, era para o homem socrático a vocação mais nobre, a única verdadeiramente humana.²

Era esse o momento. A sua volta ao Brasil permitia que se reconectasse às suas antigas e mais profundas esperanças de homem político e revolucionário: se engajar para dar um sentido mais profundo à sua trajetória final. Aos 78 anos ele entra em campanha para ajudar a fundar o PT: escreve, discute e participa de reuniões e encontros com uma jovem geração de militantes, apesar de suas crescentes limitações físicas. Em uma de suas últimas declarações irá confirmar essa perspectiva: “Sempre achei que a revolução é a atividade mais profunda de todas [...] E ainda acho que uma nação que não passa por uma revolução ainda não é uma nação formada. Sempre sonhei uma revolução para o Brasil”³.

A CRISE INTERNACIONAL E O REAGRUPAMENTO DE CLASSES NO BRASIL

Mário Pedrosa, ainda exilado na França, refletia sobre a difícil situação da América Latina e do Brasil em particular. Sua trajetória, vindo de perto três ditaduras, primeiro no Brasil com Vargas e com os militares desde 1964 e em seguida no Chile após a experiência viva com o governo Allende derrubado em 1973 por Pinochet, deixou marcas profundas em seu pensamento. O grande impacto das duas ditaduras e da crise econômica capitalista de 1971 foi inicialmente sua posição em favor de um certo discurso com tintas terceiro-mundistas, mas que no fundo se constituía em uma mirada a fundo desde o marxismo sobre o lugar central da classe operária para capturar as raízes nacionais e populares da revolução, do índio, do negro, dos nordestinos, das periferias, da igreja popular das comunidades de base⁴. Esse movimento do seu pensamento busca novas e antigas referências na teoria e nas lutas concretas para pensar e para agir.

2 PEDROSA, Mário. A pisada é esta (Memórias). In: *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 1992, p. 42-43.

3 PEDROSA, op. cit, 2013, p. 167.

4 PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: OITICICA FILHO, op. cit. Publicado originalmente na revista *Versus*, jun. 1976.

Em 1966 Mário já criticara a importação sem crítica de modelos políticos para se pensar a revolução socialista brasileira. Seria necessário sempre não se desprender da unidade internacional das lutas de classes, no entanto, as formas de luta no Brasil não deixariam de trazer uma expressão genuinamente nacional. Se o nacionalismo por si só levava o movimento operário a quase sempre se submeter e depositar esperanças na reacionária e conservadora burguesia brasileira, também um internacionalismo operário abstrato e baseado tão somente em modelos fora da nossa realidade não ajudaria os trabalhadores do país a enfrentar o capitalismo: “Revolução não se prescreve, não se ordena, não se marca, não se precipita, não se inventa”⁵.

Por outro lado, Pedrosa, como uma boa parcela das esquerdas à época, sofre os impactos das teses “terceiro-mundistas” que abandonavam o internacionalismo operário por uma suposta oposição entre países ricos e pobres, ou pior, entre o Primeiro e o Segundo Mundo (URSS e aliados) contra o Terceiro Mundo, uma forma mais sutil de abrir caminho para grandes alianças no “Terceiro Mundo” entre trabalhadores e sua submissão a burguesias locais anti-imperialistas, ou em alguns casos a alianças com a China maoista como suposta alternativa às burocracias soviéticas ou do leste europeu. O terceiro-mundismo ganhava terreno desde a grande ruptura entre China e URSS e o movimento dos chamados países não alinhados, como também desde as grandes mobilizações no leste europeu contra o controle da burocracia soviética. Esses debates e suas nuances transparecem em Mário Pedrosa – e como parte das dificuldades de se analisar a nova situação latino-americana após a queda de Allende – em seu texto “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, publicado em outubro de 1975, no qual ele afirmava:

Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Essa disparidade se verifica também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica em que estamos vivendo, o 3º mundo para não se marginalizar de tudo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento [...] As vivências e experiências desses povos não são as mesmas dos povos do norte. São muitos diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas.⁶

Não se poderia afirmar que ele abandonara o marxismo, mas seu quadro de reflexão analítica se alterara sem que abandonasse os clássicos em que se formara politicamente para a luta. Se retomamos algumas das teses defendidas em seus textos e entrevistas no final da década de 1960 sobre o salto da planificação econômica socialista e as perspectivas de fusão dos grandes monopólios capitalistas, visão que se inseria em um quadro sempre pensado

5 PEDROSA, Mário. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966a, p. 83.

6 PEDROSA, op. cit., 2013, p. 108-109.

globalmente do desenvolvimento desigual e combinado da economia mundial⁷, aqui há uma nova perspectiva para se abordar o mundo e fazer um balanço que ele realiza nem sempre explicitamente. Ele certamente segue pensando o mundo e o Brasil, o que se comprova em carta de 17 de julho de 1977 na qual comentava o tema do novo livro que escrevia; uma obra de análise política e econômica que ficaria conhecida como: *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*, em que procurou resgatar o legado da revolucionária polonesa e sua atualidade em relação às mobilizações operárias que então ocorriam:

Tudo parece nos indicar que chegamos, precisamente, nesse último quarto de século, a essa operação final de desinfecção do coletivo que, segundo os dirigentes quase anônimos das multi ou transnacionais, marcará a hora em que o mundo poderá ser governado, exclusivamente, em nome dos interesses privados, pela oligarquia privilegiada.⁸

De fato, no momento em que Pedrosa escrevia o novo livro, retomando com novos dados e informações algumas das reflexões de 1966, a crise capitalista se aprofundava e se irradiava. Os EUA saíram derrotados da Guerra do Vietnã, a Revolução Nicaraguense estava a poucos passos de sua vitória em 1979 e a ditadura brasileira dava sinais evidentes de recuo por força das mobilizações populares crescentes. A instabilidade da ditadura brasileira e a crise econômica eram combinadas e não poderiam ser pensadas apenas em termos estritamente nacionais. Desde 1966 Mário Pedrosa pensara a superação da ditadura levando em consideração estas variantes: as contradições do desenvolvimento do modelo econômico nacional e as tendências gerais do capitalismo mundial. A ditadura, como ele afirmara, era a plena articulação submissa do capitalismo no Brasil ao imperialismo estadunidense. O que afinal ocorreu não foi muito distante destas análises⁹. O fim da paridade ouro-dólar decretado em 1971 pelos EUA em seguida à crise do petróleo de 1973 colocou a nu a dependência externa do país. Entre 1974 e 1977 as importações oscilaram entre US\$12 e US\$12,6 bilhões e as exportações subiram de US\$7,8 para US\$12,5 bilhões. O aumento das exportações, no entanto, não era suficiente para conter a sangria externa e pagar as remessas de lucros das multinacionais e o serviço da dívida externa, que consumia em 1978 US\$4,2 bilhões. Os empréstimos externos deram um alívio ilusório que cobraria seu preço na década seguinte. Em 1978 o ingresso líquido chegou a US\$7 bilhões e a dívida externa mais do que dobrara em três anos, chegando a US\$43,5 bilhões¹⁰.

7 Aqui nos referimos ao seu livro *A opção imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966b.

8 PEDROSA, Mário. *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 57.

9 PEDROSA, op. cit., 1966b, cap. 5.

10 SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 403.

O modelo econômico da ditadura aprofundara a dependência externa do país com um desequilíbrio econômico de fundo. Desde 1974 a deterioração econômica avançara, o governo Geisel duplicara a dívida externa de US\$6,2 bilhões para US\$11,9 bilhões e a inflação oficial saltara de 15,7 para 34,5%, embora seu índice tenha sido ainda maior. O reajuste dos salários de 1973 foi uma falsificação gritante. O ministro Delfim Neto arbitrariamente fixou o índice inflacionário em 15% quando outras fontes situavam entre 20 e 25%. O Banco Mundial estimou a inflação em 22,5%¹¹. A crise econômica mundial impedia que a ditadura permanecesse sem abalos. A manipulação de índices inflacionários para impedir entre outras coisas aumentos salariais foi um desencadeador das novas mobilizações operárias, que nunca deixaram de existir sob a ditadura. As mobilizações de massa nos grandes centros urbanos sendo retomadas, provocaram efeitos explosivos no interior dos sindicatos, apesar dos controles do regime.

LUTA DE CLASSES E CRISE DA DITADURA

Desde o ano de 1977, o período era marcado pela retomada das manifestações de massa de amplos setores sociais descontentes, que, em grandes ações ao ar livre, passavam a desafiar abertamente a ditadura militar. Pedrosa não poderia deixar de ver com bons olhos os novos movimentos da classe operária no Brasil, que dava passos firmes em sua ação política independente. De fato, as brutalidades da ditadura contra os movimentos sociais e seus militantes jamais foram suficientes para apagar a resistência que ia muito além dos superficiais e manipulados resultados eleitorais. A luta de classes seguia se desenvolvendo. A estrutura sindical setorizada buscara isolar as lideranças e impedir grandes articulações, mas por outro lado obrigara os dirigentes locais a manter contato com suas bases no próprio local de trabalho. Isso não impediu que uma nova geração de dirigentes surgidos deste ambiente comesse a despontar respondendo à crise econômica. Em 1966 Pedrosa já prognosticara em *A opção brasileira* que sairia dos sindicalistas, das novas camadas da classe operária e do conjunto da classe trabalhadora o esteio para a superação da ditadura militar; da burocracia sindical pelega se descolariam setores e quadros para a luta operária¹². Em São Paulo a luta do operariado de Osasco, em 1968, depois a da Oposição Metalúrgica e suas Comissões de Fábricas na capital, durante a década de 1970, e os autênticos do ABC que se deslocavam em parte da pelegada do sindicato dos metalúrgicos expressavam esse movimento. Era o processo vislumbrado por ele já na década anterior ao analisar os desdobramentos da ampliação do operariado urbano, que começava de fato agora a aflorar:

11 Ibidem, p. 399-400.

12 PEDROSA, op. cit., 1966a, p. 272-290.

A classe operária tem pela frente anos difíceis. Ela será forçada primeiramente a uma luta defensiva em face da redução do seu nível de consumo. [...] Aos primeiros sinais de uma retomada das atividades econômicas e produtivas ou de crise de poder do regime de exceção vigente, ela [classe operária] passará também à contraofensiva, na luta para reconquistar o terreno perdido. Esse vaticínio se reporta às próprias experiências passadas da classe trabalhadora no Brasil e à analogia de comportamento de classes trabalhadoras de outros países em contextos semelhantes ao nosso atual. Cabe a democratas, a revolucionários – é tudo um em última análise – sustentar a classe operária nessa política. É aqui que o papel da vanguarda intelectual do país será decisivo.¹³

Mário viveu para ver seu prognóstico se confirmar e teve tempo para agir e favorecer essa direção. A situação de crescente desarmonia entre as forças políticas e econômicas de sustentação da ditadura refletia as iniciativas de massa pelo fim do regime. Ainda antes, as eleições de 1974 – um pequeno espaço aberto deu expressão ao repúdio popular à situação do país – haviam dado a vitória ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Na verdade, um movimento social de massas mais profundo se desenvolvia, prosseguindo nas fábricas e bairros populares das grandes cidades, e os resultados eleitorais expressaram apenas em parte seu verdadeiro alcance. O MDB quase dobrou sua representação e pulou de 87 para 165 deputados, enquanto a Aliança Renovadora Nacional (Arena) foi reduzida de 223 para 199 cadeiras. O MDB também passou a controlar as Assembleias Legislativas de São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Paraná, Acre e Amazonas. O governo perdera a maioria de 2/3 no Congresso Nacional que permitia mudar a Constituição com uma cobertura fictícia de legalidade. Os resultados desmoralizaram a Arena como partido da ordem e colocaram o MDB em situação desconfortável para prosseguir convivendo com a ditadura sem se comprometer com a organização ativa da resistência de massas. A débil fachada democrática com a qual o próprio MDB colaborara para falsear a ditadura caíra de forma surpreendente para todos os envolvidos com o regime.

O assassinato do jornalista da TV Cultura de São Paulo Vladimir Herzog pelos torturadores da ditadura em outubro de 1975 galvanizou as insatisfações e novas mobilizações em São Paulo, demonstrando que o movimento se ampliava socialmente e se espalhava por diferentes instituições sociais. A cúpula da Igreja católica que apoiara a ditadura e a própria Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), até então dois redutos tradicionais e conservadores da sociedade brasileira, começavam finalmente a receber as pressões vindas de baixo. Na Igreja católica fermentavam agora as comunidades eclesiais de base e uma nova geração de militantes sociais comprometidos com a crítica

13 Ibidem, p. 288-289.

ao capitalismo, ainda que sob estrito controle da cúpula católica¹⁴. E na OAB, embora poucos advogados ainda se aventurassem a defender abertamente presos políticos, crescia uma sólida e crescente resistência que se envolvia com conflitos de moradia, reivindicações sociais e causas trabalhistas e coletivas. Isto obrigou a ditadura a agir por seus métodos mais diretos, o que explicava a nova onda de repressões brutais que se abateu sobre a esquerda em particular e os democratas em geral¹⁵.

Os militares também reagiram em outros planos. O pacote de 1º de abril de 1977 originalmente buscara dar fôlego novo à ditadura: maioria simples da Câmara para emendas constitucionais, escolha indireta de governadores e senadores em 1978 por meio de um colégio eleitoral no qual seriam incluídos os vereadores, assegurando o controle da Arena, além de controle do acesso dos candidatos a rádio e TV. O jogo de fraudes e mentiras das eleições continuava. A cassação de deputados que se exaltavam em seus discursos ou que inadvertidamente se envolviam demais no mundo de fantasias do parlamento fantoche permanecia, não deixando dúvidas sobre o verdadeiro poder que governava. Era tolerada como uma válvula de escape para tentar desviar as energias revolucionárias das massas populares e envolver a pequena burguesia democrática. Mas o quadro político não se estabilizou em favor da ditadura como ela esperava e isso por conta da enorme crise econômica e seus efeitos sociais incontornáveis. Explosões de revolta popular, quebra-quebras de ônibus e estações de trens e lutas abertas nos grandes centros urbanos se multiplicavam nesse período¹⁶. Eram a fome, o desemprego e a miséria que alimentavam a mobilização política nas ruas, a qual ganhou envergadura com a entrada em ação da classe operária e da juventude.

Foi neste contexto geral de crescentes mobilizações que ganhou destaque o novo momento do movimento operário brasileiro com as greves de maio de 1978 no ABC paulista, demonstrando a capacidade de a classe operária agir por sua conta. No dia 12 de maio de 1978 uma grande greve dos metalúrgicos da fábrica Scania obriga o patronato a ceder e sinaliza a abertura de uma onda de lutas, que será o estopim para a criação de novas bases para o movimento operário brasileiro. Após paralisarem meio milhão de operários, os metalúrgicos receberam um aumento de 11% em negociações diretas com os patrões. Lula emerge como dirigente de massas. O ministro general Golbery, a Igreja católica e a imprensa em geral o chamam de representante legítimo e não comunista dos trabalhadores, tentando contornar

14 Ver detalhes sobre a criação e o desenvolvimento das comunidades eclesiais de base como parte de um vasto e sofisticado projeto político da Igreja católica visando o controle social em ROMANO, Roberto. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 183-224.

15 ANDRADE, Everaldo de Oliveira. A liberdade nasce da luta: o surgimento da OSI na crise da ditadura. In: SANTOS, Cecília M. et al. *Desarquivando a ditadura*, São Paulo: Hucitec, 2009, v. 1, p. 66-83.

16 Cf. NUNES, Edison. Inventário dos quebra-quebras nos trens e ônibus em São Paulo e Rio de Janeiro, 1977-1981; e VALADARES, Lícia do Prado. Quebra-quebras na construção civil: o caso dos operários do metrô do Rio de Janeiro. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cidade, povo e poder*. v. 5. Rio de Janeiro: Cedec/Paz e Terra, 1982, p. 65-108.

o verdadeiro significado das greves. Ao retomar os sindicatos e a ação política na via da formação do seu próprio partido, o movimento operário de conjunto assumia um caráter consciente em ruptura direta com a ditadura. Este processo se desenvolveu rapidamente no período seguinte às greves de 1978. A agitação pela formação de um Bloco pelo Partido Operário começava a ser defendida no movimento como estratégia para construir um amplo partido operário de massas no país. Essa conjuntura do Brasil explicava o movimento em torno da proposta de organizar um novo partido dos trabalhadores brasileiros, que se inseria em um movimento mais amplo de retomada democrática das organizações sindicais, populares e da juventude em todo o país.

Mário Pedrosa se expressou como uma das primeiras lideranças na agitação política pela formação de um novo e amplo partido operário de massas. A ideia de se formar um novo partido operário não foi espontânea, mas expressão de uma luta política primeiro para convencer as novas lideranças do movimento operário e também para derrotar aqueles que propunham aprofundar alianças com o MDB ou ressuscitar o velho varguismo. Nas eleições de novembro de 1978 a ditadura buscava manobrar o regime e utilizar-se mais uma vez do MDB para conter o movimento independente das massas que crescia e tomava as ruas. Em outubro de 1978 foi abolido o AI-5, restabeleceu-se o *habeas corpus*, a censura prévia em rádio e TV foi suspensa e revogaram-se penas de prisão perpétua e de morte. No entanto, os poderes ditatoriais permaneciam preservados nos artigos 155 a 158 da mesma emenda constitucional. Nessas eleições, 15 milhões de votos foram recebidos pelo MDB, utilizado em parte pelos trabalhadores como meio de repudiar a política da ditadura. A agitação por um partido operário começava a ganhar repercussão de massa. Se a farsa das eleições continuava, porém, cada vez mais ficava nítido um distanciamento e divisão de setores da burguesia em relação à forma ditatorial de governo.

DESCONFIAR E SER INDEPENDENTE DA BURGUESIA

O veterano militante socialista não separava a luta pela redemocratização e contra a ditadura da possibilidade de abrir caminho para a revolução socialista. Tratava-se de oferecer uma linha política, uma estratégia a um movimento operário autêntico e que renascia ainda pouco preciso em suas orientações políticas mais profundas, mas que exigia concretamente o fim da ditadura. Mário Pedrosa não abriu mão de desempenhar um papel ativo na luta política, de usar sua experiência de veterano dirigente do movimento operário para participar ativamente. Sua bem conhecida e muito citada “Carta aberta a um líder operário” é certamente um documento histórico fundamental que se insere nas primeiras iniciativas que ajudaram a amadurecer a perspectiva de um novo partido. Publicada em 1º de agosto de 1978, buscava demonstrar aos novos dirigentes que despontavam o elo histórico que possuíam com as ações revolucionárias do passado: “quando Karl Marx, meu mestre, proclamou no século passado que a ‘emancipação dos trabalhadores seria obra dos próprios trabalhadores’ – esta verdade não se apagou mais da

história”¹⁷. O eixo central do documento busca reafirmar a necessidade da luta independente dos trabalhadores, vindo na liderança de Lula a expressão de um movimento social mais amplo, coletivo e profundo da classe operária:

Um jovem militante de sua têmpera, de sua inteligência, de seu devotamento, não é produto feliz do acaso. É um produto necessário da classe operária emergente da nova sociedade brasileira. Formou-se você em São Paulo, no coração mesmo dessa nova classe. Estou certo de que outros como você se estão formando pelo Brasil todo aos milhares.¹⁸

A espontaneidade por si só não levaria o movimento a perspectivas socialistas e muito menos revolucionárias e tratava-se de buscar conexões com a tradição mais profunda e histórica dos movimentos operários. Mário Pedrosa, embora admirador do espontaneísmo revolucionário de Rosa Luxemburgo, é obrigado a fazer certas concessões ou retornar ao velho Lenin e reconhecer o papel dirigente fundamental de um partido operário para concentrar, formar, organizar e fazer avançar os setores mais dispostos e conscientes do movimento operário em geral, ainda que não defenda um modelo de partido bolchevique e de quadros para o PT. Uma ruptura revolucionária não nasceria certamente como um raio azul no céu. Se essa espontaneidade das lutas não levaria o movimento a perspectivas socialistas e muito menos revolucionárias, tratava-se para Pedrosa de buscar conexões com a tradição mais profunda e histórica dos movimentos operários no Brasil e no mundo, o que fica muito claro na sua intervenção de 1978 por meio da carta pública a Lula já mencionada:

Assim se criarão as condições ideais para que afinal surja da luta pela redemocratização do Brasil um movimento operário realmente profundo, livre, nitidamente trabalhista, dentro do qual todas as forças populares legítimas se vão unir para um só final, o socialismo: movimento dos trabalhadores pelo socialismo. Cunha-se, assim, com a naturalidade das coisas elementares, o partido que a consciência proletária de que você e seus companheiros estão imbuídos. Isso é penhor do futuro: fruto das tradições dos mestres nutrido do sangue dos nossos heróis proletários. Sem a libertação do movimento trabalhista é inútil falar-se em liberdade, democracia, socialismo.¹⁹

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 24 de dezembro de 1978, Pedrosa fez um balanço amplo da sua militância política e

17 PEDROSA, Mário. Carta aberta a um líder operário. In: *Sobre o PT*. São Paulo: Ched, 1980, p. 12.

18 Ibidem.

19 Ibidem, p. 14.

das perspectivas e construção de um partido operário. Afirmou que possuía críticas táticas em relação às guerrilhas de Lamarca e ações de Marighella, embora os respeitasse como combatentes. As raízes da revolução brasileira estariam na própria história do Brasil e da tradição de lutas do seu povo. Fazendo um balanço de sua própria atuação como antigo dirigente socialista quando tentara construir um partido socialista e democrático em 1945, concordou que teria falhado principalmente pela falta de um movimento sindical independente para sustentar esse partido, algo que agora se abria como uma possibilidade concreta:

Estamos assistindo ao nascimento de um movimento operário com base na independência e na liberdade sindical. Esse movimento que surge em São Paulo, e de que Lula é o representante, vem com uma força e uma independência política muito importantes [...]. O que faltou ao Partido Socialista, antes, foi exatamente um movimento operário independente. Não estou dizendo que vai sair daí um partido. O que digo é que esse é um elemento novo favorável ao Partido Socialista. No meu tempo não existia nada disso.²⁰

Esta era a aposta que fazia Mário Pedrosa dedicar-se a seu último combate político: realizar a possibilidade de um partido operário e socialista, baseado em um movimento de massas e independente da burguesia, ainda que inicialmente pouco preciso em suas linhas programáticas e de organização. Era certamente uma orientação arriscada apostar no pragmatismo, na experiência de luta em si sem a coesão de um claro programa de partido para iniciar um agrupamento político. Se num primeiro momento isso poderia certamente facilitar a agregação ampla e de massas do movimento, poderia mais à frente se constituir num grande obstáculo a um amadurecimento revolucionário dos militantes e a uma clara proposta socialista. Essas questões de ordem programática fundamental, no entanto, embora tenham então limitado algumas organizações de esquerda de perceberem o alcance que poderia tomar o impulso de massas pela formação do PT, não escaparam ao velho militante Mário Pedrosa.

De fato, a luta pelo PT precisava ainda ser ganha. Um ano depois, já em 1979, Pedrosa retomou o tema em seus textos jornalísticos e de agitação e insistiu na necessidade urgente de um partido dos trabalhadores e de se colocar o tema da central sindical combinada com a formação do partido. Havia muitos e novos obstáculos a esta perspectiva e mais uma vez não vinham somente da ditadura. A luta política pelo PT se desenvolveu em uma longa batalha contra muitos setores do movimento operário influenciados ainda majoritariamente pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e outros grupos menores ainda muito vinculados

20 PEDROSA, op. cit., 2013, p. 145.

à antiga “família stalinista”. Além disso, havia outros agrupamentos, de origens reformistas, nacionalistas, antigos trabalhistas e democratas, que apostavam em preservar as alianças com os setores democráticos e nacionalistas da burguesia, em estratégias para tentar dividir a sustentação da ditadura ou na via de uma negociação pela abertura política. Esses setores em comum se opunham abertamente à formação de um novo partido operário e se esforçaram para conter, desviar, atrasar ou mesmo comprometer as novas camadas de jovens militantes socialistas, sindicalistas e ativistas dos movimentos sociais urbanos e rurais que se lançavam contra a ditadura e começavam a se agrupar no movimento pelo PT. O PCB, detentor ainda de grande autoridade no movimento sindical e fiel à sua longa tradição histórica de barganhas e compromissos com as classes adversárias aos interesses dos trabalhadores, desenvolvia nesse momento a orientação política para manter e fortalecer o MDB e bloquear a formação do PT como partido operário e independente²¹ e, neste caso, nada mais contraditório com a mensagem que Pedrosa defendia de maneira muito transparente e clara, de que era preciso aprofundar a luta de classes contra a burguesia, garantir a independência para se abrir caminho para o socialismo. Assim, ele escrevia em 1980:

O partido dos trabalhadores deve atuar e destacar-se autonomamente como classe. Nesse sentido é preciso destacar a diferença histórica que existe entre as classes dominantes e o operariado. [...] a missão do proletariado contemporâneo como classe consciente de seus próprios interesses e oposta à da burguesia.²²

Embora a independência de classes fosse um dos temas centrais de suas preocupações naquele momento, Mário Pedrosa avançou outra proposta muito concreta. Sem exageros apologéticos, ele pode também ser considerado um dos pais fundadores e inspiradores de uma central sindical surgida em torno desse mesmo movimento, como fica claro em um dos trechos de sua célebre carta de 1978, ao insistir com força na necessidade urgente não só de um partido, mas de uma reorganização sindical:

E o que os brasileiros viram de novo, de edificante? Foram esses trabalhadores, em parte, ainda analfabetos, desprotegidos e humilhados, saberem unir-se e impor ao governo despótico, militar,

21 Tratava-se de subordinar a luta pela democracia e as reivindicações dos trabalhadores à direção dos partidos e lideranças da burguesia brasileira: “Lutar unitariamente para a manutenção das forças democráticas num grande partido, não embarcando – nos marcos das leis do atual regime – na disputa pela criação de partidos políticos ideológicos sem a conquista da democracia plena”. PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. *A conquista da democracia e a legalidade do PCB*. In: *O PCB em São Paulo, documentos 1974-1981*. São Paulo: LECH, 1981, p. 52.

22 PEDROSA, op. cit., 1980, p. 47-48.

obscurantista e opressor das populações civis subjugadas uma resistência capaz de restaurar o direito supremo do trabalhador, o direito de greve. Dessa luta que comove o Brasil, saiu um novo sindicalismo, que levanta o pavilhão da autonomia sindical como sua bandeira sagrada, da qual a triste figura do pelego é sumariamente afastada. A ação dos trabalhadores abre assim para o Brasil novas perspectivas. Duas são as tarefas que ainda lhes cabe realizar: uma central única que abranja toda a classe para dirigir seus problemas específicos nacionais e o partido político que abranja a classe inteira e a defina, como o povo pela primeira vez na História, para dela participar. [...] O partido dos trabalhadores é o grande projeto de transformação do Brasil.²³

O PT nasceu da luta de classes contra a ditadura reafirmando a independência da classe trabalhadora, derrotando toda uma série de adversários e obstáculos à sua afirmação como partido que representaria os interesses de uma classe, a trabalhadora. Esse desafio de fato nunca cessou e seguirá fazendo parte da história e das disputas de orientação do partido.

Mário Pedrosa se tornou o filiado número 1 do PT, no domingo de 10 de fevereiro de 1980 em que se fundava o partido, ao encabeçar as assinaturas do livro de fundação. Depositava grandes esperanças no erguimento do novo partido, mas não se iludia e nem deixava de assinalar os perigos nesta construção. Ele estava com 79 anos e discursou brevemente afirmando a originalidade e a força de um novo partido saído de baixo, das lutas operárias e populares, para construir um novo e original caminho de luta. Era a esperança de ver um partido socialista de massas, independente da burguesia e que alimentasse os sonhos e lutas de novas gerações como um permanente desafio. O próprio Lula reconheceria muitos anos depois que os argumentos de Mário Pedrosa ajudaram a manter a motivação do seu grupo de sindicalistas sobre a possibilidade de se criar o PT: “ele acreditava na classe operária possivelmente até mais do que nós, que fazemos parte dela. Falava com uma convicção extraordinária”.

Em uma entrevista publicada duas semanas após seu falecimento no jornal *O Pasquim*, ficava claro que para Mário Pedrosa o PT seria apenas um meio, porque seu fim deveria ser realizar uma revolução socialista no Brasil:

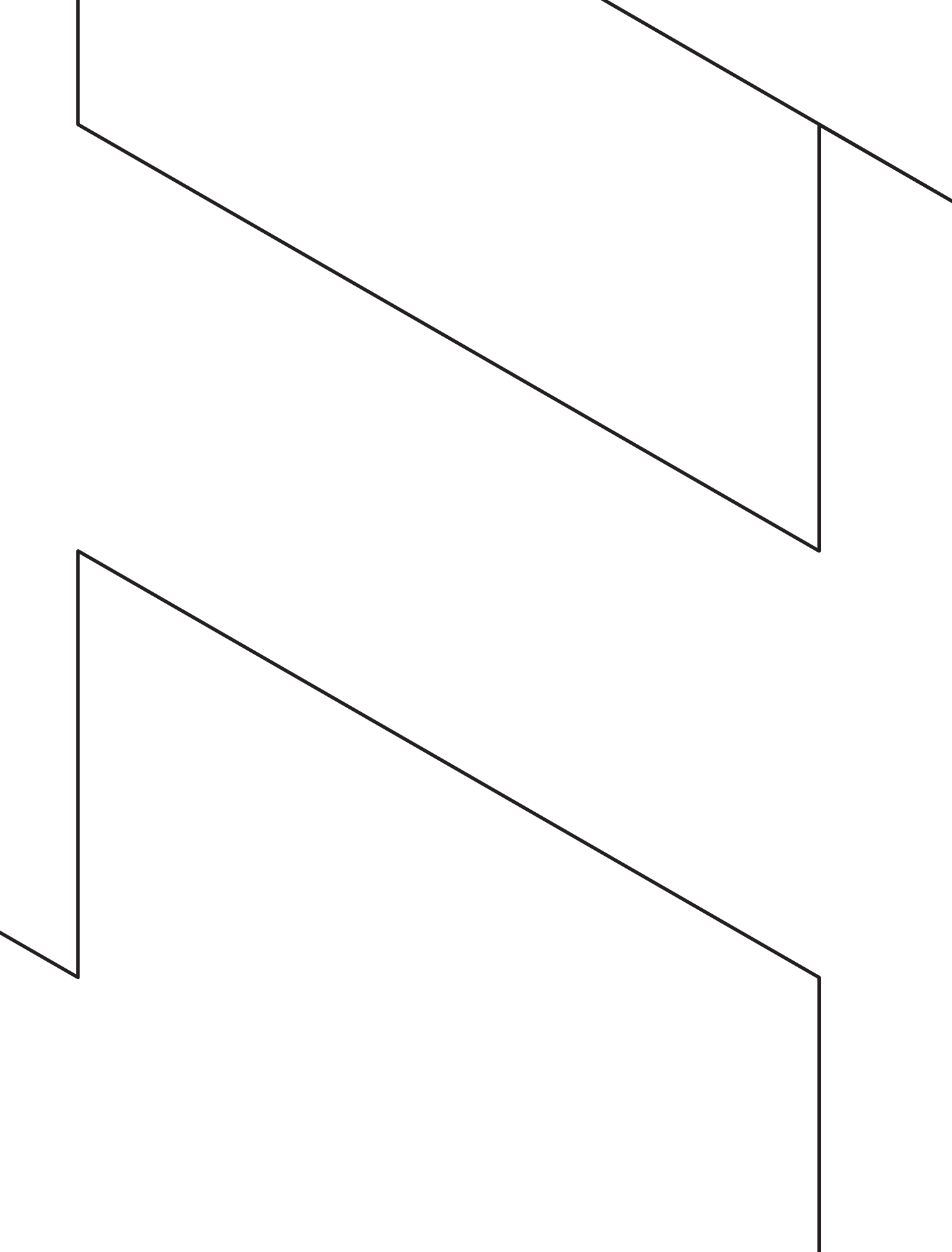
Sempre achei que a Revolução é a atividade mais profunda de todas [...] e ainda acho que uma nação que não passa por uma revolução não é ainda uma nação formada. Sempre sonhei uma revolução para o Brasil. Veja os países que tiveram revoluções: França, Estados Unidos, Rússia, China.²⁴

²³ Ibidem, p. 18.

²⁴ PEDROSA, op. cit., 2013.

Mário Pedrosa chegou a defender, ainda no final da década de 1970, a necessidade de uma Assembleia Constituinte livre e soberana, saída das regiões do país, para reconstruir desde baixo a nação brasileira. Sobre este tema deixou inacabado um livro que começava a redigir quando faleceu, em 1981. Para Pedrosa, o PT poderia vir a ser um grande partido popular; para isso precisaria entrar a fundo nas origens do povo brasileiro, na sua cultura, na sua história de luta cotidiana, o que de fato se realizou. Quando indagado sobre qual seria, afinal, a saída para o país, ele foi preciso e enfático: “a saída é fazer a revolução”²⁵.

25 Ibidem.



exposições
mário pedrosa:
revolução sensível
e o que não é
floresta é prisão
política

Atualidade e desatualidade de Mário Pedrosa¹

Francisco Alambert

Boa noite a todos e todas. Já me apresentei na semana passada, mas é importante lembrar que essa jornada – definida tão bem por Priscila Rufinoni agora – foi possível apenas com o esforço realizado por muitas outras pessoas. Marcelo Mari, Everaldo Andrade e eu tivemos a ajuda e a cooperação da Fundação Perseu Abramo, da UnB, da Pós-Graduação em História Econômica da USP; enfim, conseguimos juntar um número muito expressivo de pessoas para fazer essa longa meditação – como a Priscila definiu – sobre um dos mais importantes intelectuais do século XX, em qualquer lugar. E isso não é nacionalismo nem patriotada. O mundo está descobrindo Mário Pedrosa.

Vou falar sobre a questão da crise do projeto moderno, mas vou tentar abordá-la de outra maneira, entendendo o projeto como um problema que Mário Pedrosa elaborou durante toda a sua vida, ou seja, a relação entre arte revolucionária e política revolucionária, entre o crítico moderno e o militante socialista – suas aproximações tanto quanto seus distanciamentos.

Antes de entrar propriamente no assunto, é preciso lembrar de onde falamos, não é? Eu poderia até dizer que Mário Pedrosa está na moda, mas seria um pouco vexatório. Digamos que o mundo descobriu tardiamente Mário Pedrosa. Os marcos dessa descoberta recente foram pelos menos dois: a publicação de uma grande coletânea de seus textos em inglês pela primeira vez pelo vetusto Museu de Arte Moderna de Nova York; e uma recente exposição feita no Museu Rainha Sofia, na Espanha, sobre o olhar de Pedrosa para a questão das formas e da sensibilidade. Desde então, Mário Pedrosa está entronizado na cultura contemporânea. Isso é muito bom. Mostra, entre outras coisas, como Pedrosa é importante e original e como esse tal de “mundo” é lento e provinciano, demora para entender as coisas – só descobrindo agora, depois de cinquenta anos, depois de Hélio Oiticica, de Lygia Clark e até de Tarsila, que um dos maiores pensadores da arte moderna era brasileiro e fazia parte *desse* “mundo” desde os anos 1920.

Digo isso porque creio ser esse um signo da atualidade de Mário Pedrosa. Há, porém, um signo de desatualidade: tanto na publicação importantíssima e excelente de seus textos – agora oficializados no cânon dos grandes críticos de arte do século XX – quanto naquela lindíssima exposição feita na Espanha por Gabriel Pérez-Barreiro, mantém-se uma repartição que isola aquilo que em Pedrosa foi ainda mais original do que o resto das coisas originais feitas

1 O texto a seguir é a transcrição de minha comunicação no seminário *Mário Pedrosa, 120 anos*. Agradeço a cuidadosa transcrição feita por Yuri de Lavor (FIL/UnB). Fiz pequenos ajustes e acrescentei alguma documentação, mas procurei preservar o tom coloquial que era também do gosto do homenageado.

por ele. Refiro-me ao fato de o militante político radical emprestar sua postura ao entendimento da arte, e o crítico de arte, igualmente radical, emprestar sua defesa da arte como exercício experimental da liberdade ao entendimento da política e da luta de classes.

Tudo isso obviamente diz muito de nossa época, que Pedrosa inclusive soube antecipar de maneira genial. Tanto sua atualidade quanto sua desatualidade só são possíveis porque – ao contrário das ideologias dominantes hoje – Pedrosa não abria mão de pensar historicamente, tendo a crítica do capital e de suas formas como princípio. Por isso sua obra está muito além das oposições reducionistas entre formalismo e sociologismo. Acho que essa é sua lição, da mesma forma que o marxismo foi sempre seu método, o que talvez seja um detalhe de sua atualidade ou de sua desatualidade.

Mas o que é então o marxismo que Mário Pedrosa abraçou a vida toda? Acho que certa ideia marxiana de civilização é algo que ajuda a entender como ele se apropriou de toda a problemática. Em um ensaio publicado em 1830, o filósofo liberal John Stuart Mill relacionava em tom de exaltação tudo o que a humanidade ganhou com as conquistas da nova civilização:

a multiplicação dos confortos materiais; o avanço e a difusão do conhecimento; a decadência da superstição; as facilidades de intercâmbio recíproco; o abrandamento das maneiras; o declínio da guerra e do conflito pessoal; a limitação progressiva da tirania dos fortes contra os fracos; as grandes obras realizadas em todos os cantos do globo graças à cooperação de multidões.²

Evidentemente, nada disso é propriamente falso; é, antes, um retrato de uma só cor do quanto a burguesia idealizava suas conquistas. Porém, como legítimo liberal, Stuart Mill deixava de lado outra conquista da mesma civilização que exaltava: refiro-me a uma arte livre e transformadora dos sujeitos através da reeducação de sua sensibilidade. Todas aquelas conquistas constituem o que Marx definiu como ideologia, e a grandeza do marxismo foi levantar esse véu e pensar a possibilidade de criar de fato o mundo que a burguesia prometia, mas que, a bem da verdade, jamais poderia entregar. Essa lição é crucial para Pedrosa.

Sem negarem em absoluto todas essas aspirações ou conquistas, o marxismo e as vertentes posteriores da teoria crítica se esforçaram para demonstrar que a concretização da tal civilização burguesa – ou, em termos mais precisos, de sua revolução – demandava paradoxalmente a criação de outra revolução, não burguesa, mas que não poderia prescindir das grandes conquistas da burguesia – apenas do capitalismo, que era a base de tais conquistas, mas não seu *proprietário*. O modernismo era a plataforma para se lançar a esse outro mundo possível. Sua tarefa era remodelar os sentidos, as representações, o trabalho e as imagens. Por isso, o revolucionário tinha de

2 MILL, John Stuart apud WILLIAMS, Raymond. Civilization. In: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: HarperCollins, 1988, p. 58; tradução livre.

ser o crítico do capitalismo e o experimentador desse novo mundo possível, acessado exclusivamente pela revolução, que no campo das artes já estava em curso, acontecendo no mínimo internamente à sua própria forma (que é tudo aquilo que coloca a experiência artística no mundo). Poucos pensadores do século XX – seja na teoria da cultura, seja na economia, seja na política da luta de classes – entenderam isso tão profundamente quanto Mário Pedrosa.

Marx, como se sabe, pensou a arte no contexto da era das revoluções de maneira muita vaga, lacunar. São as derivações posteriores do pensamento marxista – seja o chamado marxismo clássico, seja o ocidental, para retomar essa reconhecida e problemática distinção – que se encarregam de levar a questão a sério. De fato, o marxismo militante só tomaria pé do papel dialético entre arte e revolução com o famoso manifesto assinado por Trotsky junto a André Breton e Diego Rivera, escrito em 1938 no México – mais ou menos na mesma época em que pensadores chamados “ocidentais”, como Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e o historiador Arnold Hauser, elaboravam seus primeiros trabalhos.

Cinco anos antes, entretanto, do manifesto que quis unir a política de vanguarda da extrema esquerda trotskista com a vanguarda surrealista, um jovem Mário Pedrosa começava a pensar no assunto. Aquele que é considerado seu texto de estreia como crítico de arte – fruto de uma conferência dada por ele no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, sobre a grande gravadora alemã Käthe Kollwitz, que conheceu nos tempos em que viveu na Alemanha – é decisivo e precisa ser levado a sério, pois trata-se de um dos primeiros textos a examinar a arte moderna, exatamente na passagem do período clássico do marxismo para seu período ocidental. Mesmo que seja verdade que o texto é datado por certo esquematismo, como boa parte da crítica vem dizendo desde aquela época, é certamente mais importante o fato de ser caracterizado por posturas que Mário Pedrosa desenvolveria por toda a sua vida. “A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade” é uma frase que está nesse ensaio³. Tal ideia ecoa a famosa máxima benjaminiana de que todo documento de cultura é um documento de barbárie. É um princípio que define a postura do crítico de cultura marxista, que Pedrosa sempre adotou como critério para julgar a arte enquanto caminho experimental para a liberdade – ou seja, para a constituição de uma sociabilidade livre e socialmente integrada.

A arte experimental era uma das formas da revolução, portanto. Mário Pedrosa buscava desde o início uma orientação à ideia de uma arte autônoma, porém “partidária e tendenciosa” – como ele dizia, possivelmente evocando a máxima de Baudelaire segundo a qual toda arte genuína é parcial, apaixonada e política –, vocacionada para uma “assombrosa universalização”, a qual seria dada pela revolução. Em suas palavras sempre empolgadas: pela “sensibilidade cósmica do proletariado”. Isso em 1933. Ora, era justamente esse o tema forte da discussão do marxismo soviético nos anos 1930, que se

3 Conferência pronunciada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM) em 16 de junho de 1933, sob o título “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”. In: PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 35.

plasmou no manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, de Breton, Trotsky e Rivera. Aliás, na mesma época, nos Estados Unidos, um pequeno e radical grupo de artistas, intelectuais e militantes – a maioria trotskista ou independente – sonhava um caminho parecido. Um depoimento singular do momento foi dado por um de seus participantes, o superinfluyente crítico Clement Greenberg, com o qual Mário Pedrosa pode ser comparado e do qual deve ser também separado.

Em um ensaio sobre suas memórias e inclinações na Nova York dos anos 1930, Greenberg conta que naquele momento todos eram de esquerda – inclusive ele, que depois deixou de o ser – e todos pensavam a arte como parte da negação do mundo que lhes negava prosperidade. “A arte abstrata era o principal assunto entre pintores que conheci no final dos anos 1930. A política radical estava na cabeça de muitas pessoas; mas, para esses artistas em particular, o realismo socialista estava morto, ele diz sobre a chegada simultânea do marxismo e do modernismo em plena Depressão estadunidense no pós-1929. Essa era parte da discussão sobre arte moderna nos Estados Unidos, da qual Mário Pedrosa participou durante seus anos de exílio na país, no período do Estado Novo brasileiro.

Mas, continuando com o ensaio de Greenberg, logo a seguir vem outra parte, justamente aquela que o crítico aponta como caminho – que será o seu caminho, mas não o de Pedrosa. Diz Greenberg: “algum dia será preciso contar como o ‘antistalinismo’, que começou mais ou menos como ‘trotskismo’, tornou-se arte pela arte, e desta forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois”⁴. Nesse ponto, os dois grandes críticos, de origem próxima, se afastam. Para o crítico brasileiro, o projeto autônomo moderno, que era também um processo de autonomia da cultura, da política e da tal nova civilização – ou seja, o mundo da revolução –, jamais poderia ser confundido com a ideia de arte pela arte, como foi feito pela crítica greenberguiana. Uma arte autônoma, para Mário Pedrosa, envolvia um compromisso que tratava o mundo social não como estranho ao mundo da forma, mas como sua parte ativa e imediatamente dependente. De fato, a grande novidade de Pedrosa em relação a seus contemporâneos ilustres, acredito, é o fato de ele nunca ter abandonado o tal projeto Trotsky-Breton, mesmo depois de abandonar o trotskismo militante, nem a política bolchevique, na qual arte e revolução caminhavam juntas e informavam uma à outra.

Dou como exemplo o famoso parágrafo 11 do manifesto assinado por Trotsky, Breton e Rivera, o qual esclarece o que Mário Pedrosa pensou durante toda a sua vida a respeito da relação entre arte de vanguarda e política de vanguarda:

Do que ficou dito decorre claramente que, ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político, e longe está de nosso pensamento querer ressusci-

4 GREENBERG, Clement. O final dos anos 30 em Nova York. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 235.

tar uma arte dita ‘pura’, que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.⁵

Essa imagem nervosa é bastante significativa e tem muito a ver com Mário Pedrosa, porque toda a grandeza do que hoje se celebra por todo o mundo sobre as descobertas e as intuições do crítico deriva, acho eu, de uma minuciosa análise e desenvolvimento dessas questões, mesmo quando Pedrosa teve aparentemente de afastar-se dessa tradição para preencher lacunas e retomar de forma ainda mais forte o projeto de uma autonomia revolucionária. Na semana passada falamos, por exemplo, de seus estudos sobre psicologia da forma, Gestalt, fenomenologia etc. Pode-se também falar de seu papel militante no universo próprio do que hoje se chama de “circuito das artes” como organizador, crítico de jornal, curador de bienais.

Afastar-se, porém, não significa renegar ou abandonar. Mário Pedrosa nunca foi novidadeiro como seus críticos contemporâneos apontavam frequentemente. O ecletismo para ele era o principal inimigo da boa crítica, o que o faz incrivelmente oposto à nossa época, que resolveu tardiamente celebrá-lo. Em resumo, minha hipótese é que Mário Pedrosa configurou, a partir do manifesto *Por uma arte revolucionária independente* e de uma leitura constante do movimento do capitalismo baseada no marxismo clássico, de Marx a Rosa Luxemburgo, um projeto de arte autônoma e politicamente orientada segundo uma noção de revolução. Sua máxima, repetida hoje como mantra em um fundo vazio – “A arte é o exercício experimental da liberdade” – deve ser entendida precisamente neste sentido: a arte como laboratório para uma experiência social emancipada.

O problema é que já nos anos 1960 essa proposta e essa experiência iam se desarticulando, e quem melhor analisou isso foi o próprio Pedrosa. A mudança estrutural do capitalismo de nacional a monopolista corporativo, das grandes empresas e Estados transnacionais – assunto do livro *A opção imperialista*⁶, de que Everaldo já falou⁷ –, era uma face desse novo tempo. No caso específico do Brasil, a transformação global do capitalismo se iniciou, nas

5 TROTSKY, Leon; BRETON, André; RIVERA, Diego. Por uma arte revolucionária independente. In: FACIOLI, Valentin (org). *Breton/Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cemap/Paz e Terra, 1985, p. 39-43.

6 PEDROSA, Mário. *A opção imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

7 A obra “A opção imperialista” é citada por Everaldo Andrade em artigo autoral que compõe este volume, intitulado “Duas ditaduras, uma só liberdade”. (N.E.)

palavras de Pedrosa, com “o golpe bonapartista de civis e militares, desenvolvimentistas autoritários e desnacionalizantes” – assunto de outro grande livro, de 1966, *A opção brasileira* –, cujo resultado foi nos colocar dentro daquela nova ordem. Além disso, temos de lembrar que, no Brasil, o golpe cortou a linha de experiências radicais da autonomia que vinha sendo elaborada desde o modernismo, seja na arte, seja na política de esquerda.

Com essas transformações, a arte autônoma entrava em crise, e talvez perdesse seu objeto. Em 1960, comentando a obra do artista italiano Alberto Burri, Pedrosa fez uma crítica genial à nova condição que já ia se desenhando: “Já se foi o tempo do martírio dos artistas incompreendidos. Os burgueses aprenderam a lição e em lugar de repeli-los os acolhem, os nutrem, os adulam e corrompem”⁸. A arte independente ia perdendo seu caráter negativo. Na nova configuração histórica, liberalismo, sociedade de mercado e cooptação eram parte de um novo totalitarismo a que as contrarrevoluções dos anos 1970 e 1980 dariam forma. Em 1970, aliás, pouco antes de partir para seu último exílio, Mário Pedrosa escreveu um de seus trabalhos mais excepcionais, “A Bienal de cá para lá”, e nele apontou o paradoxo dessa nova conjuntura:

A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. [...] Por ter ficado elitista, sem o querer, Mondrian queria que a arte morresse para que a vida mesma na sociedade assumisse as suas funções. Klee queria que o povo a sustentasse – ela saiu da ordem do dia, foi rebaixada a uma atividade intimista de clube fechado. Uma arte ‘pós-moderna’ inicia-se. É que entre aquela e o povo, a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra, e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas.⁹

As relações produtivas entre arte e política revolucionária iam se dissolvendo; antes, porém, Mário Pedrosa teve a possibilidade de vislumbrar pela última vez o lampejo da união entre a revolução em andamento e a arte moderna como sua irmã siamesa. Refiro-me a seu último exílio no Chile, quando o projeto de socialismo democrático de Allende, para o qual Pedrosa fora convocado a colaborar ativamente, demandou a realização de um sonho que o crítico teve a vida inteira: construir uma espécie de museu antimuseu, um centro de artes e práticas artesanais e políticas, que contaria com escola, produção, socialização e exposição, inclusive, do melhor da arte modernista. Como se sabe, boa parte dos grandes artistas do mundo – todos eles já muito ligados a Mário Pedrosa, como Picasso, Miró e Frank Stella – participou do projeto, que, como todo o resto, foi exterminado pelo golpe de 11 de setembro.

8 PEDROSA, Mário. Burri, ou a Antipintura Vitoriosa. In: *Modernidade cá e lá*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 249.

9 PEDROSA, Mário. Bienal de cá para lá. In: *op. cit.*, 1995, p. 282-283.

A derrota imposta pelos golpes militares no Brasil e no Chile, junto àquela transformação geral do capitalismo para uma nova fase de expansão autoritária e conservadora, fez Mário repensar tudo, inclusive abandonar o ofício da crítica de arte. Desligada de uma perspectiva emancipatória, a *arte autônoma* se tornava uma espécie de *arte autômata*, dirigida apenas pela lógica do capital como estrutura e pela lógica do consumo infinito e repetido de imagens como forma (assim, a *pop art* seria uma espécie de realismo “ultralógico”, como ele gostava de dizer). Já ia ficando claro para Mário Pedrosa, em sua última década de vida, que a arte moderna fora vencida por aquilo que ele chamava repetidamente de “ser dilacerado da sociedade de classes”, agora em sua forma “pós-moderna”. Em suas palavras, tratava-se de “um condicionamento cultural, final, sem abertura, nem existencial, nem transcendental”¹⁰.

Sim, a coisa toda aqui fica mesmo assustadora. Entretanto, como a relação era sempre dialética entre os polos – arte emancipada, luta pela emancipação etc. –, esse esvaziamento da utopia fez com que Mário tirasse os olhos da arte como um campo experimental de emancipação. Ela deveria ficar em uma espécie de quarentena, à espera da volta da “hora plástica”, imagem que Pedrosa tomou, em outro contexto, de Martin Buber¹¹.

O olhar do crítico, porém, treinado para ver e antecipar o novo, voltou-se a outra face do presente. Desde 1978, as greves do ABC, que anunciavam a crise da ditadura, trouxeram de volta ao velho militante o desejo da intervenção militante, a busca do retorno de um partido socialista, de modo a salvar a utopia que a arte não podia mais, na visão de Mário, reter em si e exercer livre e experimentalmente. Como se sabe, é daí que surge, na cabeça de Pedrosa, o projeto do partido que seria o Partido dos Trabalhadores, para o qual ele seria convidado a ser fundador.

Hoje, como já sugeri, admirar Mário Pedrosa é quase um clichê de bom gosto. Porém, se quisermos de fato seguir sua trilha e reinventá-la no presente, precisamos retomar o caminho que ele deixou inacabado – e não poderia ser de outra forma. É preciso recriar aquele rearmamento ideológico fantástico ao qual ele sempre se dedicou, cuja base era tanto um olhar atento e criterioso para a arte que lhe era contemporânea quanto uma sistemática reinvenção da crítica geral do capitalismo e da luta de classes, sem que uma coisa obstruísse a compreensão da outra. É fácil falar, mas difícil fazer. Creio que seja isso o que devemos fazer hoje se quisermos que o legado de Mário Pedrosa continue em funcionamento e não seja apenas uma mercadoria descartável em um mundo de mercadorias descartáveis que, a bem da verdade, não deseja mais críticos nem militantes como ele.

10 PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: op. cit., 1995, p. 339-340.

11 Cf. PEDROSA, Mário. À espera da hora plástica. In: *Acadêmicos e modernos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

Mário Pedrosa: revolução sensível

Márcio Tavares

Transformação: Uma revolução vira as coisas de cabeça para baixo. Coloca abaixo as estruturas de uma sociedade, de um sistema, de uma organização e começa a erguer uma nova arquitetura das relações vividas. A experiência revolucionária é a do confronto com a intensidade dos sentimentos humanos: euforia, incerteza, medo, esperança. Revoluções são momentos “à flor da pele” em que a ação política faz tudo parecer possível e, com efeito, um horizonte de novas possibilidades históricas se abre para a humanidade.

Emoção: não há transformação sem sentimento. A sensibilidade se refere justamente à nossa capacidade de conexão com o outro, com o nosso potencial para nos colocarmos nos sapatos do outro. Assim, diz respeito ao mais profundo das nossas intimidades, dos nossos valores, da construção das subjetividades, mas igualmente à nossa capacidade de conectar o nosso interior com o mundo e com os outros... Estamos falando da elaboração de sentimentos como empatia, simpatia, raiva, indignação... O sensível sempre é uma experiência relacional, mesmo que vivida na intimidade do eu, em que são construídos os afetos. Em termos artísticos, estamos falando de expressão, da capacidade de transmissão dos sentimentos aos outros, e se estamos falando em “relação” naturalmente estamos falando de política também.

Revolução sensível: em um mundo marcado cada vez mais pelo isolamento, pela polarização, pelo descrédito nas instituições, pelo incremento das desigualdades, a necessidade de transformação se coloca de modo urgente. Nesse sentido, as experiências históricas retornam como instrumentos de reflexão para o nosso presente. É preciso esperança e afeto nesse ambiente áspero em que vivemos. Em outros termos, é preciso reformular a humanidade, e isso não pode ser feito exclusivamente com mudanças econômicas; é preciso também reconstruir nossos laços humanos. A reaproximação da arte e da política em uma dimensão da ação torna-se um objetivo essencial para a reconstrução da sociedade sobre novos paradigmas.

Se tomamos esses temas como elementos de reflexão acerca de nosso mundo e nos colocamos a repisar o caminho dos sonhos que muitos trilharam antes de nós, é impossível que não nos venham ao pensamento a vida e a obra de Mário Pedrosa. Ninguém em nosso meio atuou tanto para a construção de uma ponte duradoura e fértil entre a política e a arte. Pedrosa tinha plena consciência de que a arte como “um exercício experimental da liberdade” atuava, mais que qualquer outra expressão humana, como um vetor de transfiguração de nossas percepções sobre a experiência vivida.

Na vida e nos escritos de Mário Pedrosa encontramos a esperança de uma revolução profundamente humana, na qual as transformações históricas nos levam concretamente a uma ampliação de nossa sensibilidade. A arte torna-se um motor da reflexão sobre as coisas, do questionamento do *status quo*, da inquietação humana. Essa chama do estranhamento com aquilo que nos rodeia instigada pela produção artística é uma arma política apontada

diretamente para os efeitos nocivos da acomodação e da reprodução de desigualdades e preconceitos.

Por isso, precisamos nos recordar de Mário Pedrosa, e, ao retomar seus ensinamentos, somos confrontados com a imensa atualidade deles. As trilhas que precisamos percorrer no presente tornam-se mais inteligíveis junto das lições de vida, arte e política oferecidas por Pedrosa. E essa exposição pretende justamente unir celebração e reflexão a respeito do legado do nosso maior crítico de arte.

Em 2020, Mário Pedrosa teria feito 120 anos. Era uma circunstância que exigia celebração, mesmo sob um contexto pandêmico que afetava duramente o Brasil. Em um país tão marcado pelo apagamento de nossa memória coletiva, era preciso retomar de tempos em tempos a força da vida e da obra daqueles que nos antecederam e deixaram um legado enorme para o nosso país. Portanto, a homenagem em memória de seus 120 anos foi um momento necessário de celebração em um país que insiste em desconhecer seus referenciais. Essa comemoração nos possibilitava o reencontro com a atualidade de seu pensamento.

Naquela ocasião, consideramos que uma forma de celebração do legado de Mário Pedrosa – e que ele muito apreciaria – seria a realização de uma exposição. Na impossibilidade de realizarmos uma mostra presencial em tempos de necessário confinamento, construímos uma exposição para o espaço virtual. As redes que se tornaram o meio do convívio social no sombrio ano de 2020 se tornaram a plataforma para essa exibição que homenageava a obra viva desse importante artista, intelectual, militante e pensador contemporâneo.

A exposição *Revolução sensível* reuniu um grupo de artistas com uma produção muito distinta, mas que permitia vislumbrar um encontro com temas e problemáticas artísticas profundamente contemporâneas. A partir das obras de arte, podíamos de certa forma recontar a herança da fusão entre arte e a política da transformação que marcou a vida de Pedrosa: muitas delas continham referências ao legado do concretismo e do neoconcretismo que tanto deveram ao entusiasmo crítico de Mário Pedrosa para sua consolidação no Brasil. A força da sensibilidade de Pedrosa protagonizou uma revolução na arte brasileira cuja presença se mantém em plenitude na atualidade da nossa produção contemporânea.

A exposição contou com a participação de obras de arte dos artistas: Ana B.H. Flores, André Petry de Abreu, Cila Macdowell, Ding Musa, Estela Sokol, Jorge Francisco Soto, Mahyrah Alves Paes, Marcelo Armani, Marcelo Brodsky, Maria Tuti Luisão, Patrícia Froes, Paul Setúbal e Rubens Pileggi. São artistas de diferentes trajetórias e com distintos interesses no campo da produção, mas que, cada um à sua maneira, permitiam refletir sobre o legado crítico e biográfico de Mário Pedrosa. A exposição *Revolução sensível* se pretendeu uma abertura para a reflexão crítica a respeito do potencial transformador da arte em nosso tempo presente.

Não há dúvidas de que, ao pensar a respeito de nosso tempo por meio da arte, estamos homenageando profundamente o legado de Pedrosa. A arte brasileira é um patrimônio cultural de nosso país e teve em Mário Pedrosa um de seus maiores advogados, mas sem nunca perder o senso crítico, que

nos fez desenvolver uma das mais inquietas e geniais produções de arte no mundo. A arte latino-americana também guardou o interesse e o incentivo de Pedrosa, que nunca esteve de costas para a nossa região, mas imerso em nosso contexto. Por isso, aqui reunimos artistas brasileiros e, também, da Argentina e Uruguai, simbolizando essa ponte tão bem representada por nosso homenageado.

Nessa exposição – que em virtude da situação pandêmica terminou por ser realizada exclusivamente em plataforma *on-line* –, fomos desafiados a contrapor nossas percepções tão fundamentadas na experiência moderna do “cubo branco” como o local privilegiado para a fruição artística. Esse deslocamento contextual permitiu que colocássemos perguntas sobre a arte e sobre a sociedade brasileira por meio da experiência expositiva. Mediante a plataforma, se revelava algo que Pedrosa muito nos ensinou: expressão e contexto encontram-se sempre imbricados, e isso nos ajuda muito a pensar a respeito dos desafios que estão colocados para cada um de nós neste momento.

A exposição *Revolução sensível* contou com a colaboração graciosa dos artistas e coletivos participantes, e com o apoio valioso da Fundação Perseu Abramo, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo.

Se Pedrosa ainda estivesse conosco, temos convicção de que se colocaria lado a lado em defesa de uma *revolução sensível* para a transformação do planeta em um lugar mais habitável. Nesse caminho de mudanças necessárias, a arte ganha relevo protagonista por sua capacidade de questionar o mundo. Afinal de contas, a vida de Pedrosa foi a união plena entre teoria e prática da generosidade política e artística. Com ele, a célebre frase de Jean Jaurès recebeu seu completo sentido: “não se ensina aquilo que se quer; se ensina aquilo que se é”. E Mário Pedrosa foi um gigante da luta por uma vida digna e plena de afeto para todos. Suas reflexões artísticas e políticas seguem de imensa atualidade, contribuindo para a formulação de perguntas e respostas que ajudam a nos mover diante das agruras da vida nacional. Viva, Mário Pedrosa!

Por onde devemos navegar?

Kauê Garcia

Há mais de um ano foi para o ar a exposição virtual *O que não é floresta é prisão política*. De forma bem simples, poderíamos dizer que era a versão *on-line* da mostra de mesmo nome que ocorreu na Ocupação 9 de Julho, em São Paulo, em 2019. Particpei de ambas, mas de formas muito diferentes. Na presencial, fui convidado pelas redes sociais pelo artista Lourival Cuquinha, que, em nome de diversos coletivos e organizações – como Aparelhamento, Galeria Reocupa e MSTC –, me procurou. Entre conversas, selecionou dois trabalhos artísticos que compuseram, em meio a tantos outros, essa exposição-manifesto que foi muito relevante para o circuito das artes pela sua proposta política e formal e pelo seu modo de agir.

Participar dessa exposição – mesmo que somente como artista, e não integrante dos coletivos – resultou em minha entrada no grupo de comunicação com todos os outros artistas. Era um espaço de encontro para discutir proposições, ativações e assuntos referentes à “Floresta”. Um grupo muito ativo e cujos debates diários passei a acompanhar e dos quais, algumas vezes, pude participar. Isso é importante para este texto, pois contextualiza o nascimento da proposta virtual dessa exposição.

Como escrevo depois de tanto tempo do ocorrido, acredito que as memórias aqui podem se confundir com a invenção. Mas, se me lembro bem, teve um dia que, em meio à pandemia de coronavírus, alguém (que desconho ser a artista Néle Azevedo) jogou no grupo o convite do curador Márcio Tavares, que consistia em levar a ideia da exposição para o ambiente virtual. É bom lembrar que, em meio ao *lockdown*, essa era a principal forma de circular ideias. O convite era para compor uma homenagem aos 120 anos do incontornável crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. Além dessa exposição, haveria mais duas outras e um ciclo de palestras e mesas de debates. A ideia foi colocada no grupo, assim como o convite para quem se interessasse em participar da mostra virtual. Como eu estava assiduamente pensando nessas traduções da experiência artística física para o mundo *on-line*, me interessei em contribuir, ao lado de mais ou menos outras 30 pessoas.

Assim, surgiu um outro grupo de Whatsapp para discutir especificamente o projeto da virtualização da “Floresta”. Como eu já tinha participado da elaboração de algumas outras exposições virtuais, me ofereci para auxiliar na parte prática da construção do *website*, um trabalho semelhante ao de *designer*. Para realizar a programação em HTML, convidei a engenheira da computação Luísa Burini, com quem já tinha trabalhado em um projeto artístico anterior. Interpreto a nossa função de maneira muito parecida à de montadores de exposições de arte, pois, a partir desse momento, tentamos dar visualidade para as ideias que surgiam: uma tarefa difícil e com tentativas que nem sempre foram de sucesso.

Muitas mensagens foram trocadas nesse grupo, e reuniões semanais foram realizadas durante meses. Por meio dessas conversas, foram determinados

pontos essenciais para a formatação do projeto, os mais relevantes nessa transição da exposição. Compreender as novas necessidades era essencial para criarmos uma experiência *on-line* na qual a ética e a estética da mostra física fossem trazidas.

Uma das primeiras decisões foi elaborar o *site* como uma proposta colaborativa, em que a autoria fosse diluída. Diversas saídas foram pensadas para alcançar isso. Primeiramente, decidiu-se não identificar nenhuma das páginas ou trabalhos. Outra proposta foi a formação orgânica de duplas e grupos, que resultaram em vídeos, ações, imagens, sons e textos. No final, o *site* contou com trabalhos que já estavam na exposição realizada na ocupação, mas que foram reconfigurados para o virtual. Entre eles, registros de ações e intervenções anônimas, homenagens aos companheiros de luta e arte que faleceram e muitas das experimentações coletivas que, por muitas vezes, foram guiadas pelo diálogo com a obra de Mário Pedrosa ou com a questão do direito à moradia.

Dentre as preocupações levantadas nas reuniões, uma era que não existisse uma hierarquia sequencial entre as páginas, um cuidado para não gerar visibilidade maior para algumas propostas. Um apontamento genuíno, mas tinha um desafio: como criar isso em uma exposição virtual? Esse tipo de dilema era bem comum. Muitas vezes as ideias surgiam, mas a questão era: como estruturá-las para que funcionassem? Isso resultava em outras infundáveis reuniões com a Luísa Burini, tentando achar soluções práticas para os devaneios conceituais. Nessa questão em específico, pensamos na hipótese de um *site* randômico, no qual o visitante adentrava por uma única “porta”, porém, a partir dali, a visita era única, uma vez que, por meio de uma programação, cada navegação acontecia em uma ordem aleatória.

Construir um *site* não convencional, longe de uma leitura tradicional e comercial, se tornou a proposta principal. Obviamente, um pensamento conduzido pela exposição original, que já fugia dos padrões “caretas” de mostras em cubo branco com práticas neoliberais. Assim, com o esforço coletivo de desconstruir o que se pensava de uma mostra virtual, desenhou-se um *site* singular, que trazia o acúmulo como uma decisão estética, com a sobreposição de imagens em uma única página, *hiperlinks* – que às vezes estavam à mostra, já em outras, escondidos –, sons que eram disparados automaticamente, apropriações, páginas interativas, *gifs*, entre outros diversos recursos que possibilitaram essa proposta labiríntica no espaço, dando esse tom de caminhar sobre uma “floresta” que não era prisão política, e que se pretendia libertadora pela própria visitação.

Decidi finalizar meu texto grifando uma das escolhas de navegação da exposição que acredito resumir bem a proposta. O botão para mudar de páginas, diferentemente do convencional que é localizado à direita ou em ambos os lados – para ir e vir pelos *sites* –, é alterado, existindo apenas a possibilidade de se movimentar pressionando para a esquerda. Uma decisão que une a forma e o conteúdo. Assim, a frase que acompanha todo o *site*, “Navegue sempre à esquerda”, se expande além do sentido informativo e se apresenta como um *modus operandi*, uma referência a todos esses pilares que compõem a estrutura do projeto, de Carmen Silva a Mário Pedrosa.

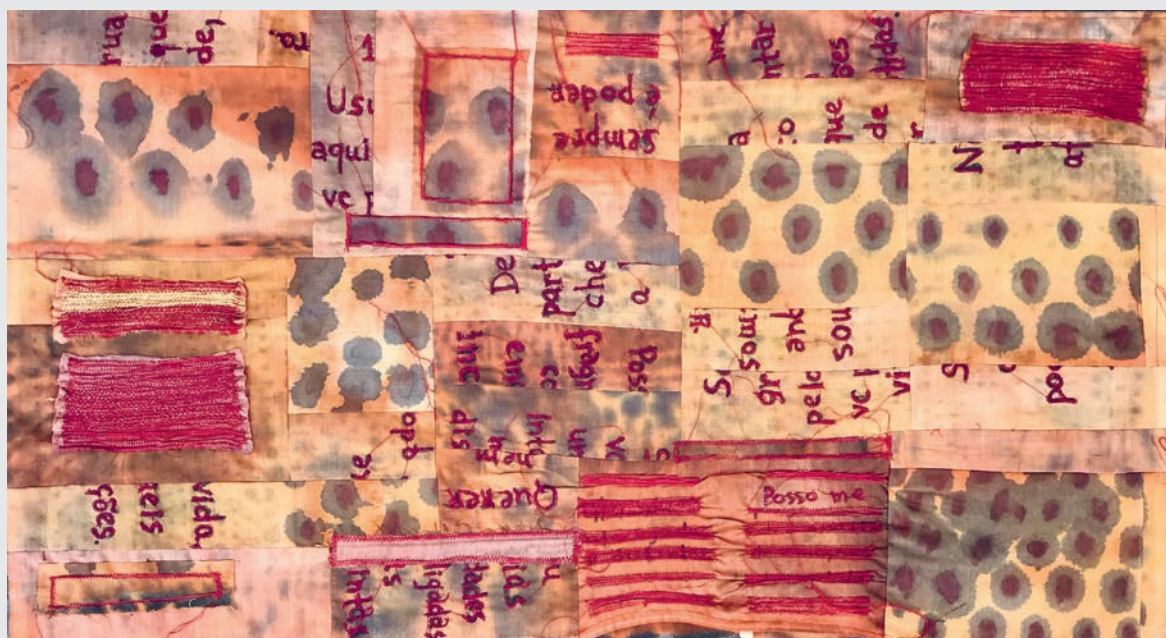
mário pedrosa:
revolução
sensível

MARCELO BRODSKY, "1968, el fuego de las ideas", 2016.
Fotografia impressa sobre papel de algodão com intervenção de crayon e aquarela.

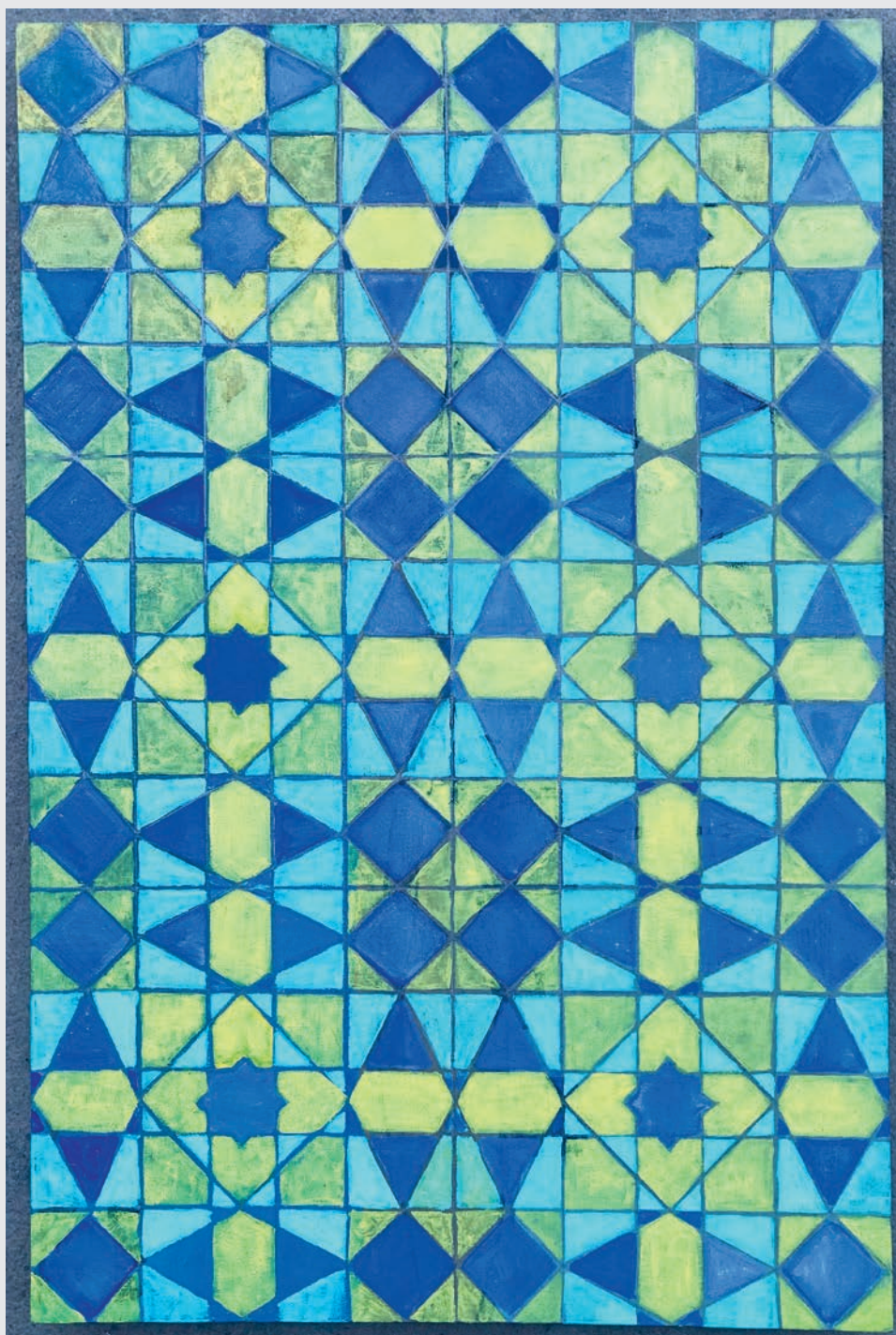


Artistas de teatro na greve contra a censura em 1968 na Baía de Guanabara, RJ. A data da censura aos obras comemoradas "pós-timo". Arquivo do Jornal de Brasil / 02. 2008 - foto de arquivo

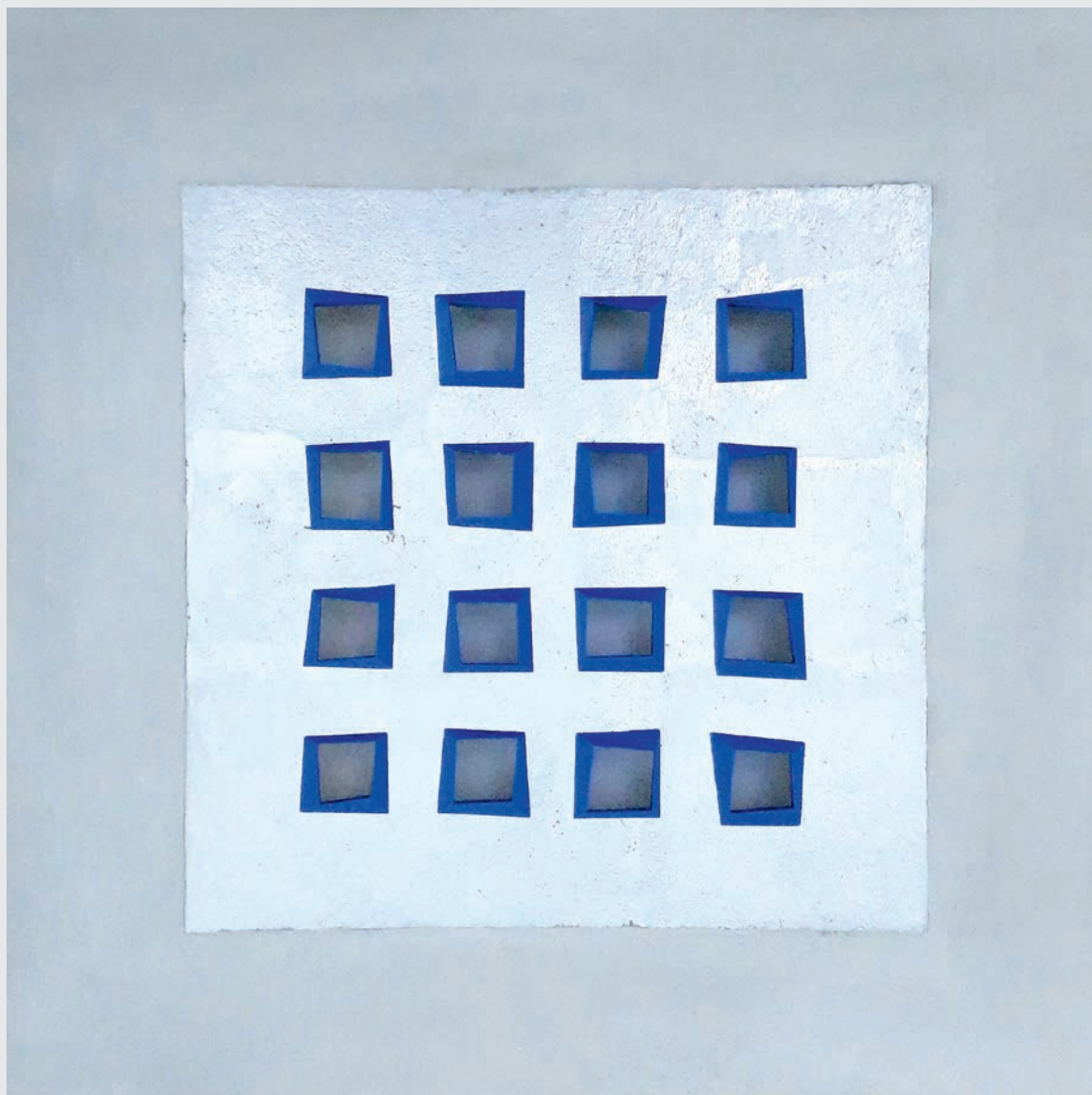
ANA BERENICE HUBNER FLORES, "Aborto", 2020.
Bordado livre à máquina, 48 x 83 cm.



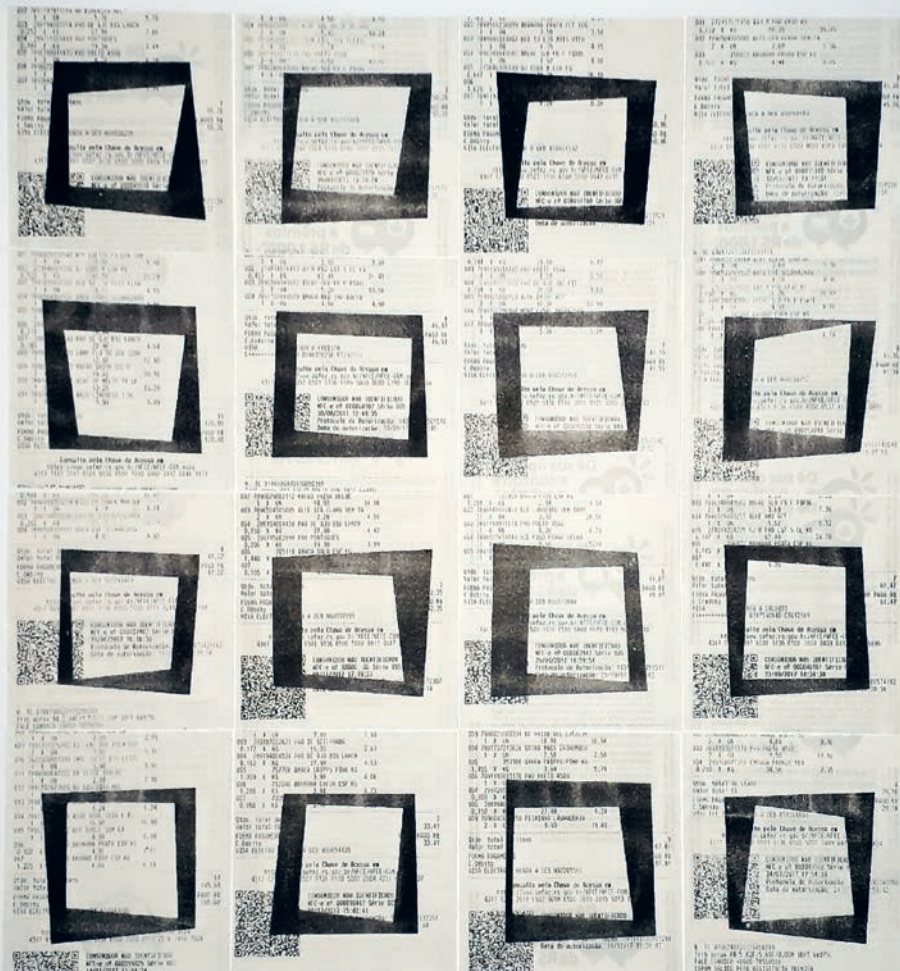
ANA BERENICE HUBNER FLORES, sem título, 2020.
Acrílico e óleo sobre tela, 60 x 40 cm.



ANDRÉ PETRY DE ABREU, "Metaesquema 3D", 2020/21.
Impressão 3D, alumínio e têmpera sobre cartão, 50 x 50 cm.



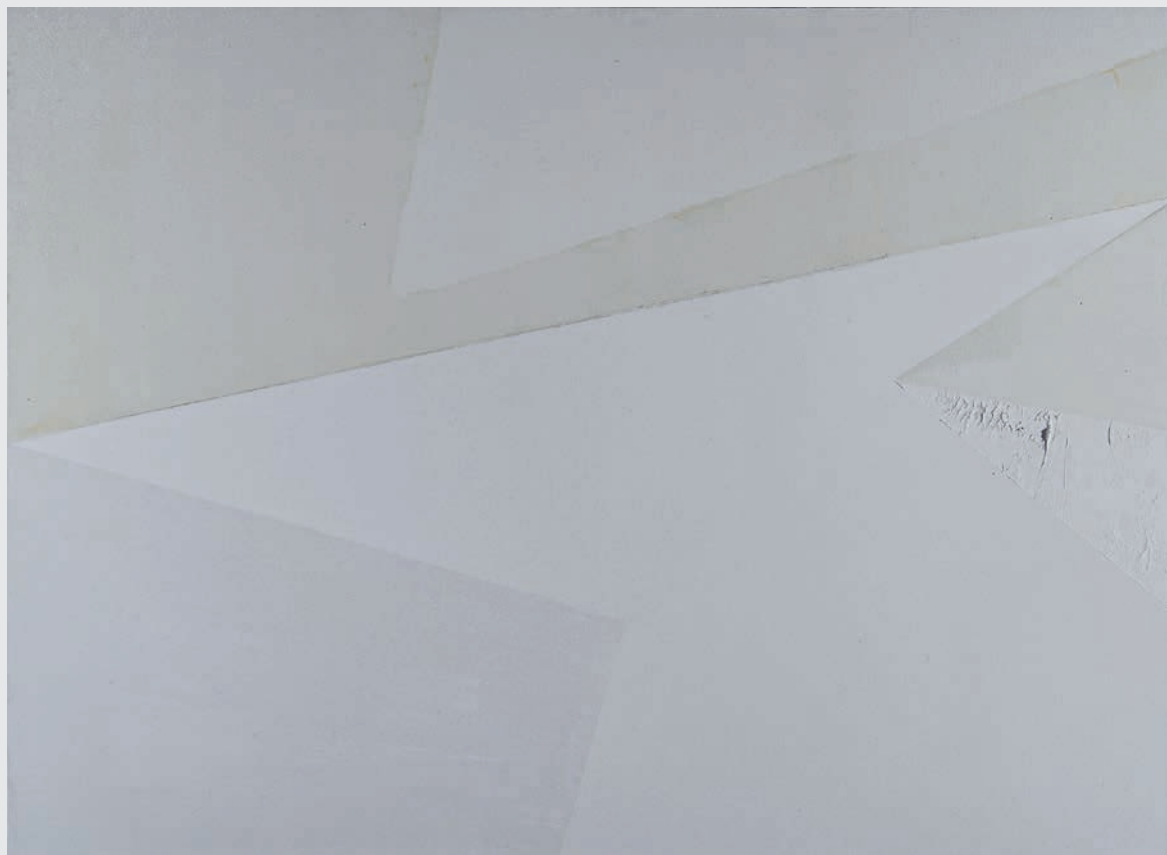
ANDRÉ PETRY DE ABREU, “Metaesquema 3D”, 2020/21.
Impressão 3D, alumínio e têmpera sobre cartão, 50 x 50 cm.



MAHYRAH ALVES PAES, “Unidade”, 2018.
Técnica mista sobre tela, 130 x 70 cm.



MAHYRAH ALVES PAES, “Unidade”, 2018.
Técnica mista sobre tela, 130 x 70 cm.



MARCELO ARMANI, "Guia brasileira", 2020.

Objeto (carteira de trabalho, moldura, coleira e guia), 70 x 60 cm.





DING MUSA, “Camuflagem”, 2020.
Impressão Jato de tinta sobre papel algodão, 54 x 38 cm.



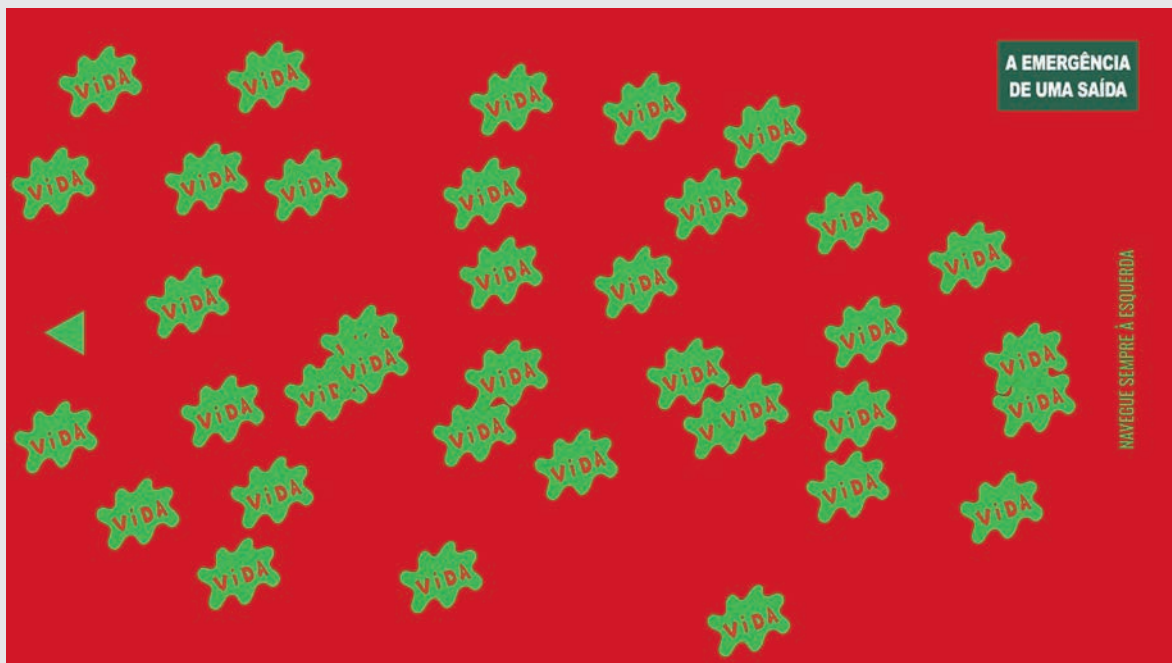


siga até a

página 417

ERNESTO NETO, "Vida", 2019.

Adesivos espalhados pela Ocupação 9 de Julho/MSTC.



JARBAS LOPES, “Museu da Solidariedade Maricá”, 2019.
Frame de vídeos originais e reproduções de internet – a imagem
em questão é de protesto ocorrido no Chile em 2019.
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqFB24BoSM4>.



KAUÊ GARCIA, 2021.

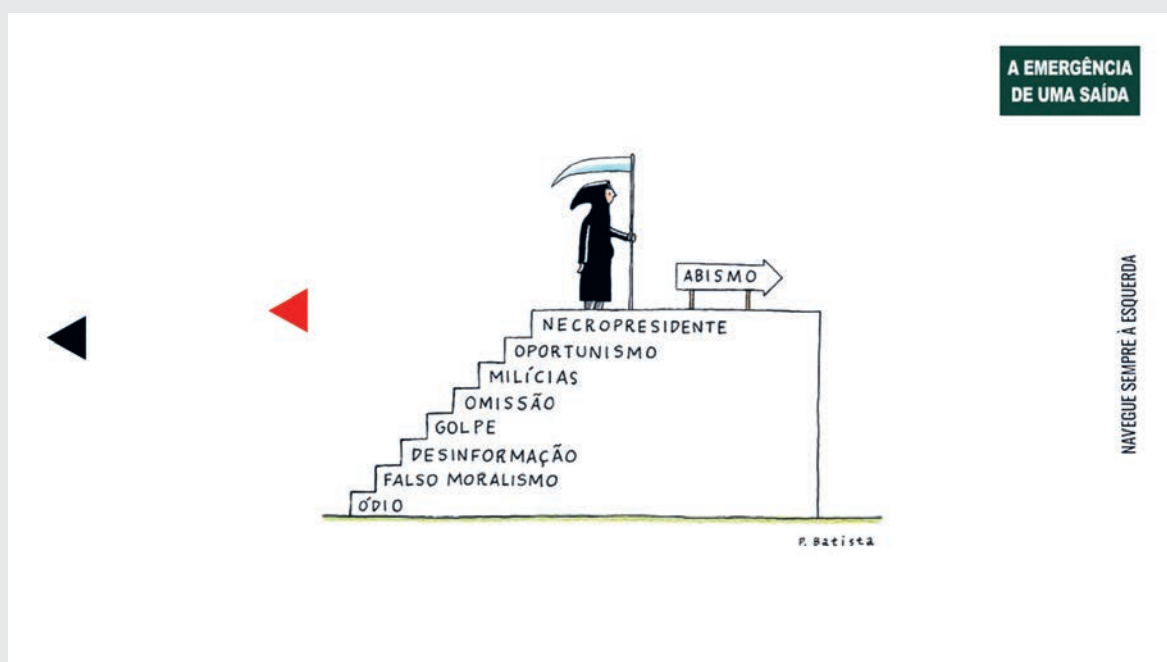
Homenagem a Robson Affini, um dos colaboradores da exposição.



- Como devemos deixar este lugar?
- Melhor do que encontramos.

NAVEGUE SEMPRE À ESQUERDA

PAULO BATISTA, "Charge", 2020.
Nanquim e aquarela sobre papel.



ANA LETÍCIA PENEDO, "Bandeira", 2019.
Pintura em tecido.



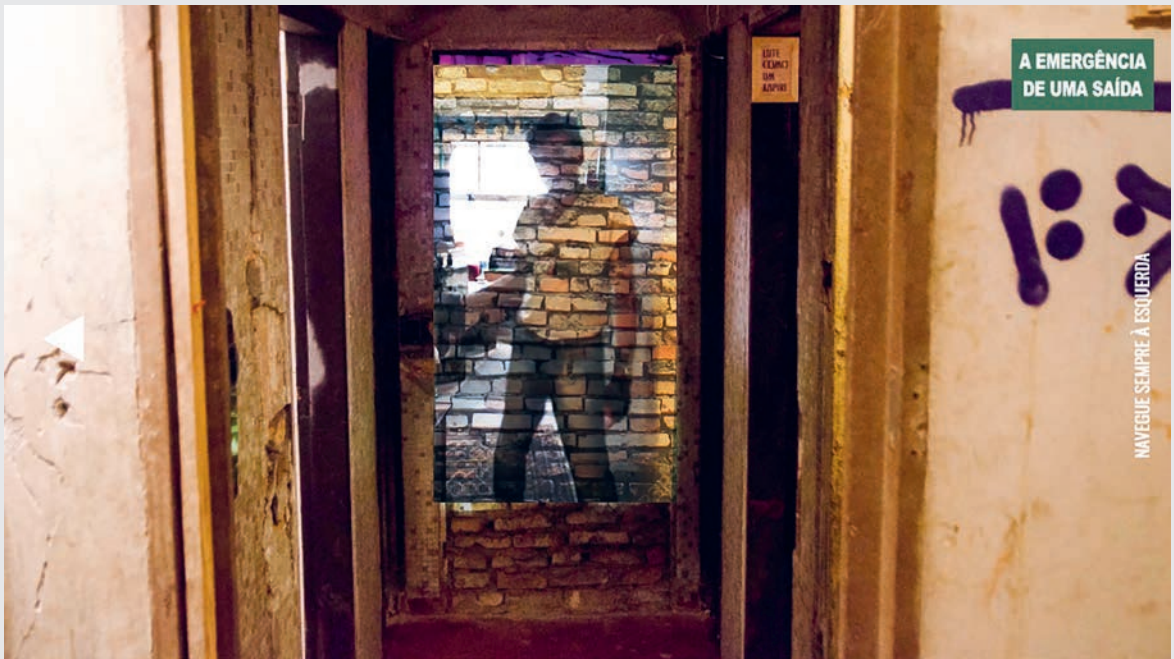
COLETIVO APARELHAMENTO, “#fumaçaantifascista”, 2019.



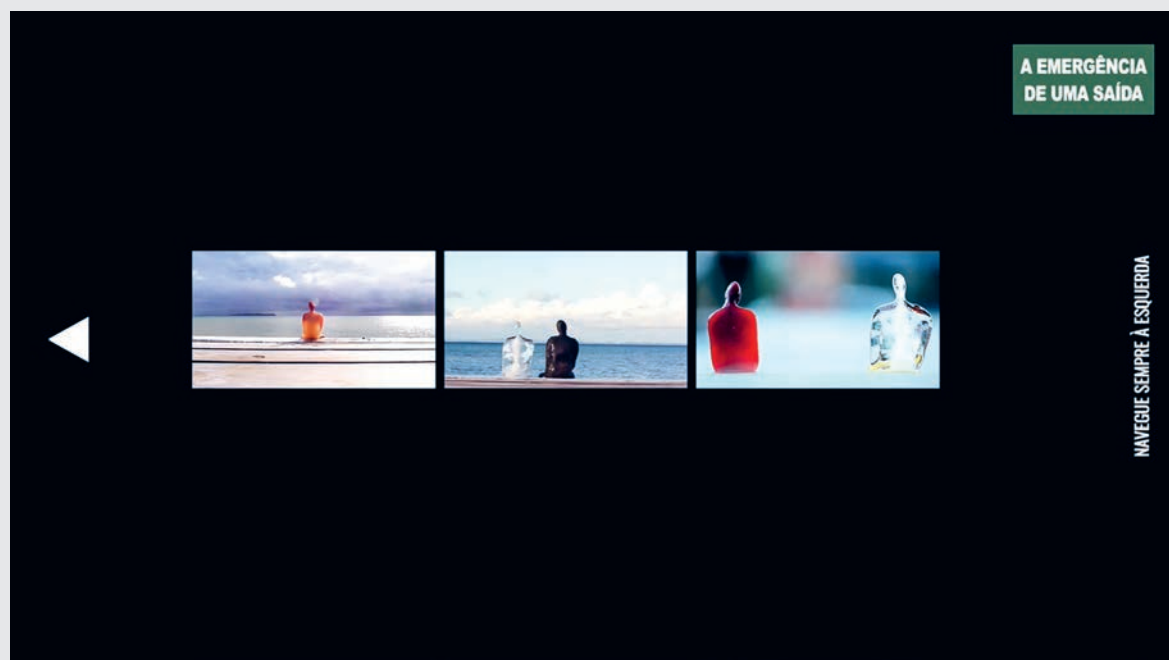
COLETIVO APARELHAMENTO/LOURIVAL CUQUINHA, "O carro do ovo", 2020.
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gca1cXnObjM&t=1s>.



LUCAS BAMBOZZI, "Paredes abertas", 2021.
Videoprojeção sobre parede de tijolos. 5 min, som, *loop*.
Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/554099139>.



NÉLE AZEVEDO, “Tríptico” – tempo/matéria/história, 2018.
Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/284192885>.



OFICINA COLETIVA DE BORDADO DO MTST (coordenado por Solange Lisboa),
“Elenita”, s.d. Bordado com a técnica *arpillera*.



COLETIVO APARELHAMENTO/LOURIVAL CUQUINHA, “Monumentificação do ressignificado”, 2020. Instalação de placas que propõem a ressignificação de monumentos públicos de figuras históricas responsáveis por atos genocidas, abrindo a possibilidade de uma narrativa oculta na intenção original da construção dessas esculturas. Imagens disponíveis em: <https://festivalacidadeprecisa.org/aparelhamento/>.

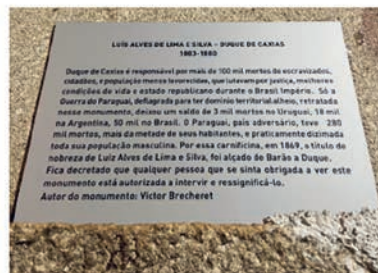
MONUMENTIFICAÇÃO DO RESSIGNIFICADO

A EMERGÊNCIA
DE UMA SAÍDA



LUÍS ALVES DE LIMA E SILVA
1803-1880

Alcunha: Duque de Caxias e Patrono do Exército Brasileiro. Responsável por mais de 100 mil mortes de escravizados, cidadãos e populações menos favorecidas. Gente que lutava por justiça, melhores condições de vida e estado republicano durante o Brasil Império. Participou do maior e mais sangrento conflito armado da América do Sul, travado entre o Paraguai e a chamada Triplíce Aliança (formada pelos países Argentina, Brasil e Uruguai). Conflito que deixou um saldo de 3 mil mortos no Uruguai, 18 mil na Argentina, 50 mil no Brasil. O Paraguai, país adversário, teve um saldo de 280 mil mortos, mais da metade de seus habitantes, teve dizimada praticamente toda sua população masculina. Por essa carnificina, em 1869, o título de nobreza de Luís Alves de Lima e Silva, foi alçado de Barão a Duque, o Duque de Caxias. Autor da escultura: Victor Brecheret. Sentença: Fica decretado que qualquer pessoa que se sinta obrigada a ver este monumento está autorizada a intervir e ressignificá-lo.



NAVIGUE SEMPRE À ESQUERDA

CARÓ DE CASTRO BRANDÃO, série *Vende-se*, 2020-2023.
Representação com desenho, sobre placas imobiliárias, de paisagens e da
vegetação dos terrenos baldios e residências que se encontram a venda.



DING MUSA, 2019.

Faixa do MSTC na Ocupação 9 de Julho/MSTC.



SILVIA MECOZZI, série *Ouro canibal*, 2019/2022.
Técnica mista sobre papel, 42 x 30 cm.



EDOUARD FRAIPONT, "Linha de Frente", 2019.

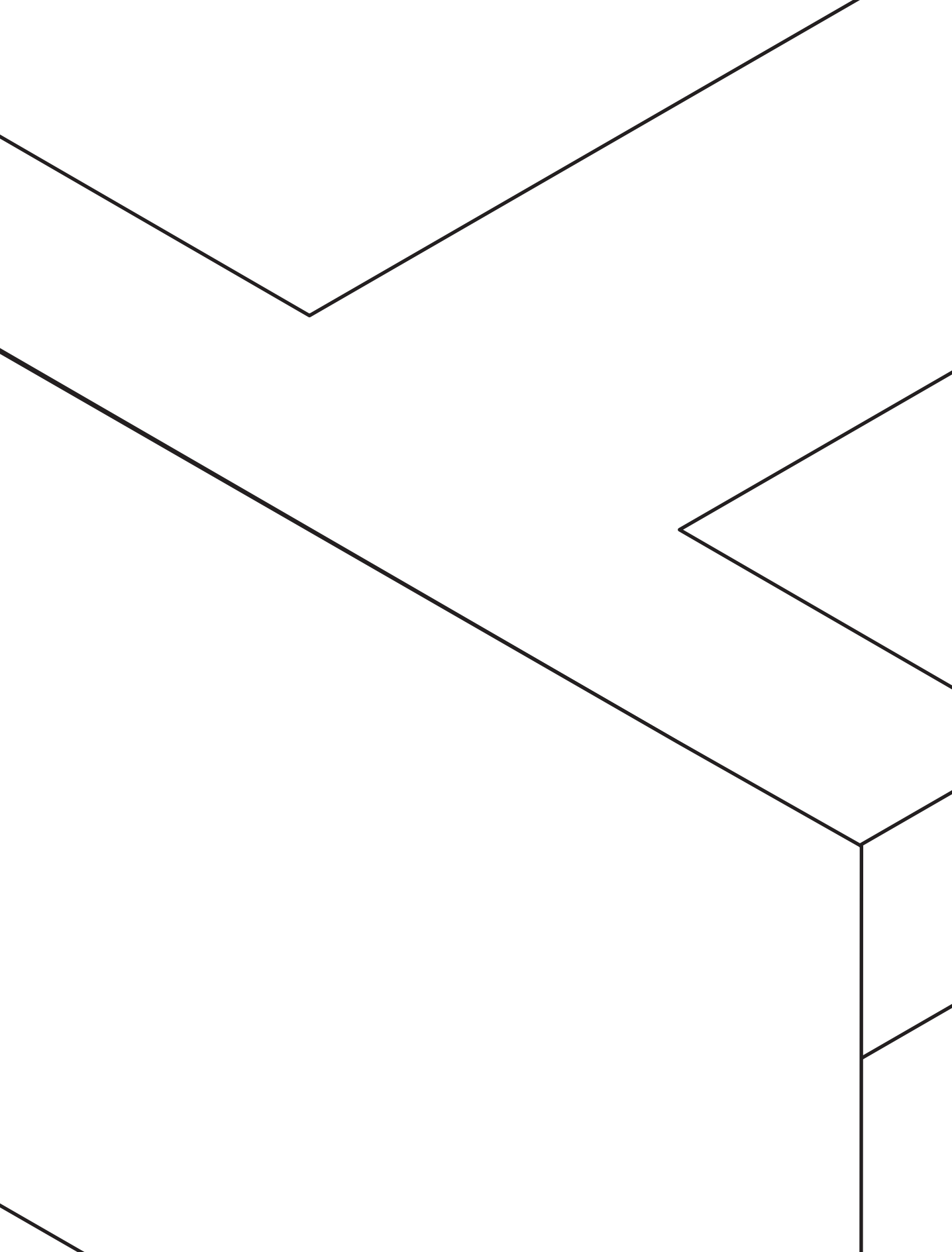


JP ACCACIO, "Emergência" (série Avisos obrigatórios), 2019.
Placa de PS adesivada, dimensões variáveis.

A EMERGÊNCIA DE UMA SAÍDA

***o que não é
floresta é prisão
política***

◀ **navegue sempre à esquerda**



**pedrosa em
retratos:
depoimentos,
escritos e
documentos**

Mário Pedrosa, intelectual revolucionário

Michael Löwy

Mário Pedrosa foi não somente um grande crítico de arte, mas também, durante toda sua vida, um militante revolucionário, um pensador socialista e um adversário intransigente do fascismo e de toda forma de ditadura.

Nascido em Pernambuco em 1900, Pedrosa começa a militar em 1926, nas fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Enviado em 1927 para Moscou para completar sua formação política, acaba encontrando, por ocasião de uma viagem a Paris, em 1928, vários partidários da oposição trotskista, entre os quais Pierre Naville (futuro secretário de Trotsky) e o poeta surrealista Benjamin Péret, casado com sua amiga Elsie Houston (irmã de sua futura esposa Mary Houston). De volta ao Brasil, é expulso em 1929 do PCB por sua simpatia pelo movimento trotskista. Em 21 de janeiro de 1931 – ao lado de Lívio Xavier, Fulvio Abramo, Aristides Lobo e Benjamin Péret (de passagem pelo Brasil) –, fundará a Liga Comunista, afiliada à Oposição de Esquerda Internacional.

Uma das mais importantes iniciativas políticas de Mário Pedrosa foi a Frente Única Antifascista de 1933-1934. Inspirada pelo fascismo italiano, a Aliança Integralista Brasileira foi fundada em 1932 por Plínio Salgado. Os “camisas verdes” se transformaram rapidamente num movimento fascista ameaçador, com milícias armadas e uniformizadas. Em janeiro de 1933, Mário Pedrosa, em nome da Liga Comunista Internacionalista (LCI), lança a proposta de uma Frente Única Antifascista (FUA), reunindo todas as forças do movimento operário e do antifascismo. Depois de vários encontros e acaloradas discussões, em 25 de junho de 1933, é fundada em São Paulo a FUA, com a participação da LCI; do Partido Socialista Brasileiro, fundado por João Cabanas e Miguel Costa, militares que haviam participado da Coluna Prestes; da Federação Operária de São Paulo, de orientação anarco-sindicalista; da União dos Trabalhadores Gráficos; e de várias organizações de exilados antifascistas italianos, alemães e húngaros. Pouco depois, o Partido Comunista Brasileiro, a União da Juventude Comunista e o Socorro Vermelho vão aderir à FUA, participando de um *meeting* público em 14 de julho de 1933. Essa decisão, bastante contraditória com a orientação sectária do stalinismo, se deve à Juventude Comunista e ao principal dirigente comunista de São Paulo, Hermínio Sacchetta. Entre os anarquistas, representados por seus sindicatos e pelos jornais *A Plebe* e *A Lanterna*, se encontram Edgard Leuenroth, dirigente da greve geral de 1917, Pedro Catalo, do Centro de Cultura Social, o revolucionário russo Simon Radowitzky, e vários outros.

Em 1934, os integralistas anunciam sua intenção de realizar uma grande passeata e comício na Praça da Sé no dia 7 de outubro: uma verdadeira demonstração de força e uma provocação contra o “bolchevismo”. A Frente Única Antifascista se reúne e decide receber os fascistas como merecem: a

bala. Se divide a Praça da Sé em três setores: um de responsabilidade dos militantes socialistas, outro dos comunistas e um terceiro dos trotskistas e anarquistas. Mas muitos militantes, sindicalistas, ou simplesmente antifascistas, se juntaram, sem seguir nenhuma dessas direções. Ao chegarem os integralistas à Praça da Sé, ocupando a escadaria da catedral com suas tropas, se inicia um enfrentamento, com troca de tiros, mortos e feridos dos dois lados. Segundo o testemunho de Fulvio Abramo, militante da LCI e secretário da FUA, Mário Pedrosa estava na linha de frente do combate, e seu espírito revolucionário “transparecia no seu sorriso entre exultante e irônico”¹. Mas no curso do conflito ele é ferido e levado a um hospital. Depois de duas horas de enfrentamento, os integralistas fogem e se dispersam, muitos deles abandonando no caminho sua camisa verde. Não voltarão tão cedo a São Paulo.

É a primeira, e talvez única, vez na história do Brasil em que socialistas, comunistas do PCB, trotskistas, anarquistas, exilados italianos, sindicalistas e antifascistas sem afiliação conseguem se unir para enfrentar o inimigo comum: o fascismo brasileiro, os “galinhas verdes” de Plínio Salgado. E conseguem uma vitória espetacular, derrotando, nas ruas, as milícias integralistas. Mário Pedrosa teve um papel central nesta histórica iniciativa antifascista.

Em 3 de setembro de 1938, em Périgny (França), Mário Pedrosa representa vários partidos operários da América-Latina no congresso de fundação da IV Internacional, o movimento que reunia os partidários de Leon Trotsky no movimento comunista. Com o pseudônimo de Lebrun, é eleito para o Comitê Executivo Internacional (CEI) da IV Internacional, sendo encarregado da América Latina. Mas pouco depois, em 1940, exilado nos Estados Unidos, decide apoiar os dissidentes do movimento trotskista, dirigidos pelo estadunidense Max Schachtman. Diante da nova conjuntura criada pelo pacto germano-soviético, esses dissidentes já não concordavam com as teses de Leon Trotsky de “Defesa do Estado Operário Soviético”. Uma troca de correspondência entre “Lebrun” e Trotsky, em março de 1940, ilustra essas divergências sobre a crise do movimento trotskista. Pedrosa conclui sua carta a Trotsky com a seguinte declaração, que ilustra perfeitamente sua independência de espírito: “asseguro-lhe, caro camarada Trotsky, que é sobretudo quando ousa me opor firmemente a V. sobre uma questão política desta importância, que eu não deixo de considerar-me seu camarada devotado e discípulo fiel”². Após a dissolução do CEI, “Lebrun” acaba se afastando da IV Internacional e não aceita o convite de Trotsky a participar da “Conferência de Alarme” do movimento, que teve lugar em Nova York em maio de 1940.

1 ABRAMO, Fulvio. *A revoada dos galinhas verdes: uma história da luta contra o fascismo no Brasil*. São Paulo: Veneta, 2016, p. 82.

2 PEDROSA, Mário [correspondência]. Destinatário: Leon Trotsky. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 125.

De volta ao Brasil, em 1945, funda a revista *Vanguarda Socialista*, de orientação marxista (“luxemburguista”), e se afilia, em 1946, ao Partido Socialista Brasileiro (PSB). Adversário do regime militar instalado em 1964, Mário Pedrosa publica em 1966 dois livros (*A opção brasileira* e *A opção imperialista*) em que faz um estudo aprofundado do regime ditatorial como expressão do capitalismo internacional imperialista. Contrariamente ao discurso do PCB (stalinista), ele não acredita numa “revolução burguesa” no Brasil, ou no papel democrático de uma burguesia industrial progressista. Segundo Pedrosa, as articulações da burguesia nacional com o capitalismo internacional foram fundamentais na deflagração do golpe civil-militar de 1º de abril de 1964. Em *A opção brasileira*, Pedrosa analisa o regime civil-militar de 1964, rejeitando sua definição como “bonapartista”. O regime de 1964, segundo ele, não estava “acima de todas as classes”, mas era ligado ao capital financeiro internacional, em particular estadunidense. Sem nenhuma preocupação de ortodoxia, essas teses eram bastante próximas das ideias essenciais das correntes trotskistas. Segundo o testemunho de seu velho amigo e camarada Edmundo Moniz: “Na realidade, Mário Pedrosa continuou trotskista, no sentido usual do termo, embora com autonomia e independência, sem vínculo organizatório”³.

Em 1970, Mário Pedrosa é processado pelos militares, acusado de “difamar o Brasil no exterior”, com suas denúncias das torturas e violação dos direitos humanos do regime. Uma centena de intelectuais e artistas internacionais, entre os quais Picasso, Moore e Calder, publicam um protesto contra esse processo. Ameaçado de prisão, Pedrosa se refugia na embaixada do Chile no Brasil, e alguns meses depois consegue se exilar em Santiago do Chile. De 1970 a 1973 colabora como o governo socialista de Salvador Allende, que o incumbe de organizar um grande Museu da Solidariedade, com obras de artistas do mundo inteiro. Com o golpe militar pinochetista de setembro de 1973, é obrigado a retomar o caminho do exílio, primeiro no México e depois em Paris. Em 1977, volta ao Brasil e é julgado na Auditoria da Marinha, que acaba por absolvê-lo. Em 1979, publica pela Editora Civilização Brasileira o livro *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*, em que retoma dois temas que sempre estiveram no centro de sua reflexão política: o combate internacionalista contra o imperialismo e o socialismo revolucionário e democrático da fundadora da Liga Spartacus.

Em 1980, apoia com entusiasmo a formação do Partido dos Trabalhadores, do qual será um dos fundadores, preenchendo a ficha de filiação número 1. Seu último livro será uma coletânea de ensaios, *Sobre o PT* (São Paulo, Ched Editora, 1980). Pouco antes de sua morte, numa entrevista ao jornal *Pasquim* (18/11/1981), Mário Pedrosa resume assim o compromisso político de toda uma vida:

3 MONIZ, Edmundo. Batalhas de um eterno dissidente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1994. Apud KAREPOVS, Dainis. Mário Pedrosa e a IV internacional. In: MARQUES NETO, op. cit., p. 119.

“Ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual [...]. Sempre achei que a revolução é a atividade mais profunda de todas [...] Sempre sonhei com uma revolução no Brasil [...] A saída é fazer a revolução”⁴.

4 PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental: a profissão do intelectual é ser revolucionário. Apud LOUREIRO, Isabel. Mário Pedrosa e o socialismo democrático. In: MARQUES NETO, op. cit., p. 132.

Mário Pedrosa, do último exílio à posteridade

Quito Pedrosa

Gostaria de agradecer, pela iniciativa e acolhimento, à Fundação Perseu Abramo e ao Centro Sérgio Buarque de Holanda. É uma alegria ver associados os nomes desses que foram amigos e companheiros de toda uma vida e que continuam juntos na posteridade.

Agradeço especialmente a Marcelo Mari, a Francisco Alambert e Everaldo Andrade pela organização e condução deste seminário que é mais uma valiosa contribuição para a disseminação do pensamento de meu avô, Mário Pedrosa. Agradeço a todos os que participaram com seus conhecimentos e reflexões ao longo dessas semanas, e aos meus ilustres colegas de mesa, Gláucia Villas Bôas, Paulo Skromov e Alexandre Linares.

Agradeço a Ellen Coutinho e a Márcio Tavares por tornar isto possível. E finalmente presto meus agradecimentos à valente audiência que nos assiste.

Em primeiro lugar eu gostaria de fazer um breve comentário sobre uma questão que, em mais de uma ocasião, foi levantada neste seminário: a aproximação de meu avô a setores da direita no contexto de uma frente ampla anti-Vargas, no período posterior a 1945.

Em alguns depoimentos isso foi apresentado como um equívoco, uma evidência de uma posição errática, ou até considerado como um “ato de fraqueza”, o que no primeiro momento me fez reagir com certa indignação. Não me proponho e nem saberia fazer aqui uma defesa das posições de meu avô, até porque temos o livro de Dainis Karepovs que aborda bem a questão, ainda que não a esgote, evidentemente. Pensei em reforçar algumas ideias que poderiam ajudar a entender essas posições, mas percebi que essa questão de alianças estratégicas com setores da direita não é só um incômodo fundamental, mas constitui o principal obstáculo e desafio a ser enfrentado pelas esquerdas para se permanecer na via democrática.

Me permitam fazer um retrospecto a jato e algo reducionista sobre o que vemos na história recente do país em relação a esse assunto.

O Partido dos Trabalhadores (PT) só conseguiu chegar ao poder e garantir a governabilidade do país quando fez políticas de alianças com setores da direita dita democrática. Quando houve num segundo momento a cisão que provocou a saída do que se transformaria no PSOL e PSTU, foi exatamente por estes grupos não aceitarem as alianças feitas pelo PT com aqueles setores. Na época, estive entre os que consideraram isso um ato de pureza ideológica, uma negação ao ônus de governar, o que aproximava esses grupos a posições do antigo Partidão. Depois, também como tantos outros, considerei que a existência de uma oposição de esquerda ao PT (me desculpem os historiadores pelo mau emprego do termo) poderia ser algo positivo na composição de forças do parlamento. Isso até as fatídicas jornadas de junho de 2013, em que esses grupos foram usados e manipulados para agir como elementos de

desestabilização do governo do PT e, portanto, da democracia, ou seja, não faziam alianças com a direita, mas serviam a ela sem saber.

Logo as mãos se livraram dos fantoches, e a direita assumiu as manifestações e rompeu com os pactos político, social e constitucional, para mais uma vez estabelecer um regime de exceção pela ação iníqua dos que deveriam garantir o Estado de direito. Com essa ruptura, mergulham o país no caos, deixando espaço para a ascensão, por eleições irregularmente conduzidas, de um grupo da extrema direita remanescente da ditadura e que sobreviveu intocado em segmentos da segurança pública que nunca se sujeitaram ao Estado de direito. Estado de direito relativo, portanto, a duras penas construído durante o processo de redemocratização e hoje totalmente esfacelado.

Portanto, que se queira julgar Mário Pedrosa hoje por tentar aberta e publicamente uma aliança com setores de direita na oposição como se fosse algo absurdo, ou “um ato de fraqueza”, não me parece correto, nem útil para se enfrentar o desafio imenso que temos pela frente: pactuar ou não com uma direita que inexoravelmente trai os pactos estabelecidos e abandona a via democrática para tomar o poder pela força, por ameaças ou instrumentalização das instituições.

Agora, se a questão toda se resume à consideração sobre Getúlio Vargas, acho que é literalmente uma falácia a tese compartilhada por setores da esquerda e da direita, e que ganhou peso de verdade histórica para alguns, de que existiriam dois Vargas: o do Estado Novo e o do segundo governo.

1964-1970 — OPÇÕES, CANDIDATURA, PROTESTOS, ASILO EM CONSULADO, CARTA ABERTA E VIAGEM DE MARY

Encerrando esse ponto, vamos então ao período que sucede o golpe de 1964. Num primeiro momento, meu avô esteve dedicado a escrever o livro que depois se transformaria, este sim, em dois: *A opção imperialista* e *A opção brasileira*, publicados em 1966 e sobre os quais já tivemos alguns depoimentos em mesas anteriores. Deles dizia em forma de brincadeira o seu grande amigo Lívio Xavier: um é quase bom, o outro é quase ruim.

Depois, há uma candidatura um tanto atrapalhada a deputado que não se concretiza, ou seja, ele não se elege, mas serve hoje para se perceber a riqueza de talentos entre os integrantes do comitê que apoiava sua candidatura.

Nos anos seguintes, podemos ver o nome de Mário Pedrosa associado a iniciativas que denunciam a censura e a perseguição política do regime civil-militar. Entre elas, temos o episódio em que os militares censuram a seleção de artistas que participariam da Bienal dos Jovens, em Paris, que resultou na manutenção do espaço reservado ao Brasil vazio, com as paredes em branco, como forma de protesto. Esse foi o início de um movimento, apoiado por, entre outros, Pierre Restany, que viria a defender o boicote internacional às bienais de São Paulo posteriores, enquanto durasse a censura imposta pela ditadura no Brasil. Participa também de manifestações, entre as quais aquela que ocasionou a famosa foto em que se encontra de terno branco atrás de uma linha formada por atrizes conhecidas. Está também na missa na Candelária

em homenagem ao estudante Edson Luís, onde aliás sofre uma isquemia e é retirado de ambulância.

Ao mesmo tempo, um grupo de companheiros enviava a contatos no exterior informações sobre torturas e execuções praticadas pelos militares. Foi dessa ação que veio o indiciamento que provocaria seu pedido de prisão, do qual Mário foi alertado, tendo tempo para pedir asilo no consulado do Chile. Foi Jânio de Freitas quem o ajudou a se deslocar para o consulado num episódio narrado com muita graça pelo jornalista, em que nervosismo e autoironia se somavam a seu conhecido espírito brincalhão.

Houve um período de três meses em que permaneceu no consulado, onde também se encontravam dois jovens militantes, um deles Túlio Quintiliano, com quem trava constantes debates e faz amizade, e de quem sentiria muito a morte pelo aparato brutal de repressão que se instalaria após o golpe de Pinochet.

Surge um movimento que se transforma numa carta aberta ao general Médici, demonstrando indignação pelo pedido de prisão e responsabilizando diretamente o general presidente pela integridade física e moral de Mário Pedrosa. A carta é assinada por vários intelectuais e artistas, como Calder, Henry Moore e Picasso, só para citar alguns. Essa carta se replicará em várias outras e seguirá circulando nos anos seguintes, sendo publicada no *New York Review of Books* em 1972, quando já estava, imaginávamos, a salvo, no Chile.

Minha avó Mary, que é uma figura que mereceria um seminário só para ela, decide ir para o Chile de navio, meio de transporte preferido de sua juventude e porque sonhava atravessar o Estreito de Magalhães, e embarca num navio cargueiro numa viagem que duraria vinte dias.

1970-1973 — CHEGADA AO CHILE, MUSEU DA SOLIDARIEDADE

Quando Mário Pedrosa chega ao Chile, é convidado por Miguel Rojas Mix para se juntar ao Instituto Latino-americano de Arte e a lecionar História da Arte.

Nesse período, entre 1971 e 1972, viaja a encontros da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), da qual havia sido, até pouco tempo antes, vice-presidente. Logo é convidado por Salvador Allende para integrar o grupo dedicado à criação de um museu de arte moderna, projeto no qual se engaja e logo ajuda a transformar em um museu de arte moderna e arte experimental, que será construído a partir de doações de artistas e críticos de arte de todo o mundo. Esse projeto se transformará no Museu da Solidariedade; contará com a contribuição entusiasmada de muitos artistas e críticos de arte e fará com que Mário viaje diversas vezes em busca das doações.

Faço uma pequena pausa para dizer que há aspectos bastante complicados num exílio e sobretudo em idade tão avançada. Eu não tive muita noção dessas implicações quando era criança, porque, pelo fato de minha mãe ser diplomata, morávamos fora do Brasil e, portanto, pudemos estar em diferentes ocasiões com meu avô. Entre essas ocasiões, talvez uma das mais memoráveis tenha sido quando fizemos uma viagem de carro entre Madri e Paris e

visitamos vários lugares, como as cavernas de Altamira, com suas fantásticas pinturas rupestres, além de uma parada em Saché, onde nos encontramos com Calder e sua mulher Louisa, na bela casa do artista no sul da França.

Foi só mais tarde que entendi algumas consequências de um exílio, como a impossibilidade de se despedir de parentes e amigos que morreram ou a incapacidade de fazer valer seus direitos não só diante de estados ditatoriais, que são por definição criminosos, mas também diante de vigaristas, que tentam se aproveitar da situação.

Voltando às atividades no Chile. Lá, mais uma vez, sua casa, uma casa de vila espaçosa, se transforma num centro de encontros de vários exilados brasileiros, repetindo a vocação de casa aberta que sempre tiveram os lugares por onde passou.

Alguns iam para discussões ideológicas, alguns pelo simples prazer da companhia e outros iam pelo almoço mesmo. Uma parte dos que frequentam é mais jovem e algo bagunceira, o que nem sempre agrada a Mary. O livro de Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, *Retratos do exílio*, mostra algumas reflexões interessantes que meu avô faz sobre a situação da Unidade Popular e da crise constante que enfrenta devido ao boicote estadunidense e às ações de sabotagem da Agência Central de Inteligência (CIA, na sigla em inglês).

1973 — O GOLPE DE PINOCHET

Entre diversas viagens, algumas em função das doações ao Museu da Solidariedade, ele se encontrava na Espanha em setembro de 1973, quando recebe notícias do agravamento da situação. Resolve então voltar. Minha avó, Mary, fica em Madri, onde morávamos na ocasião. Mário volta a Santiago dois dias antes do fatídico 11 de setembro. Os dias que se seguem são confusos e perigosos. Ele se esconde e é acolhido por um amigo, que trabalhava num organismo internacional e que inclui os pertences de Mário entre os seus, já embalados para mudança. Se não fosse pela providencial ajuda, teria que ter deixado tudo para trás, como tantos outros companheiros. Aqui faço outra pausa para uma referência rápida à bela fotografia que ilustra este seminário, da qual nunca tivemos certeza da autoria, mas que me parece deve ser atribuída ao Sérgio Rocha, o Serginho, que, naquele momento difícil, teve que deixar para trás todas as suas coisas, incluindo seus negativos fotográficos.

Na insegurança daqueles dias ele começa uma série de tentativas de ingressar na embaixada do México, atrás de asilo. Bastante vigiada, as tentativas não vingam nos primeiros dias. Numa ocasião, tentou entrar e foi barrado na porta, e acaba subindo ao carro do embaixador que se dirigia ao enterro de Neruda. Finalmente consegue entrar na embaixada, onde permanece por quase vinte dias e onde se encontrava uma grande quantidade de pessoas em situação precária; havia dois banheiros para atender a todos, cuja frequência se tornava concorrida devido a uma dieta baseada exclusivamente em abacate.

Após um tempo, uns vinte dias, consegue um salvo-conduto e embarca finalmente para o México, graças à ajuda do historiador Carlos Fuentes. Em seguida, do México vai para a França e, mais uma vez, graças à intervenção de

um velho companheiro, David Rousset, sobrevivente de Buchenwald e muito ligado a De Gaulle, consegue visto e passaporte de refugiado.

1974-1977 — O EXÍLIO EM PARIS

Em Paris, num primeiro momento se dedica a tentar localizar e salvar as obras doadas para o Museu da Solidariedade, que se transforma num museu no exílio, e faz algumas exposições itinerantes. Mesmo com muitos amigos na cidade, entre exilados brasileiros e companheiros franceses, é um período duro com problemas de saúde. Nesse período escreve artigos importantes sobre Calder para a revista *Derrière le mirage*. Começa a escrever suas *Teses para o Terceiro Mundo*; escreve também *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo* e o “Discurso para os tupiniquins ou nambás”, que será publicado nos anos seguintes em várias revistas de diferentes países.

1977-1980 — A VOLTA DO EXÍLIO

Em 1977, sua prisão é revogada e finalmente ele pode voltar ao Brasil, onde deve se apresentar a um tribunal militar que o absolve das acusações contra ele.

Com sua volta, velhos e novos companheiros voltam a frequentar seu apartamento.

É convidado para participar da comissão pela anistia política. Retoma algumas atividades e é chamado por Lygia Pape para preparar, com ela, uma exposição sobre arte indígena para o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, chamada *Alegria de viver, alegria de criar*. No entanto, ocorre o incêndio do museu. Prontamente se junta aos esforços de reconstrução e apresenta o projeto do *Museu das Origens*, que em vez da reconstrução do MAM sugere que o novo museu tenha espaços iguais dedicados à arte negra; à arte indígena; à arte popular; ao que chamava de arte virgem, desenvolvida por internos psiquiátricos e crianças; e, finalmente, um módulo de arte moderna e arte contemporânea.

Esse projeto ainda constitui uma contribuição que deve ser considerada quando for o momento de restauração das instituições culturais, alvos de destruição pelo governo protofascista atualmente no poder.

1980 — O LANÇAMENTO DO PT

Escreve a “Carta a um líder operário” e inicia seu esforço de colaboração com a criação do Partido dos Trabalhadores, assunto no qual não vou me estender, pois será abordado com muito mais propriedade pelo Paulo Skromov, que esteve presente em vários desses momentos.

Mas posso, no entanto, dar um depoimento pessoal. Eu tinha 15 anos e acabava de chegar ao Brasil, depois de ter passado praticamente toda a década de 1970 no exterior, e fui convocado por minha mãe e minha avó para

acompanhar meu avô em viagem a São Paulo. A tarefa era desafiadora e logo no avião de ida tive medo de não estar à altura, quando, irritadíssimo, ele quis ir ao banheiro no momento que não podia, e eu achava que ele começaria a distribuir bengaladas, sendo eu o primeiro na linha de fogo. Mas logo as coisas se acalmaram e, quando chegamos, fomos acolhidos por Claudio e Radhá Abramo em sua casa, com muito afeto e generosidade. Nos dias seguintes, o acompanhei a alguns lugares, como a uma homenagem da Fundação Bienal de São Paulo, e finalmente nos dirigimos ao Colégio Sion, onde ocorreria o lançamento do Partido dos Trabalhadores.

Ver aquelas galerias lotadas com bandeiras e cartazes, aquela quantidade de gente, me causou um impacto tremendo. Foi distribuído em forma de panfleto um breve texto de meu avô chamado *A hora da lealdade*. Foi a primeira vez que ouvi um discurso de Lula, o que também me causou grande impacto. Lembro também do discurso de uma pessoa chamada Celeste, se não me engano, que estava com um gesso na perna ou no braço, não lembro bem, e que fez vibrar a audiência. O estado de emoção de meu avô chegou a me deixar um tanto preocupado, por sua saúde estar bastante abalada. Mas foi certamente um momento profundamente gratificante na vida do velho militante.

Curioso é que, apesar de haver tantos fotografos na ocasião, alguns até que tive a oportunidade de conhecer, nunca encontrei uma foto onde eu apareça, o que às vezes me faz crer que aquilo foi um sonho. Se foi, terá sido um dos sonhos mais bonitos que já tive.

1980-1981 — ÚLTIMOS ANOS

Entre fevereiro de 1980 e sua morte, em novembro de 1981, o período foi dominado pela doença que se agravava a cada instante. No entanto, nunca deixou de ler e escrever e de receber amigos. Entre os fatos que vale destacar está a visita que lhe faz Luís Carlos Prestes, num gesto de mútuo reconhecimento entre dois dos mais importantes e longevos militantes da esquerda. Também lembro de sua tristeza diante da morte prematura de Hélio Oiticica, de quem muito gostava.

Seu falecimento se dá em seu apartamento, ao lado de minha avó, em 5 de novembro de 1981. Ao seu enterro comparecem quase 200 pessoas. Lula faz um emotivo discurso, e dois jovens aparecem com um pequeno gravador que toca a Internacional.

A POSTERIDADE

Após sua morte, há várias homenagens em reconhecimento de sua contribuição, tanto no campo das artes quanto em sua atuação política. Inauguram um busto em praça pública, que hoje se encontra na praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, no Rio de Janeiro; sua obra em crítica de arte é publicada pela Edusp, com organização da professora Otilia Arantes; parte de seu acervo documental é organizado pelo Centro Mário Pedrosa (Cemap) e outra parte será

posteriormente doada à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde compõe a Coleção Mário Pedrosa; exposições e seminários acontecem ao longo dos anos. Vários prêmios homenageiam seu nome.

Algo que muito nos honrou, a nós de sua família, foi o reconhecimento de Lula ao incluí-lo entre os primeiros nomes a quem dedica sua vitória, nas duas vezes em que foi eleito. A partir do ano de 2000 aumenta consideravelmente o número de dissertações de mestrado e teses de doutorado dedicadas à trajetória e ao pensamento de Mário Pedrosa. Em 2006 lhe é conferida a Grã-cruz da Ordem do Mérito Cultural, junto a Mário de Andrade, velho amigo de juventude. A partir da publicação do livro *Mário Pedrosa Primary Documents*, do MoMA, e *De la naturaleza afectiva de la forma*, este acompanhado de uma bela exposição no Centro de Arte Rainha Sofia em Madri, parte de seus escritos ganha tradução para o inglês e espanhol.

A cada ano aumenta o interesse por seu legado e seu pensamento. No momento, e o que é sempre muito bem-vindo, há um projeto de biografia sendo desenvolvido por Luis Antonio Araújo. Em breve deve ser concretizada uma nova estratégia editorial para tornar seus textos e livros disponíveis.

A partir de 2017 foi criada a Plataforma Mário Pedrosa Atual, organizada por Glaucia Villas Bôas e Izabela Pucu, e recentemente também por Marcelo Ribeiro, que congrega pesquisadores que tenham dedicado trabalhos a Mário Pedrosa, cujo resultado são laboratórios, cursos e ciclo de debates. Foi acolhida em 2018 pelo MAM, em 2019 pelo Museu de Arte do Rio e posteriormente uma versão *online*, devido à pandemia.

A obra escrita e o pensamento de Mário Pedrosa, ainda e cada vez mais, podem constituir uma contribuição importante para a construção de um caminho independente e livre para o nosso país. Por sua universalidade, representa também um valioso aporte da cultura brasileira para o mundo.

Depoimento de Raul Pont

É um prazer poder participar com vocês deste debate tão complexo e desafiador. Gostaria de agradecer também o convite feito pela Fundação Perseu Abramo e pelos organizadores deste evento por alguém que não está no dia a dia da pesquisa acadêmica nem em uma discussão com essa amplitude. Tentarei trazer minha contribuição.

Começarei fazendo uma referência subjetiva, emotiva e simbólica, à presença de Mário na fundação do Partido dos Trabalhadores. Mário foi um dos primeiros assinantes da lista de fundação do partido e uma pessoa marcante no momento do pacto histórico no Colégio Sion, em São Paulo. Entre várias figuras de uma longa trajetória na vida política e cultural do país, estavam ele, Sérgio Buarque de Holanda, Lélia Abramo, Apolônio de Carvalho e Perseu Abramo. Também estavam presentes figuras mais próximas como Paul Singer, Francisco Weffort e outros membros do Cebrap e a geração universitária de 1968, do Congresso da UNE de Ibiúna. Toda essa diversa gama de experiências e orientações se encontrava em torno da ideia de construção de um partido.

Naquele momento, Mário fez um pronunciamento em que reconhecia, aplaudia e se solidarizava com o elemento central, para ele, daquele processo: a construção de um partido de trabalhadores pelos próprios trabalhadores, com o peso da influência do movimento sindical em sua formação e do número impressionante de lideranças sindicais ali presentes. Ele já havia se manifestado, acredito que uns dois anos antes, em carta aberta e pública, sobre a importância do momento (essa carta foi depois publicada em um pequeno livro sobre o PT, em que ele reuniu artigos que havia escrito sobre o partido). Lá Pedrosa afirmava não ser papel dele nem de intelectuais dizer o que se tinha de fazer e de como fazê-lo; o papel dele era reconhecer aquela experiência e reconhecer a construção do partido. Ele expressava o simbolismo disso em um país com uma classe dominante já cheia de problemas, contradições e conflitos, incapaz de construir um projeto nacional soberano para o Brasil. Expressava, ao mesmo tempo, a ideia de que aquilo poderia significar o surgimento de uma nova classe dirigente como alternativa para a nação.

Faço essa referência inicial para demonstrar, por exemplo, a diversidade da análise feita aqui por Josnei e da exposição feita por Wisnik, de Mário Pedrosa como crítico de arte, crítico da arquitetura e do urbanismo e do seu papel na análise e militância política. Faço a referência, e ao mesmo tempo quero dar um testemunho para dar significado a isso.

Catorze anos antes, ou seja, em 1966, nós vivíamos, como estudantes universitários, uma profunda crise de identidade política. O grupo que tínhamos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul possuía uma relação forte com o antigo Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas tínhamos uma postura muito crítica quanto à interpretação sobre o que havia ocorrido efetivamente em 1964. Por que uma série de comportamentos políticos de setores de classe ou das classes sociais do Brasil não ocorreu conforme a leitura que o Partido fazia

dos acontecimentos anteriores ao golpe? Naquele momento, era evidente que tínhamos uma dificuldade enorme de referência política e de compreender o que estava acontecendo. É claro que algumas contribuições já faziam parte desse debate: a obra sobre a formação econômica do Brasil e, principalmente, *A revolução brasileira*, de Caio Prado Júnior, que contestava algumas teses básicas da esquerda tradicional do Brasil, e a obra *O desenvolvimento do subdesenvolvimento*, de Andrew Gunder Frank, além de obras de outros autores. Mas nós não tínhamos, ainda, uma avaliação crítica do que havia acontecido, a estávamos desenvolvendo, por isso nos organizamos como uma dissidência do PCB.

Nessa época, tivemos a possibilidade de conhecer *A opção brasileira* e *A opção imperialista*, de Mário Pedrosa, que a Editora Civilização Brasileira havia publicado naquele ano. Pedrosa, como já foi colocado, não era um organizador político; ele começava e recomeçava, tinha distintas trajetórias durante algum período, afundava diretamente na crítica artística e literária e na ação jornalística, ou estava fora do Brasil por problemas com a repressão. Sua obra, naquele momento, não era um manual de organização política, de teoria explicativa da crise dos partidos comunistas, ainda que estivesse na Oposição de Esquerda dos anos 1930 e sua presença durante um período no movimento trotskista internacional lhe dava uma sustentação teórica sólida. Acredito que seu discurso e seu depoimento no Colégio Sion expressaram muito bem a ideia da organização independente dos trabalhadores, ideia clássica que vinha desses setores da esquerda, segundo a qual a emancipação dos trabalhadores seria obra dos próprios trabalhadores, o que passaria por um partido e por uma organização política independente dos trabalhadores, com suas ideologias e seus programas. Sua obra não é um trabalho de disputa de linha política com outras forças, ou com outros partidos, mas mostra a facilidade, a simplicidade e a argumentação sólida com que fala sobre algumas teses; o modo como estabelece em suas obras a relação dos comportamentos da classe dominante brasileira e das classes proprietárias com o capitalismo mundial durante muito tempo. O caráter elitista e antidemocrático da classe dominante brasileira e sua incapacidade de lutar pela soberania nacional também foram seus objetos de estudo.

Entre 1966 e 1968, algumas posições da esquerda tradicional ainda tinham validade, ou melhor, já não tinham validade política e histórica, mas ainda tinham defensores. Nós, do movimento estudantil dos anos 1960, fazíamos esse debate. Eu me recordo do Congresso da UNE em Ibiúna. Ainda havia debates sobre se o campo brasileiro havia sido feudal ou não *[risos]*, e o que isso significava para o comportamento das classes sociais e dos partidos em um processo de transformação do país. A obra de Pedrosa, naquele momento, possuía grande significado. Não é uma obra sistematizada para uma disputa política, para a defesa de teses, é uma obra de análise jornalística, mas percorre e fala sobre a realidade internacional e sobre como o Brasil está encaixado nela, algo importantíssimo. Pedrosa, ao menos nesses trabalhos, nunca perde a referência da força, do dinamismo e do fato de que é a partir da situação mundial, da situação do capitalismo internacional, que as coisas se mexem.

As forças de esquerda que apoiavam João Goulart tinham a ideia de que seria possível, numa etapa da revolução burguesa nacional, ter aliados nesse

campo contra setores rurais atrasados, mais dependentes da economia internacional, da velha divisão internacional do trabalho do liberalismo. Afirmavam elas que esses setores rurais eram muito atrasados, reforçando a tese do dualismo, que durante muito tempo perdurou, sobre a formação econômica brasileira. Pedrosa argumenta e solidamente mostra que essa relação é muito mais profunda do que se pensava; mostra que a questão do desenvolvimentismo está ligada a um processo direto de ampliação das desigualdades e de aumento da relação de dependência para com o capital internacional, o que aconteceria de maneira flagrante ao longo da ditadura militar. Os militares golpistas de 1964, ainda que não fossem neoliberais, defendiam um modelo de tripé econômico para o país: os setores tradicionais da economia para a burguesia brasileira, a infraestrutura e os grandes projetos energéticos para o Estado e o capital internacional como parceiro nas áreas tecnológicas mais importantes.

Para setores da esquerda que buscavam outros caminhos, esse foi um período extremamente difícil. Hoje, isso parece somente história; poderíamos nos perguntar: “mas como isso foi possível?”. Ora, muitas pessoas ainda defendiam as teses tradicionais da esquerda até depois do golpe de 1964 e continuavam pregando alianças das classes trabalhadoras com setores liberais, ou mais democráticos, ou mais progressistas da classe dominante. Outros setores que romperam com isso adotaram a influência fortíssima (na época da Revolução Cubana) de uma luta armada com um caráter de guerra de movimentos, de uma guerrilha para sacudir o país, tirá-lo do torpor, fazer com que o exemplo mobilizasse amplas massas para promover transformações ou enfrentar o regime civil-militar. Esse era um dos exemplos da debilidade, da pouca formação teórica e programática que a esquerda brasileira tinha naquele momento. Por isso, acho que o papel que desenvolve Mário Pedrosa, nesse momento, é muito importante. Pedrosa trata esses temas de forma analítica, mais jornalística, com densidade e muita informação, ainda que não se tratasse de algo sistematizado para a disputa política organizativa.

Nós, por exemplo, achamos aqueles argumentos muito bons. Pedrosa nos deu mais argumentos para fazer a disputa política na esquerda. Mas, do ponto de vista orgânico, do ponto de vista de construir uma luta política organizada – ainda que na clandestinidade, devido à ditadura que vivíamos naquele momento –, seguimos outro rumo: fomos tentar organizar outro partido, um partido que também defendesse o princípio básico da organização independente dos trabalhadores e da luta pelo socialismo. Havia outros núcleos da esquerda que também defendiam essa ideia, como é o caso da Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) e de alguns setores que atuaram, inclusive junto a Pedrosa, no jornal *Vanguarda Socialista*, que teve um papel importante no Partido Socialista Brasileiro antes de este se render ao centro, ao janismo, já na metade dos anos 1950. Não é coincidência que as pessoas que participaram dessa experiência estivessem também no famoso 10 de fevereiro de 1980, no Colégio Sion, para fundar um partido de trabalhadores. Esse aspecto chama muito a atenção por esse período ter sido muito rico, principalmente por um tema que nos chama ao debate: a visão crítica que Pedrosa tinha de uma concepção de etapas em um processo de transformação da América Latina.

Pedrosa também trabalhava com os conceitos de transição e de planejamento, afirmando que governos progressistas, ou governos que estivessem na disputa pela construção de uma outra sociedade, não poderiam viver um período desenvolvimentista ou de coalizão e de conciliação de classes para que o capitalismo brasileiro se consolidasse bem. Havia a necessidade de lidar com essa contradição, com esse conflito, que era trabalhar com uma visão não de etapas, mas de transição, na qual se impunham o planejamento e a planificação da atividade econômica, do crescimento, da industrialização e da urbanização.

Acredito que o Everaldo Andrade tenha um trabalho importante sobre isso, em que faz uma recuperação sobre o que pensava Pedrosa no período. Destaco aqui suas incursões sobre as experiências de planificação soviética, sobre a autogestão em países como a Iugoslávia e, até, as possibilidades que se abriam pela monopolização da economia capitalista mundial e o papel que a tecnocracia – substituindo o burguês proprietário – poderia desempenhar numa racionalidade de planificação mundial com aproximação ao papel da burocracia soviética em escala internacional.

Naquele momento, a execução dessas questões estava muito fora de nosso alcance e do nosso horizonte, pois vivíamos em plena ditadura militar. A única coisa que tivemos foi o plano de desenvolvimento do general Geisel nos anos 1970 *[risos]*. Sem contar com esses aspectos, nossas preocupações eram mais de sobrevivência, no entanto, era importante que nós tivéssemos a preocupação de fazer com que todo pensamento de uma nova construção partidária e de uma nova força política incorporasse a questão do planejamento e da transição. As mudanças teriam de ocorrer no país a partir das próprias contradições e dos próprios elementos que iam se transformando dentro do capitalismo, e resguardando bem a autonomia do campo socialista e as conquistas que se poderiam avançar.

Quero concluir dizendo que essa experiência foi muito rica para nós. Depois da construção do PT, depois de avanços e conquistas importantes feitas em relação aos direitos de cidadania, com a reconstrução do movimento sindical – todas questões importantíssimas – em nossas primeiras experiências de administração, esse tema reaparece com força, ainda que, é claro, em uma dimensão que não é a dimensão alcançada por experiências como a soviética, com todas as suas virtudes originais e todas as deturpações e problemas de falta de democracia, ou de falta de uma concepção internacional. Nossas experiências de governo, também de forma um pouco espontânea, um pouco resgatando o debate, retomam a questão de incluir, em nossas mudanças, formas distintas de construção, de planejamento e de transição.

É algo em que Pedrosa insistia muito, mesmo nos momentos contraditórios ressaltados aqui por Josnei Di Carlo: qualquer plano desses, sem participação, sem democracia, sem construção democrática, dificilmente vingaria. Talvez por isso Pedrosa tenha caído na real, digamos, quando Brasília virou a capital que conhecemos *[risos]*, quando o desenvolvimentismo se transformou na subordinação tecnológica ao capitalismo internacional, que temos até hoje, e no império do mercado. Falando mais especificamente de Porto Alegre – e não estou falando do planejamento que envolve a fábrica

privada, o banco privado, muito longe disso –, nossas experiências de governo, seja para construir um plano diretor, seja para estabelecer um orçamento público, seja para estabelecer gastos e investimentos públicos, buscaram uma construção com profunda democracia, de maneira organizada e não espontânea, nem meramente reivindicativa, muito menos de “pedidos ao rei”. Quando se fala em orçamento participativo, está se falando no gasto público, do município, do Estado em seus limites, mas com uma importância completamente distinta daquela que se conheceu anteriormente nas experiências de governo do campo da esquerda. Estamos falando de experiências com efetiva soberania popular na decisão de obras e serviços prioritários pelas comunidades de forma organizada, em plenárias regionais e temáticas, com critérios democraticamente aprovados e com caráter vinculante, para ser cumprido pelos governantes.

Acho que essas experiências também recolhem um pouco da preocupação que está presente permanentemente nos escritos e no ato tão simbólico da presença de Pedrosa na fundação do Partido dos Trabalhadores. Eu, ao menos, vejo relações e também uma lição muito importante de Pedrosa – e de um conjunto de outros setores da esquerda que vêm trabalhando nessa direção –, de que nossas políticas públicas devem ser construídas com participação e com soberania popular.

Termino fazendo uma referência a algo que é muito conhecido. Quando realizamos aqui, em 2001, a primeira edição do Fórum Social Mundial, os organizadores que tomaram essa iniciativa na Europa – com alguns brasileiros presentes, mas principalmente os europeus – insistiram que a cidade-símbolo, a voz do anti-Fórum Econômico Mundial tinha de ser Porto Alegre. Exatamente pelo processo de democratização do gasto público, da soberania popular na decisão do orçamento, e de maneira organizada, pensada e construtiva. No sentido de as pessoas irem se apropriando do espaço, da construção do Estado, de suas formas de atuação e também de todos os desdobramentos que ocorrem nas grandes metrópoles, nas grandes cidades, nos estados, e assim por diante. Esse processo, conduzido com profundidade e com radicalidade, não só altera o destino dos recursos públicos em benefício da maioria e dos excluídos, mas tem um papel pedagógico que é a prática de uma contestação sobre a institucionalidade vigente. Desperta o debate para outras formas de gestão, é didática na apropriação de como funciona o poder público, como se financia e de onde vêm os tributos, como são feitas as leis e seus entraves para efetivar direitos e conquistas.

Fico por aqui com minha contribuição. Obrigado ao Everaldo e aos demais colegas, Guilherme Wisnik e Josnei Di Carlo. Esperamos muitas críticas de nossos telespectadores *[risos]*.

Depoimento de Paulo Skromov¹

Agradeço o convite e registro meus parabéns à Fundação Perseu Abramo², aos departamentos de universidades e aos profissionais que ajudaram a organizar este seminário. Eu ficara um pouco frustrado por não ser convidado para o seminário dos “100 anos” mas, quando vi, ali estavam companheiros como Antonio Candido e até João Machado, que também foi meu companheiro por muitos anos; mais jovem, achei que estava de muito bom tamanho aquele seminário. E gostei de ver o Lula ali a perguntar: “Será que o Mário, se estivesse vivo, avaliaria que o PT que nós fizemos no ano 2000 ainda é aquele com que ele sonhava?”. A pergunta é muito importante e deve ser colocada, também, agora nos “120 anos”.

Eu tinha familiaridade com o Mário mesmo antes de conhecê-lo, porque o grupo que em 1966 me tirou da área de influência do Partido Comunista tinha grande apreço pelo Mário. Era uma dissidência paulista do Partido Operário Revolucionário (POR), que depois fundou o grupo chamado 1º de Maio, em maio de 1968. Nós tínhamos uma cobrança a fazer ao Mário por sua candidatura a deputado em 1967, que parecia ter a ver com a Frente Ampla. O Grupo Primeiro de Maio era contra a Frente Ampla e a favor de que o Movimento Intersindical Antiarrocho (MIA) se separasse radicalmente da Frente Ampla. Nós éramos pelas oposições sindicais, então lideradas por José Ibrahim. O Mário também era, só que a candidatura dele suscitou dúvidas, e aqui, em São Paulo, suas relações eram com o “barão” (Otaviano de Fiori) e o Fábio Munhoz – além dos seus velhos amigos, mais especificamente no grupo do qual eu fazia parte, se bem me lembro. Os contatos do grupo com ele, em 1968, foram feitos através desses companheiros. Não eram da minha alçada; digamos que eu era um jovem militante de base.

Em 1968, ficamos preocupados com Mário; perto do protesto contra a morte daquele estudante no Calabouço (restaurante da UNE), Mário teve um mal físico súbito, um problema de saúde. Essa informação chegou até nós por meio de um telefonema, talvez a Mary, não sei quem... Ligaram para o “barão”, para o Fábio, e eles chegaram a nossa reunião informando que Mário não estava bem, que precisara ir ao hospital etc. Sendo assim, o “barão” foi para o centro médico.

Conto isso para vocês terem a ideia de que eu não o conhecia pessoalmente; ele não viera a São Paulo naquele momento, mas eu o acompanhava

1 Transcrição e edição de Yuri de Lavor (FIL/UnB)

2 Depoimento realizado no dia 30 de novembro de 2020 durante o seminário *Mário Pedrosa: 120 anos*, transmitido pelo canal da Fundação Perseu Abramo no Youtube.

como parte do grupo. No entanto, dois anos depois, quando se acirra a luta armada, Mário os condena – embora elogiasse a coragem dos participantes – por terem abandonado o movimento social e toda a resistência civil para fazer um enfrentamento direto com o aparelho policial e militar. A partir disso, sobrevieram tempos terríveis para a militância. Era uma teimosia nossa resistir, mas nosso grupo ficou reduzido a quatro companheiros e alguns simpatizantes. Muitos não aguentaram o ritmo e riscos da militância clandestina no auge do AI-5. Alguns dos nossos, como o Arkan e o Fábio Munhoz, foram presos.

Recém-saído da prisão, Fábio partiu para o Chile, e mais tarde soubemos que Mário também chegara ao mesmo país, onde se encontraram; velhos conhecidos, se ajudaram e orientaram Túlio Quintiliano, jovem que foi morto no Estádio Nacional de Santiago junto a outros brasileiros refugiados. Eles até incentivaram a criação de um grupo político de militância revolucionária. Em suma, o relato é para indicar que tínhamos uma familiaridade com Mário, mas eu não o conhecia pessoalmente; não tínhamos nos visto.

Apesar disso, quando ele voltou, aproximadamente em 1977 ou 1978, eu integrava um grupo que era derivado daquele, mas bem maior, em que eu não era o responsável por fazer contatos desse tipo, com personalidades etc. Eu respondia pelo setor operário do grupo. Em abril de 1978, fui excluído do grupo – de uma maneira muito súbita e não explicada – e fiquei sem grupo político, muito embora algumas dezenas de companheiros tenham se solidarizado comigo e me acompanharam. Ainda teimamos em tentar voltar para aquele grupo, como fração, mas o próprio Pedrosa nos demoveu disso.

Nosso primeiro contato pessoal foi até engraçado; eu já estava livre para fazer esse contato, pois já não estava submetido a nenhuma hierarquia, e o Fábio Munhoz, que era apenas um pesquisador do Cedec, mas continuava amigo e companheiro como sempre, me convidou: “Então, Paulo, quer conhecer o Mário? Ele está aqui em São Paulo”. Naquele dia e momento, eu estava acompanhando um líder indígena, um cacique guarani cuja comunidade ocupava as fraldas do Pico do Jaraguá, e assumira compromisso com esse velho senhor: Quarai-Açu – o Joaquim Martins, líder dos guaranis do Jaraguá. Com isso, fui acompanhado desse líder indígena ao encontro de Mário Pedrosa, na casa de um amigo em comum. É interessante que tanto nessa primeira como também na última conversa que tive com Mário o tema principal era os nativos, a quem Mário chamava de “nossa primeira raiz” étnica e cultural; a segunda, os europeus; e a terceira, os africanos. Ele achava premente e prioritária essa primeira raiz na construção da nacionalidade brasileira, no projeto que concebia de transformação planejada do país com o Partido dos Trabalhadores (PT), porque temia que os seus remanescentes fossem completamente extintos.

Ao acompanhar uma sessão anterior deste seminário, ouvi no debate a sua oposição à construção de Brasília. Vi que o motivo de ele ser contra estava relacionado a combater qualquer projeto falsamente desenvolvimentista que destruísse aquilo que ele não queria ver destruído. Ele sabia que a região onde se planejava construir Brasília era um tradicional território de caça e coleta – o vale do córrego Paranoá, dos índios ava-canoeiros, aldeados a curta distância dali, em Niquelândia, e, como previsto, hoje praticamente extintos. Eu

fui conhecer o Mário e conversei mais sobre a prioridade de salvar os índios, ou seja, mais sobre acumulação primitiva do que sobre mais-valia. Ele fez várias perguntas sobre os guaranis paulistanos para aquele cacique, se tornando amigo dele também.

Depois, eu só revi o Mário pessoalmente em Ipanema, no Rio de Janeiro. Foi em 2 de agosto de 1978, dia seguinte àquele em que tinha mandado o Plínio Mello como emissário para entregar a “Carta aberta a um líder operário”. Ali ele conclama o Lula a fazer como August Bebel, um líder metalúrgico alemão da época em que o operariado do seu país andava em andrajos. Como nós, ainda naquele momento. Bebel fora o grande construtor do maior partido operário até então, modelo para o partido operário social-democrata russo e para todos os partidos construídos pelos trabalhadores. Ele concita Lula a assumir esse papel de organizador do partido.

Anos depois, Chico de Oliveira, ao romper conosco, criticou Lula por não conhecer a história do movimento operário. Ainda bem que ele não conhecia. O Lula era danado; ele não conhecia muita coisa, mas corria atrás dos livros. Quando nós elaborávamos a carta de princípios, um mês antes daquela greve de março de 1979 – antes que entrássemos na fase grevista da campanha salarial –, eu cheguei mais cedo a São Bernardo e o Lula me recebeu com o livro *A questão do partido*³, editado pela Kairós. Na contracapa tinha uma citação do Engels, de uma carta a um operário alemão de Nova York, em que dizia ao destinatário: “pare de fazer essas reuniõeszinhas seletivas etc., de querer exigir pureza ideológica e acerto político cem por cento. Valorize o movimento que está acontecendo próximo a Nova York”. Ele se referia aos Cavaleiros do Trabalho, um movimento que reunia mais de 100 mil operários com proposta de fundar um partido da classe. Engels aconselhava no texto um operário a organizar um partido de massa, um partido proletário amplo, com a condição apenas de que fosse independente da classe exploradora. Quando Lula me mostrou esse livro, ele disse: “Puxa, olha que maravilha! Não é o que nós estamos fazendo?”. E eu contei isso, por telefone, para o Mário.

Após o lançamento da Carta de Princípios, em 1º de maio de 1979, surgem por toda a parte os Núcleos do Movimento pelo PT, que organizavam eventos nos quais passamos a nos encontrar. Ele nos acompanhou em quase todos. Em agosto de 1979, eu o encontrei de novo, em Ipanema, depois de Gragoatá, no Encontro Intersindical que o Oscar Niemeyer ajudou a financiar através do Centro Brasil Democrático (Cebrade). Fora uma tentativa de arrasar de vez com o PT. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) reunira todos os seus sindicalistas do Brasil inteiro e veio para cima de nós: os poucos sindicalistas que eramos pró-PT. Até houve um operário do meu sindicato que os desafiou a deixar o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a entrar para o PT, assim que deu um xeque-mate neles, nos stalinistas, mas isso é outra história. Vou ver agora se chego até a fundação, rapidamente. Dar uns telegramas aqui, porque é o que é possível fazer hoje, pela exiguidade do tempo.

3 MARX; ENGELS; LENIN e TROTSKI. *A questão do partido*. São Paulo: Kairós, 1978. Série Materialismo Histórico.

Já contei sobre meu primeiro encontro com o Mário no Rio: ele me falou da carta, me mostrou uma cópia da carta. Eu fiquei surpreso; não imaginava que ele acompanhava tão ciosamente nosso congresso ali da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria (CNTI), liderado por aquele pelego, o Campista. Nós fomos esmagados desde o primeiro dia do congresso, mas ele estava acompanhando, estava lendo tudo o que saía e perguntava para as pessoas.

Ele viera a São Paulo, em novembro de 1978, para o encontro nacional da anistia da Pontifícia Universidade Católica (PUC). Geralmente a gente se encontrava na casa do Cláudio Abramo, no Jardim Paulistano; às vezes eram encontros mais rápidos, em que também estava o Fábio, no Largo do Arouche. Um amigo velho, o companheiro Darle da Silva Lara, e também sua esposa, Isabel, o recebiam no apartamento do Arouche. Ele queria saber tudo sobre as lutas operárias que aconteciam, e eu contei que o Jacó Bittar tinha proposto o Partido Operário num evento nacional dos petroleiros; contei também que estava formando o movimento pelo Partido Operário, que em São Paulo já havia entre 250 e 300, ou mais, operários combativos reunidos. Foi a maior alegria dele, quando lhe contei sobre o dia 11 de dezembro daquele 1978. Não dá para explicar agora para vocês, mas é uma data decisiva para o PT. Uma pequena reunião em São Bernardo, com 11 presidentes de sindicato, e somente quatro apoiaram o PT. A proposta do Lula, ao abrir a reunião, era: “que tal formarmos um partido só de trabalhadores, sem patrões?”. Só quatro disseram “sim”, e os outros presidentes disseram “não”. Logo em seguida tivemos, em Lins, o Congresso Estadual dos Metalúrgicos de São Paulo, quando aprovaram uma moção, mas era a de criar com a Central Única dos Trabalhadores (CUT) um partido como o Labour inglês.

Logo veio Lins, que aprovou aquela moção pelo partido; a qual apoiamos, mas que ainda não era a nossa própria ideia de partido. Tratava-se de um partido intersindical, um *lobby* da burocracia sindical. Seria um partido sem patrões, porém patronal, porque era a burocracia sindical que iria controlar. Mas o PCB, naquela fúria antipetista, desautorizou (logo depois na plenária da Intersindical de todas as categorias) o que tinha sido aprovado pelos metalúrgicos em Lins. Isso foi o sinal verde: pegamos os derrotados na plenária de Osasco da Intersindical, em 30 de janeiro de 1979, e começamos em fevereiro a discutir o conteúdo da carta de princípios de um partido com adesões individuais, porém um partido operário ao estilo clássico.

Discutimos a carta de princípios, os logotipos, os símbolos, aquela estrela de cinco pontas, o nome – que até então era um apelido –, um nome substantivo em letras minúsculas, e virou um nome próprio, em letras maiúsculas. E isso tudo com a participação do Lula, que esteve em toda a deliberação da carta de princípios. Assim, decidimos lançar essa carta no dia 1º de maio. O Lula estava em greve, mas teve de interrompê-la no intervalo para tentar negociar. O Mário acompanhou tudo, quase sempre por telefone ou com algumas viagens nossas para lá. Na ocasião, o Fábio Munhoz foi muito importante, porque era ele quem fazia essa ponte. Em junho, eles – os burocratas sindicais FHC, MR8 e PCB – vieram com tudo, porque a carta de princípios os pegou pesadamente.

O Lula tinha acabado de sofrer uma derrota sindical naquela campanha. Eles estavam querendo esmagar, isolar o Lula. Nossa resposta, a dos sindicalistas petistas, foi lançar o PT. O próprio Lula, no momento em que isso aconteceu, não entendeu, disse que foi precipitação nossa, mas ele nunca questionou o conteúdo da carta; ele questionou a oportunidade, o jeito de lançar. Mas foi ali que nasceu, em um campo de futebol. A partir disso, Mário tornou-se uma presença constante. Veio ao Encontro Tripartite no Pampas Hotel, no começo de junho, em que participou mesmo com problema de saúde. Participou de apenas um dia (eram três), mas veio.

O episódio em Contagem é importante, porque o Lula, de bronca com o lançamento da carta de princípios, não foi, mas o Mário foi, e nós o colocamos como patrono do encontro. Foi a primeira reunião pública do PT, em Contagem, onde acabamos de ganhar de volta a prefeitura, com a Marília Campos.

Depois foi o 13 de outubro, que é de fato a fundação do Movimento pelo PT, a formalização, o primeiro estatuto e a primeira direção eleita. E não havia presidente. Há pessoas contando que o Jacó era presidente; mas não, não tinha presidente. Havia o papel de presidente, mas não tinha o cargo. Já em 10 de fevereiro foi a segunda plenária dos grupos de base do PT. Graças ao 13 de outubro, nós conseguimos o salão do Sion, que já tinha sido usado para debater com o Montoro (que era governador) e com o Fernando Henrique, que queria nos cooptar para o MDB. Conseguimos emprestado o Sion mais uma vez, e fizemos a plenária de fundação em que Mário foi o nosso filiado número um.

Para encerrar, Mário levou, ao Colégio Sion, um pequeno boletim de dez linhas chamado *Hora da lealdade*. Leu-o e discursou para explicá-lo:

Na hora em que aqui nos reunimos, companheiros de todo o Brasil, para assinar o nome sob a flama do Partido dos Trabalhadores, temos consciência do que estamos fazendo. Diferentemente de todos os partidos por aí, com sua dança de letras e siglas, o PT é simplesmente o Partido dos Trabalhadores. É o único de estruturas, é o único de tendências, é o único de finalidade. Quem for apor a sua assinatura ao fim de seu Manifesto, não o fará, porém, se na sua consciência encontrar que rende outro som, entra por desvãos, tropeça em outra linha. Não é ainda seu partido. Partido de massas não tem vanguarda, não tem dono, não tem teorias, não tem livro sagrado. Ele é o que é. Guia-se por sua prática, acerta por seu instinto. Quando erra não tem dogmas, e pela autocritica refaz seu erro. Por isso, ao nos inscrevermos no PT, deixamos à sua porta os preconceitos, os pendores, as tendências extras que possivelmente nos moviam até lá, para só deixar atuando em nós uma integral solidariedade ao Partido dos Trabalhadores.

Para mim, foi um oportuno recado espartaquista, um recado contra o sectarismo, o paternalismo, o mandonismo, o excesso de freios e de rédeas. Ao se perguntar, vinte anos atrás, se o PT que temos ainda seria aquele sonhado por Mário Pedrosa, o companheiro Lula criou um bom critério de avaliação para o nosso partido. O PT não preservou suas estruturas de núcleos soberanos, mas

pode ainda recuperá-las, tinha e tem direito de tendência, regulamentando o proclamado em sua carta de princípios, reafirmado no manifesto de sua fundação, nas normas transitórias de funcionamento e por fim em seus estatutos. E é isso. Até hoje, para mim, a mais emocionante descrição daquele momento da fundação ainda era de Paul Singer, mas acabo de ver e ouvir agora uma descrição à mesma altura, na boca do neto de Mário Pedrosa, que ainda adolescente também viveu aquele momento.

Em 22 de setembro de 1979, Mário Pedrosa, com quem militávamos, então, intensa e cotidianamente entrosados, os sindicalistas classistas - Lula, eu, Bittar, Olívio, Benevides, Amorina, Cicote – no esforço comum pela afirmação do Movimento pelo PT, visitou, finalmente, o meu sindicato. Na véspera de completar seus 80 anos, sua mente funcionava a mil, bil, tril por minuto, mas seu corpo sofria e impunha-lhe limitações. Mas não era apenas eu que aguardava aquela “visita”, tantas vezes adiada pela agenda de ambos e de todos os lutadores, virtuosamente atropelada pelos eventos criadores daquele ano purpúreo, de pura brasa, de 1979. Aquele dia foi emocionante para ambos e para todos os companheiros presentes. Juntos, havíamos vencido o período mais perigoso em que a burguesia, que em nosso meio atuava via Fernando Henrique Cardoso. Havia também os stalinistas (PCB e MR8), sobretudo a tentar cooptar-nos para o MDB e/ou dividir-nos. Pressentíamos a arrancada, que realmente veio a seguir e que nos levaria ao 10 de fevereiro de 1980. Almoçamos ali pertinho, quase em frente, no Mercado Central, e após conversarmos sobre essa sua volta ao velho centro paulistano, sua “querência” nos anos trinta, fizemos uma visita surpresa ao seu velho sindicato dos gráficos, ali perto, também, próximo ao Parque D. Pedro II. Fomos recebidos pelo próprio presidente “Navas” da entidade, que eu conhecia do Dieese e que nos tratou com reverência quase festiva. Para nossa maior surpresa, pediu autógrafos de Mário em vários exemplares dos livros *A opção brasileira* e *A opção imperialista*, da biblioteca do sindicato, e doou a Mário um exemplar encadernado (em vermelho) de cada obra. Mais tarde, ao concluir a cansativa agenda conosco, após a palestra que proferiu em nosso sindicato, quando o levamos de volta para a casa do amigo Cláudio Abramo, onde se hospedava, Pedrosa doou-me o *A opção imperialista* e, na dedicatória, recomendou a leitura do capítulo, que em “perfeita consonância com Marx”, trata do que chama de “reformas revolucionárias”. Ao fazê-lo, ele dava pistas que me ajudaram a perceber por que e como ele passara a entender a dinâmica de seu anti-imperialismo anticapitalista; assim como o papel futuro das classes submissas e de seu partido – PT – ao comandar a construção revolucionária de nosso Estado nacional, em que um dos espaços cruciais da disputa com o capital será pelo controle interno das empresas, que deverá ser firmemente reclamado pelos trabalhadores: um reconhecimento e valorização amplificados da experiência internacional dos comitês e conselhos por empresa.

Ao retornar para casa no Rio, Mário dedicou-se, nos dias seguintes, a convocar e organizar o lançamento oficial do Movimento pelo PT, que aconteceu num grande cinema em Madureira, e ainda encontrou tempo para elaborar o artigo “Sindicato ou partido?”, que publica na edição de 2 de outubro de 1979 do *Jornal da República*.

Naquele 22 de setembro de 1979, por volta das 15 horas, Mário foi entrevistado pelos companheiros Deivis Hutz e Hosana Pedroso e fotografado por Jesus Carlos de Lucena Costa, do jornal *O Trabalhador*. Saiu para descansar um pouco, no apartamento do Lara e da Isabel, e retornou mais à noite, às 19h, para palestrar no salão do sindicato para os trabalhadores coureiros e de outras categorias, inclusive alguns militantes trotskistas, como Santiago, Joselício, Soninha Barbosa, que eram também coureiros; Luiz Gonzaga Gege, Humberto Andrade, Alencar, gráficos; Soarão e Matusalém, metalúrgicos paulistanos; Noel “Bodinho” e Mané Bode, metalúrgicos de Osasco; Waldir, Getúlio, Tonhão Fernandes, Marchesini, vidreiros; Roberto Fachini, eletricitário; Antônio Messias, ceramista; João Batista, metalúrgico de São Bernardo; Bachada, metalúrgico de Campinas; Ivan Carvalho, ourives; professores como Rosa Maria Marques, Lucia Ferreira, Maria Rita Cáceres, Florinda; o funcionário do Dieese, Hélio Baccarin; Antonio Carlos “Saminho”, naquele momento desempregado; Orlando Moreira, mecânico; e Oraci e Ismael Andrade, condutores de ônibus da Companhia Municipal de Transportes Coletivos (CMTC), entre outros companheiros. Convívio formador e inesquecível!

Mário Pedrosa, criador do Museu da Solidariedade no Chile

Daisy V. M. Peccinini¹

Em primeiro lugar², afirmo que este depoimento responde ao princípio de base de que a História precisa fazer justiça. Existe uma História que está às claras, mas existe uma História que fica em um escaninho, debaixo de alguma escada; ninguém vê, ninguém fala, ninguém discute. Fazer justiça é o objetivo do meu depoimento, e também estabelecer a importância e o papel fundamental de Mário Pedrosa na criação do Museo de la Solidaridad con Chile.

Hoje, refletindo sobre meu primeiro contato com Mário Pedrosa, tomado pelo entusiasmo de criar o primeiro museu feito por livre vontade dos artistas de todas as partes do mundo, doando suas obras, percebo que Mário materializava seu conceito, já expresso anteriormente, de que “a arte é o exercício experimental da liberdade”. Ele parecia uma pessoa galvanizada por uma grande força criadora, entusiasmada e entusiasmante de tal forma que me fez embarcar nesse processo desde o primeiro momento.

O pensamento e a ação de Pedrosa se harmonizavam com o macrocontexto histórico do país e de repercussão mundial, que foi a ascensão à presidência do Chile do comunista Salvador Allende, democraticamente eleito, com apoio da Unidade Popular (UP), uma coligação de 13 partidos, marxistas e não marxistas. O Chile, de Salvador Allende, pode-se dizer, estava na moda; muitos forasteiros acorriam ao país para acompanhar essa inusitada experiência democrática do marxismo.

1 Amiga de Mário Pedrosa, historiadora, curadora e crítica de arte. Depoimento realizado em São Paulo, 3 de novembro de 2020. Transcrição e edição de Yuri de Lavor (FIL/UnB); texto revisado e ampliado.

2 Quero fazer uma saudação muito cordial àqueles que assistiram esse Seminário, realizado no dia 3 de novembro de 2020. Eu respondi a um convite dos professores da UnB, Marcelo Mari e Márcio Tavares, que organizaram para o ano de 2020 uma homenagem a Mário Pedrosa em comemoração aos 120 anos do seu nascimento. Acrescento ainda que de forma tardia, mas empenhada, atendi a um pedido de minha colega do Museu de Arte Contemporânea da USP, professora Cristina Machado Freire, que, viajando a Santiago em 2016 e visitando o museu que hoje se chama Museo de la Solidaridad Salvador Allende, se admirou com o esquecimento relativo ao papel fundamental de Mário na fundação desse museu. Coloco-me à disposição para responder aos temas que são questionados pela jornalista Juliana Peccinini.

O PRIMEIRO CONTATO

Conheci Mário Pedrosa em um dia de inverno de julho de 1971. Me dirigi ao Instituto de Arte Latino-americano da Universidade do Chile (IAL/UCH) para uma entrevista com o diretor, Miguel Rojas Mix. Desejava continuar no Chile para seguir com minhas atividades como pesquisadora e historiógrafa, que eu já havia exercido no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Nos primeiros momentos de contato, o diretor, com muito entusiasmo, me disse: “Mário Pedrosa está aqui, gostaria muito de apresentá-lo”. Em seguida, subiu comigo uma alta escada de madeira escura, da casa ocupada pelo IAL, um casarão típico de família abastada do bairro da Providência. Ao chegarmos ao *hall* do andar superior, se abriu uma porta à esquerda; entramos e ele me apresentou a Mário Pedrosa.

A primeira impressão foi de muita abertura e cordialidade da parte de Mário. Ele se levantou imediatamente, detrás de uma mesa de trabalho, à esquerda do aposento. Com sua alta estatura e forte compleição, tinha um rosto de belas feições e quase sem rugas aos 71 anos, e fartos cabelos grisalhos que vinham abaixo das orelhas. Muito cordial, ele me estendeu a mão e foi logo me apresentando, com palavras de admiração, ao colega historiador e crítico de arte argentino Aldo Pellegrini, que ocupava uma mesa do lado oposto. Esse era um homem miúdo, de estatura mais baixa e com a cabeleira já totalmente branca.

A seguir, Mário foi me perguntando de onde eu vinha, o que queria fazer no Chile, por que eu estava ali. Adiantou-me que tinha um projeto muito importante e que gostaria que eu o ajudasse. Nesse ínterim, olhou o relógio e disse: “Não, eu não posso continuar por aqui, tenho que ir ao Ministério de Relações Exteriores, em La Moneda. Vamos para lá e no caminho eu explico”. Como tinha de ir também para o centro de Santiago, ao Ministerio de la Habitación, que ficava a duas quadras do Palacio de la Moneda, respondi: “Vamos juntos”. Ele rapidamente começou a caminhada em direção à Avenida de la Providencia para tomarmos um ônibus.

O PROJETO: MUSEO DE LA SOLIDARIDAD CON CHILE

Ele caminhava com grandes passadas pelas quadras, com muita familiaridade, e, como sou baixinha, a custo o acompanhava com meus passos mais curtos. Às vezes, dava uma corridinha para entrar no ritmo da caminhada dele. Observei que, apesar do frio de inverno, ele usava umas sandálias de couro cru com meias, como mais tarde percebi ser seu hábito. Não parava de conversar sobre o projeto que estava desenvolvendo com o apoio do governo chileno.

Chegamos rapidamente à avenida, ele fez um sinal e parou um micro-ônibus, que no Chile se chama *liebre* (lebre). No interior do micro-ônibus, me sentei e, como não havia assento vago ao meu lado, Mário ficou em pé, próximo para que pudesse continuar falando. O teto mais baixo desse tipo de micro-ônibus forçava-o a encurvar-se, o que não parecia incomodá-lo. Continuava explicando que seu projeto era fundar um museu único no mundo,

composto pela livre doação dos artistas do mundo inteiro, para o povo do Chile. Explicava-me que, desde o início da história, os museus eram formados por coleções, doadas pela elite, configuradas de acordo com seu gosto. Portanto, os museus expunham para o público as obras de arte escolhidas pelo gosto hegemônico. O artista não tinha a liberdade de criar a obra que desejava e doar para expor no espaço do museu.

O seu projeto contava com o apoio do Ministério de Relações Exteriores, através das embaixadas e consulados do Chile; de forma global, os artistas seriam chamados a doar obras e entregá-las aos postos diplomáticos, que as enviariam para o novo museu. Formava-se uma rede de solidariedade para com o povo chileno, uma colaboração para conformar um museu de arte contemporânea, até então inexistente no país. Ao expor-me este projeto humanista, Mário despertou meu comprometimento; me entusiasmei e imediatamente iniciei minha colaboração com todo o processo de formação do Museo de la Solidaridad con Chile.

ROTINA: UM TRABALHO VOLUNTÁRIO E REVOLUCIONÁRIO

Foi um trabalho que se estendeu de julho de 1971 até setembro de 1973. A rotina de trabalho se resumia em trabalhar quatro dias por semana. De fato, com exceção de um dia, quando dava aulas de História da Arte Moderna e Contemporânea no Departamento de Artesania da Escuela de Bellas Artes, da UCH, para formação de artífices e artesãos, nos outros dias da semana, me dedicava à recepção e catalogação das obras que chegavam ao IAL da UCH.

Costumeiramente saía de casa por volta das oito e meia da manhã, depois que meus filhos iam para a escola. Dirigia-me ao IAL, onde me encontrava com Mário, geralmente em torno das nove e meia. Seguíamos para os fundos do terreno, onde havia uma ampla garagem coberta que abrigava as caixas com as obras doadas. Havia funcionários que as abriam e, imediatamente, faziam uma ficha técnica, de acordo com preceitos da museologia, aos quais eu estava acostumada, já que havia trabalhado sob a direção do professor Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, na primeira catalogação do acervo do MAC-USP.

Indicava o nome do artista, tirava as medidas, assinalava a técnica, a localização da assinatura e das inscrições, a data e o título. Era um trabalho ao mesmo tempo árduo e prazeroso. Mário acompanhava tudo. De fato, possuía vasta experiência no manejo de obras, em Bienais de São Paulo e na direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Nessa faina, partilhava comigo opiniões a respeito das doações. Como ficou encantado com a grande tela doada pelo artista catalão Joan Miró, que escolheu para ser capa e contracapa do Catálogo do Museo de la Solidaridad con Chile (imagem 1). Exercia seu olhar crítico sobre as obras recém-chegadas, se decepcionava com algumas doações modestas de artistas renomados, nada deixava de passar pelo seu aguçado crivo crítico, que rejeitava obras de artistas que não tinham sido convidados.



Imagem 1. Daisy Peccinini com o Catálogo do Museo de la Solidaridad con Chile.
Acervo pessoal familiar.

Ficávamos nessa labuta, um trabalho realmente difícil, até por volta das 13 horas, para o intervalo do almoço. Mário sempre me convidava para comer na casa dele, situada nas proximidades do IAL.

Caminhávamos até lá; ele com aquelas largas passadas e eu andando e correndo um pouquinho para acompanhar. Atravessávamos uma das várias pontes que cruzavam o rio Mapocho, que cortava grande parte da cidade de Santiago. Chegávamos à Avenida Los Conquistadores Norte que margeava o rio. Depois de poucas quadras, entrávamos em uma vila com casas assobradadas, construídas em torno de um grande espaço quadrangular. À direita, havia um grupo de três sobrados e nos dirigíamos ao último deles, onde nos esperava sua esposa, Mary Houston. Foi um privilégio conhecê-la, uma personalidade marcante, intelectual brilhante que tinha se dedicado ao longo de sua vida a pesquisar todas as fontes das citações entremeadas no texto da famosa obra *Finnegans Wake*, de James Joyce.

BRASILEIROS: ALMOÇOS COM COLEGAS, REFUGIADOS E ADMIRADORES

Os almoços na casa de Mário eram muito gostosos, a mesa farta apresentava os pratos típicos brasileiros: arroz branco, feijão-preto, farinha de mandioca, salada vinagrete de cebolas e tomates. Comíamos muito bem! Mário era bom de garfo e eu também! Em várias ocasiões, encontrávamos com pessoas

que vinham visitá-lo. Ele não era buscado somente por refugiados políticos, mas também por outras pessoas, brasileiros e admiradores que queriam vê-lo. Eram atraídos pelo carisma de Mário e pela visita ao país em que vivia a nova inusitada experiência política do socialismo democrático.

Sem dúvida, o processo político que ocorria no Chile era o grande tema da ocasião. Tinha-se consciência de que era um momento histórico diferenciado. Muitos desses amigos traziam a farinha de mandioca, o feijão-preto e uma série de outros itens da nossa gastronomia. Eu aproveitava para matar as saudades. Nesses almoços, aprendi com Mário a comer feijão com farinha de mandioca, misturado com salada vinagrete e pimenta. Uma delícia!

Depois da refeição, geralmente chegava uma jovem argentina, que Mário com picardia chamava de Mafalda, personagem-título da revista de quadrinhos do argentino Quino. Ela secretariava Pedrosa, usando uma máquina de escrever que estava sobre uma mesa. Mário rapidamente ditava as respostas. Eu não me lembro do teor dessa correspondência em castelhano. Logo ele se sentava em uma cadeira de balanço, modelo austríaco, colocava uma máscara para cobrir os olhos, usada para dormir em aviões, e fazia sua sesta por cerca de trinta minutos.

CULTURA E ARTE: POR DENTRO DA CASA DOS PEDROSA

Durante esse intervalo, conversava com Mary Houston sobre suas pesquisas em relação ao *Finnegans Wake*. Espiava os caixotes de livros, fontes de referência pesquisadas; observava na parede da sala de jantar, sobre o *buffet*, as fotos da única filha e dos dois netos do casal, ao lado de grandes guaches de cores vívidas de Alexander Calder, grande artista, amigo de Pedrosa; manipulava sobre o móvel um objeto de alumínio adonisado róseo, o “Bicho”, de Lygia Clark, que era dobrável com opções de montagem, com o qual eu interagía. Uma atividade muito prazerosa.

Terminada a sesta, voltávamos outra vez para o Instituto, onde trabalhávamos até por volta das seis horas, e então tomava o rumo para minha casa, que ficava no Bairro La Reina, próximo dos contrafortes da Cordilheira dos Andes. Essa rotina perdurou até o fim do ano de 1971.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD — A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO INAUGURAL: NOVA ROTINA

Ao retornar a Santiago após as férias do mês de janeiro, me deparei com mudanças no cenário e na rotina de trabalho. O museu tinha seu espaço de exposição inaugural definido, um dos pavilhões que serviam para as exposições de feiras internacionais, localizado em uma grande área, denominada Quinta Normal, que se situava junto à estrada que leva a Valparaíso, seu porto principal.

O pavilhão era uma construção retangular, com ampla porta de ingresso no lado maior do retângulo, dando acesso direto a um espaçoso salão; do lado

oposto, havia outra porta que dava acesso para um corredor que levava a duas ou três salas menores. Com sua vasta experiência no trato de museus, Mário dispôs as grandes pinturas e esculturas no salão maior, destacando à esquerda a grande tela de Miró.

O local realmente não era aparelhado para exposição. Como era um pavilhão, ele tinha uma grande sala transversal, e depois havia uma abertura com um corredor, constituída por três ou quatro salas. É claro que eu coloquei as esculturas e as grandes pinturas – as mais importantes, como Miró – em ressalto no primeiro grande salão, e os trabalhos mais gráficos e as menores pinturas nas salas posteriores a esse grande salão.

Esse foi o cenário do discurso emocionado de Pedrosa, saudando à Salvador Allende no dia da inauguração (17 de maio de 1972), se referindo ao galo da pintura com “Cantando o alvorecer de uma nova era de justiça social para o povo”. Nesses momentos, Pedrosa conversava sobre fatos de sua vida, transmitidos com simplicidade.

MOMENTOS PRECIOSOS DOS ALMOÇOS AO AR LIVRE, CONFIDÊNCIAS DE MÁRIO PEDROSA — O “AUTOEXÍLIO”

Refletindo hoje, muito tempo passado, se pode perceber a importância de Pedrosa e sua genialidade. Contava-me sobre seu autoexílio no Chile, decidido pelo fato de que a eleição democrática do senador comunista Salvador Allende, que havia se candidatado algumas vezes à presidência, era um marco na história política mundial.

Ele me contou que conhecia o cônsul chileno, cujo sobrenome era Quiroga, de cujo primeiro nome não me lembro. Como Mário já tinha sido detido pelos militares, ele foi avisado de que em uma próxima vez seria detido e submetido à tortura. Lembrem-se de que os anos 1970 já são os anos mais terríveis da ditadura militar aqui no Brasil. Pedrosa, então, combinou de se autoexilar. Chegou a um estacionamento no Rio de Janeiro, acompanhado de Mary, entraram no carro do cônsul e, em seguida, se tornaram exilados políticos, viajando para o Chile.

CONTATOS E IDEIAS: O COMITÊ EXECUTIVO DO MUSEU E A REUNIÃO DA ONU

Como exilado, Mário articulou com o Ministério de Relações Exteriores um comitê executivo para organizar as doações dos artistas via representações diplomáticas em todas as partes do mundo onde o Chile tinha representações. Formou-se um comitê executivo cujo presidente era Mário; o secretário executivo era Danilo Trelles. Outra figura que participava desse comitê era Carmen Waugh, cujo papel foi importante. Ela era dona de uma galeria e tinha *mailing lists* de várias galerias da Europa, das Américas e dos Estados Unidos também. O museu estava vinculado à Universidade do Chile através do Instituto de Arte Latino-Americano, que pertencia à universidade.

O que eu queria deixar como algo relevante em meu depoimento é que o museu nasceu como museu público, um museu universitário pertencente a uma universidade pública. Isso me interessava muito, porque eu também tinha experiência de um museu universitário e público, como é o MAC-USP. Isso dá ao museu uma abertura extremamente popular: era um museu que se formava com doações livres de artistas para o povo chileno.

Naquela época, o Museo Nacional de Bellas Artes não tinha quase nenhuma atualização. Com exceção do surrealista chileno Roberto Matta, com grandes painéis, tudo era do final do século XIX e começo do século XX, com pintura eclética e paisagens. Não havia nada atual, contemporâneo, moderno. O Museo de la Solidaridad con Chile era algo absolutamente novo e vinha justamente enriquecer, com a arte contemporânea doada livremente pelos artistas, a visão de arte e cultura para o povo chileno.

Creio que ele estava estrategicamente conectado com o governo de Salvador Allende, porque a data de inauguração do museu foi 17 de maio, e entre abril e maio se instalou uma conferência patrocinada pela ONU sobre comércio e desenvolvimento, chamada Unctad III. Para isso, foi realizada uma arquitetura, um edifício para acolher as grandes assembleias, com mais de três mil delegados chamados a discutir condições de comércio e de desenvolvimento. Era a primeira vez que a Unctad era realizada em um chamado país de Terceiro Mundo, e, na programação, o encerramento se dava com a inauguração do Museo de la Solidaridad con Chile.

Mesmo no texto do catálogo já era visto que o museu se inaugurava dentro da programação da Unctad, em 17 de maio, dia do encerramento. Vocês podem imaginar que a abertura teve a presença do presidente Allende, de seus ministros e de muitos delegados que estavam na conferência. A inauguração foi algo realmente grandioso, eram milhares de visitantes. Já se previa que o museu se instalaria no edifício da Unctad III. Nós chegamos até a trabalhar nesse edifício.

O APOIO POPULAR

Mário comentou isto, e eu também escutei muito estes conceitos: a classe média alta e a elite chilena se definiam como os ingleses da América. Elas tinham uma maneira muito sóbria no trajar: usavam vários tons de bege, desde tom de caramelo até tons de bege mais claro. Nas roupas, eram muito perceptíveis essas diferenças entre o grupo popular e o grupo de classe média. Como é um país muito frio – o inverno parece se estender pela primavera e o verão custa a chegar –, eles tricotavam muito. Manualmente tricotavam casacos, gorros, luvas, meias, e sempre eram cores muito vivas. Quando Salvador Allende chamava para manifestações de apoio, nós víamos esse povo multicolorido em suas vestes subindo nos caminhões e fazendo uma espécie de carreata que manifestava apoio a Allende. Era muito perceptível essa diferença.

CONHECENDO SALVADOR ALLENDE

Eu percebi que Allende era um homem muito carismático. Ele, inclusive, me escreveu uma dedicatória, no dia da inauguração, que tenho aqui, fazendo um jogo de palavras. Ele diz mais ou menos assim: *“Para Daisy, la más revolucionaria de las curadoras, con afecto y consideración de su presidente y compañero, Salvador Allende”* (Imagem 2). Foi um momento muito emocionante. Todos nós estávamos eletrizados por ser um período importante, humanista, encarnado por esse presidente.

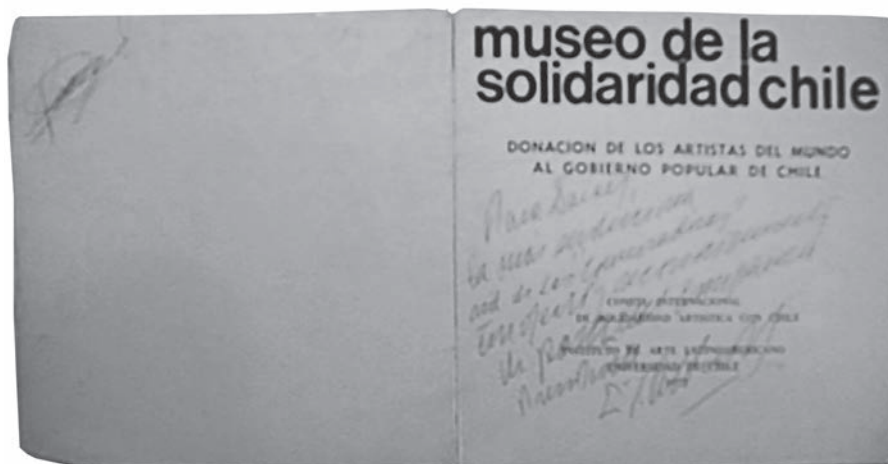


Imagem 2. Dedicatória de Allende para Daisy Peccinini. Acervo pessoal familiar.

Eu quero falar dos últimos momentos que envolvem o processo do Museo de la Solidaridad e dos meus contatos com Mário. No dia 11 de setembro, houve o golpe militar, o suicídio do presidente Allende, o bombardeio do La Moneda, o bombardeio da residência do presidente em Las Condes, e eu estava lá, em casa, mas assistindo à distância a todos aqueles momentos difíceis.

Mário de repente me telefonou. Foi um telefonema com muitas interrupções – sem dúvida algumas linhas estavam sendo vigiadas pelos militares –, e ele me disse: “Daisy, eu estou exilado na embaixada do México. Quero te incumbir de uma missão: ir ao Instituto de Arte Latino-Americano, onde estão algumas obras de arte conceitual, uma doação de artistas norte-americanos. Por favor, leve-as à casa de Nemesio Antúñez”. Nemesio Antúñez é um artista plástico consagrado e tinha sido, inclusive, diretor do Museo Nacional de Bellas Artes. E assim fui.

Cheguei ao instituto. Tudo muito deserto, mas havia um funcionário. Subi à sala onde estavam essas doações e as levei para a casa de Nemesio Antúñez. Lembro-me tanto... Isso é muito característico de Mário Pedrosa: incansável, um batalhador da cultura. Eu estava chorando, dizendo: “Que

horror tudo isso”, e ele me disse: “Não, não, eu vou para o México e de lá pretendo retirar o Museo de la Solidaridad, trazê-lo ao México e só voltar quando a democracia for reinstaurada”.

O CRIADOR DO PÓS-MODERNO

Outro aspecto que quero mencionar está conectado a uma marca da grandeza da personalidade de Mário Pedrosa: ele nunca se queixou de ser forçado ao exílio, e nunca foi agressivo em relação à questão da ditadura. Ele era veemente, sim, e profundamente, visceralmente, contra a ditadura, mas nunca teve uma demonstração agressiva. Esse é um elemento que gostaria de deixar claro. Em segundo lugar, ele me contou – com sua maneira simples e clara – que foi ele quem criou o termo “pós-moderno”, e muito antes que o conceito fosse propalado pelo mundo todo. Aham que o termo veio da arquitetura e que a propagação desse conceito mundialmente foi nos anos 1970.

Ele me contou que a inauguração de Brasília, no dia 21 de abril de 1960, coincidiu com a realização, nessa cidade, do Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte. Foi também coincidente com uma avaliação dos críticos de que as vanguardas – o futurismo, o cubismo, o expressionismo, ou seja, os “ismos” – tinham sido aceitas pela estrutura oficial da cultura; tinham ingressado no museu.

Isso teve uma repercussão como um estado de crise. A situação era nova; afinal, todas as batalhas, as contendias, as discussões, até as agressões que as vanguardas desencadearam, já não tinham razão de ser. Mário escreve um artigo sobre isso, chamado “O fim dos ‘ismos’”, e naquele momento cunha o conceito, hoje tão importante e que parece sobreviver décadas e décadas depois, de pós-moderno, pós-modernidade. Nós utilizamos esse conceito para fazer uma crítica, uma interpretação e até uma história da arte mais atual. Mário me contou isso com extrema modéstia, e não uma modéstia de humildade, de sentir-se menor, mas com extrema simplicidade.

Eu digo que essa experiência de conviver com Mário no dia a dia do processo de fundação do Museo de la Solidaridad con Chile foi uma das maiores e mais importantes experiências da minha vida. Quero dividi-la com vocês e fazer justiça à grandeza, à criatividade e mesmo à genialidade de Mário Pedrosa. Hoje, estava repensando sobre o tema: eu explicava a Mário que vinha do término de uma bolsa de estudos do governo italiano e havia realizado cursos e estudos sob a orientação do professor Giulio Carlo Argan, grande historiador e crítico de arte. Agora me vem à memória que, ainda no período da bolsa, por volta de fevereiro de 1971, o professor Argan me perguntou: “Você conhece Mário Pedrosa?”, e eu disse: “Não. Eu conheço Mário Barata, mas Mário Pedrosa, não”. Ele me disse: “Ele está aqui em Roma. Vou te deixar até o nome do hotel onde ele está hospedado. Você pode ir lá pelas sete horas da noite”. Eu não sei por que motivo não fui. Talvez porque o destino me estava reservando outro encontro pessoal muito mais marcante e muito mais motivador.

A última vez que o vi, eu já havia retornado ao Brasil, a São Paulo, e feito uma exposição chamada *Objeto na arte: Brasil anos 60*. Isso nos idos de 1979.

Eu consegui montar um debate público no auditório da Fundação Armando Álvares Penteado, em cujo Museu de Arte Brasileira realizei a exposição. E consegui chamar duas grandes personalidades da crítica de arte brasileira: ao meu lado esquerdo, Mário Schenberg; ao meu lado direito, Mário Pedrosa.

Mais uma vez, a figura de Mário Pedrosa ofuscou. Não pela maneira brilhante e intelectual com que discorreu sobre a questão do objeto; foi quando abriram as perguntas e um jovem falou: “Como eu, estudante de artes plásticas, posso fazer uma arte brasileira?”. Mário respondeu: “Fazer arte brasileira não é fazer arte folclórica, mas pesquisar sua maneira de ser e a maneira de ser das pessoas, das coisas como estão ao seu redor. Dessa maneira, você vai captar a identidade, e a arte que você fizer estará identificada ao Brasil e ao momento que você vive”. Eu sinto não ter gravado isso, porque é uma espécie de aula magna. Como sempre, Mário diz a última definição – que ele não considera nunca a última, definitiva, mas a melhor: o melhor conceito, a melhor definição. Aqui, humildemente presto uma grande homenagem aos 120 anos de Mário Pedrosa.

Depoimento de Antonio Manuel¹

Mário Pedrosa foi uma das pessoas mais importantes da minha vida. Conheci o Mário no final dos anos 1960 e ficamos amigos, frequentei sua casa. Foi um dos maiores humanistas que conheci, e este país se deu ao luxo, nos anos 1970, de mandá-lo embora, exilado, para o Chile.

A PRÉ-SELEÇÃO PARA A BIENAL DE PARIS E O BOICOTE À BIENAL DE SÃO PAULO

Ele fazia parte do júri da pré-seleção para a Bienal de Paris, pelo qual eu fui selecionado, com o Evandro Teixeira, para representar o Brasil. A censura e a repressão aos artistas que foram selecionados para a Bienal de Paris, e a exposição que não abriu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – porque não foi permitida pelos militares – geraram um clima tenso. Junto a isso e à vinda de um crítico francês ao Brasil, Mário passou a criar e a organizar o grande boicote à Bienal de São Paulo. A maioria dos artistas brasileiros participou desse boicote, e artistas estrangeiros, com a atuação do Pierre Restany em Paris e de vários outros amigos do Mário. O movimento de boicote cresceu tanto que até os Estados Unidos recusaram a participação nessa Bienal, pelo clima de tortura e de exceção que se vivia no país.

O CORPO É A OBRA

Diante de uma série de situações repressivas, eu resolvi me inscrever no Salão Nacional de Arte Moderna como a própria obra, em oposição a todo o clima que se vivia naquele momento: *O corpo é a obra*. Preenchi a ficha do Salão com o título, as dimensões, e me inscrevi então como obra. No dia do julgamento, eu fui ao Museu para assistir, porque me interessava também questionar os critérios de julgamento de obras de arte, mas o júri não deixou, disse que eu deveria sair.

Dias depois, eu vi pelos jornais que a proposta *O corpo é a obra* havia sido recusada. Eu fui pensando na proposta e ao mesmo tempo achava que deveria realizar esse trabalho, independentemente de ter sido recusado pelo júri. E me passou então a ideia, em oposição a toda a situação política e estética que se vivia, de ficar nu, completando a obra. Durante o *vernissage*, de uma forma até discreta, fui tirando a camisa, o sapato, a roupa e, quando o público

1 Depoimento gravado no Rio de Janeiro, em 20 de agosto de 2020. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/mario-pedrosa-120-anos-memorias-de-mario/>. Transcrição e edição de Stéfani Lima Araújo (TCHA/IDA/UnB). Revisão de Yuri de Lavor (FIL/UnB)

percebeu, eu estava nu no salão, com uma modelo da Belas Artes, a quem eu havia dito a proposta e que aceitou realizar esse trabalho. *O corpo é a obra* aconteceu no Museu de Arte Moderna, independente de júri, independente de ditadura, independente da situação de exceção, independente de todo o clima que se vivia no Brasil.

Após realizar *O corpo é a obra*, eu comentei com amigos que estavam lá – o Alex Varela, o Hugo Denizart – que eu queria ir para a casa de Mário Pedrosa, que sempre tinha uma porta aberta. Seguimos para a casa dele sem avisá-lo. Quando cheguei lá, o Mário se surpreendeu: “Você?!”, porque ele já tinha sido avisado, alguém já tinha ligado para ele comunicando a situação d’*O corpo é a obra*.

O seu gesto se apresentando como obra, fazendo o que você fez, desmanchou, mostrou que o regulamento do Salão não tem a menor importância. Pois o fato de você não ser recebido, de não se enquadrar no regulamento, indicou que a vida é maior que o regulamento.

[O Antonio] foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima.²

O EXÍLIO NO CONSULADO DO CHILE

Lembro que eu fui com o Hélio Oiticica à casa do Mário Pedrosa, como a gente sempre fazia. A casa do Mário era uma casa generosa, uma casa aberta, em que ele recebia os amigos. Nesse dia, na portaria do prédio, tinha duas pessoas com cabelo cortado estilo militar. Nós entramos para o corredor, eu e Hélio, e na porta do elevador tinha mais duas pessoas, que abriram a porta. Nós entramos, olhamos um para o outro e subimos ao apartamento. Chegando lá, tinha mais duas pessoas no corredor, estranhas, de atitude repressiva, militar. A Mary Pedrosa abriu a portinhola da porta e imediatamente falou: “Entrem, entrem, entrem!”, e abriu a porta. Nós entramos, e ela disse: “O Mário não está aqui, está sendo procurado pela polícia. É melhor vocês irem embora imediatamente, porque isto aqui está cercado, está cheio de policiais por aqui”. Nós saímos dali preocupados, descemos o elevador, andamos pelo corredor, e os homens nos olhando de uma forma estranha. Na rua Visconde de Pirajá, comentei com o Hélio (até ali não tínhamos trocado uma palavra, era só através do olhar): “Hélio, vamos tomar um refrigerante no bar ali da esquina e em seguida cada um vai para sua casa”. Nos telefonamos logo em seguida e nos falamos para ver se estava tudo bem.

2 PEDROSA, Mário. In: FILHO, Cêzar Oiticica (org.). *Encontros*: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

Soube depois que Ferreira Gullar havia ligado para o Mário Pedrosa dizendo que saísse imediatamente de casa, porque estava sendo procurado para ser preso. A partir daí não se tinha mais notícia do Mário. A Mary nos disse, nesse dia, que nem ela sabia onde ele estava. Tempos depois, menos de um mês, eu fui chamado para encontrá-lo na rua Rui Barbosa, mas antes eu deveria pegar um táxi e andar pelo Rio – ir até Ipanema, Copacabana, rodar com o táxi – para ver se eu não estava sendo seguido. Às três horas em ponto eu estava dentro de um táxi, e o Mário estava saindo da portaria do prédio da Rui Barbosa com os cabelos todos achatados com uma espécie de goma [*risos*], um pouco disfarçado. Imediatamente ele e Lygia Pape entraram no táxi, e seguimos para o Consulado do Chile no Rio de Janeiro. Até ali o clima era tenso, porque se fôssemos abordados no meio da rua, se parassem o carro, todos nós iríamos cair.

Chegando à porta de um prédio numa rua transversal à praia do Flamengo, descemos rapidamente e tocamos a campainha. Uma pessoa abriu a porta e disse: “*¡Adelante, compañero!*”. Era o cônsul do Chile no Rio de Janeiro. Mário entrou e em seguida entramos com ele. Era um apartamento pequeno, e havia um quarto de empregada com um beliche. Mário Pedrosa ficou nesse quarto, onde já havia uma pessoa, um jovem estudante. Enquanto Mário aguardava o salvo-conduto, que o Brasil não dava, ele ficou meses ali naquele apartamento, no quarto de empregada, num beliche, com esse rapaz, que se chamava Túlio. Mário nos disse que ele era uma pessoa muito inteligente e que estava ali também aguardando o salvo-conduto para viajar para o Chile. A refeição do Mário, de que ele já reclamava e que não aguentava mais, era bife com batata frita [*risos*]. Era o quarto pequeno e o almoço, sempre bife com batata frita. Fomos várias vezes lá visitá-lo, até que o salvo-conduto saiu e ele então pôde ir para o Chile.

O MUSEU DA SOLIDARIEDADE

Já no Chile, ele criou com [Salvador] Allende o Museu da Solidariedade. Com seus contatos internacionais, conseguiu um número de obras extraordinário: [Alexander] Calder e [Pablo] Picasso doaram obras para o Museu da Solidariedade. Eu e Niomar [Muniz Sodré] tentamos criar no Brasil a possibilidade de envio de obras. Chegamos a juntar algumas poucas obras, mas foi proibido. As obras não tinham salvo-conduto, não podiam sair do Brasil, e então Niomar, que era quem coordenava, suspendeu essa possibilidade de ida. Quem estava no exterior, como o Antonio Dias e o Sérgio Camargo, enviou obras para o Museu da Solidariedade.

A perda do Mário Pedrosa foi enorme para todos nós artistas e intelectuais. De uma certa maneira, Pedrosa significava a cultura brasileira, a importância de um ser com tanta história, com tanta sabedoria, e essa perda foi muito marcante. Seu enterro foi no São João Batista; tinha poucas pessoas. O professor Mário Barata, também crítico de arte e amigo do Mário, fez um discurso, em nome dos artistas e dos críticos, engrandecendo o Mário. Logo em seguida, o Hélio Pellegrino sacou de debaixo da camisa um gravador; era a

Internacional. O clima ficou ainda mais triste com essa perda; era, ao mesmo tempo, uma homenagem ao grande homem Mário Pedrosa.

A utopia de Mário Pedrosa¹

Carlos Zilio

Condenados? A pergunta talvez ilustre a trajetória intelectual de Mário Pedrosa, desde sua afirmação de que o Brasil é um país condenado ao moderno à sua crescente inquietação ao pronunciar a condenação da arte pelo moderno, que havia se desdobrado no que, na década de 1960, ele já denominava pós-moderno.

A obra de Mário vem sendo objeto de um sistemático estudo realizado por Otília Arantes, que resgata com apuro e rigor a importância de uma obra cuja originalidade intelectual influenciou decisivamente sobre sua época e que persiste no presente como uma das mais significativas contribuições a propósito da cultura brasileira e da arte. Daí a relevância dessa iniciativa, que, além de oportuna, contém nos prefácios escritos por Otília uma reflexão precisa, capaz de situar o pensamento de Mário em toda a sua dimensão. Atualmente, está sendo lançado o terceiro volume da coleção intitulado *Acadêmicos e modernos*. Essa coleção vem se reunir aos dois livros organizados por Aracy Amaral e ao catálogo e exposições produzidas por Franklin Pedrosa.

Assim como seu irmão, estudioso das passagens de Américo Vespúcio por Cabo Frio, Mário possuía um sentimento de Brasil marcado por imensidão e encantamento. Vivências acumuladas de suas peripécias da infância nordestina e da vida adulta pelo país afora, levado pela militância política, sem esquecermos o seu primeiro “exílio” – quando jovem foi estudar na Suíça, onde, talvez, precocemente o sentimento de alteridade tenha se manifestado devido ao apelido de *sauvage* que recebe de seus colegas. Seu dilema e sua lucidez buscaram conjugar o encantamento por um país e uma cultura com uma visão atemporal e atopográfica que historicamente tem um nome: utopia. Mário foi sua encarnação.

Ao longo da vida, Pedrosa procura constituir uma equação original para esta proposição cultural já distante dos parâmetros mais esquemáticos do modernismo. Situado num registro universal, o fato de privilegiar o Brasil como terreno do moderno cria uma tensão produtiva sem gerar fórmulas ou sínteses.

Navegando um tanto ao largo da crítica de arte, à qual só se dedicaria com regularidade a partir de 1946 e voltado principalmente para a militância política, Mário elabora por linhas tortas uma concepção crítica de extremo requinte intelectual. Linhas tortas? Ouso apontar. Em seu ensaio sobre a missão francesa, apesar da minuciosa investigação histórica, Pedrosa favorece uma visão organicista em detrimento da importância da ruptura proposta pelos franceses. Nega, com razão, a relevância atribuída pelo modernismo a Almeida Júnior, mas prefere o impressionismo tardio de Visconti, sem atentar para a

1 Publicado originalmente em ZILIO, Carlos. A utopia de Mário Pedrosa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 1998, Jornal de Resenhas, p. 10. Transcrição de Yuri de Lavor (FIL/UnB).

modernidade de Castagneto e finalmente, só em 1954, assinala as limitações de Portinari.

Contudo, apesar destas contradições, Mário vai se habilitando a ser, por excelência, o crítico da arte moderna brasileira, e o sinal mais evidente deste processo surge na sua tese de 1949, para a Faculdade Nacional de Arquitetura, na qual analisa problemas plásticos por meio de uma ótica gestaltista (seu pioneirismo, aliás, custou-lhe o primeiro lugar). Apesar do empirismo da Gestalt, é evidente a sua importância na formação da arte abstrata e na elaboração de uma sintaxe moderna. Aí estão situados os primeiros fundamentos de Pedrosa; sua crítica, no entanto, nunca é normativa. Baseada em referências amplas, como o respeito pelo conhecimento autônomo da arte e a relação entre modernidade e transgressão social, sua leitura parte da obra de arte e propõe uma apreensão interna do processo constitutivo. Compreendendo a arte “como exercício experimental da liberdade”, Mário procura dimensionar e participar dessa experiência.

A questão política é central no seu pensamento e nos envia ao debate dentro da esquerda e à sua opção pelo trotskismo. Em 1938, Mário vai para os Estados Unidos, sede da IV Internacional, e consegue um trabalho no Museu da Arte Moderna de Nova York. Neste mesmo ano, a *Partisan Review* publica, com o título de “Arte e política”, uma carta de Trotsky contra a concepção stalinista de arte, defendendo uma arte independente e ressaltando sua capacidade subversiva e crítica.

Seria importante apontar, mesmo que genericamente, um paralelo entre a repercussão das proposições de Trotsky na crítica norte-americana, particularmente em Greenberg (que publica em 1939 “Avant-Garde e kitsch”) e as concepções de Mário. Ilhado no seu formalismo, Greenberg se coloca como defensor da vanguarda e do progresso e, em nome de uma “qualidade”, acaba por colocar a arte num campo neutro e ideal. Já a inspiração trotskista politiza a relação entre arte e exercício da liberdade, bases da proposta de Mário. Não se tratava apenas de uma defesa da instrumentalização ideológica da arte, mas de considerar, segundo ele, os mecanismos que atuam no capitalismo com o propósito de retirar da arte “suas aspirações libertárias” que estavam nas “origens anticapitalistas da arte moderna”.

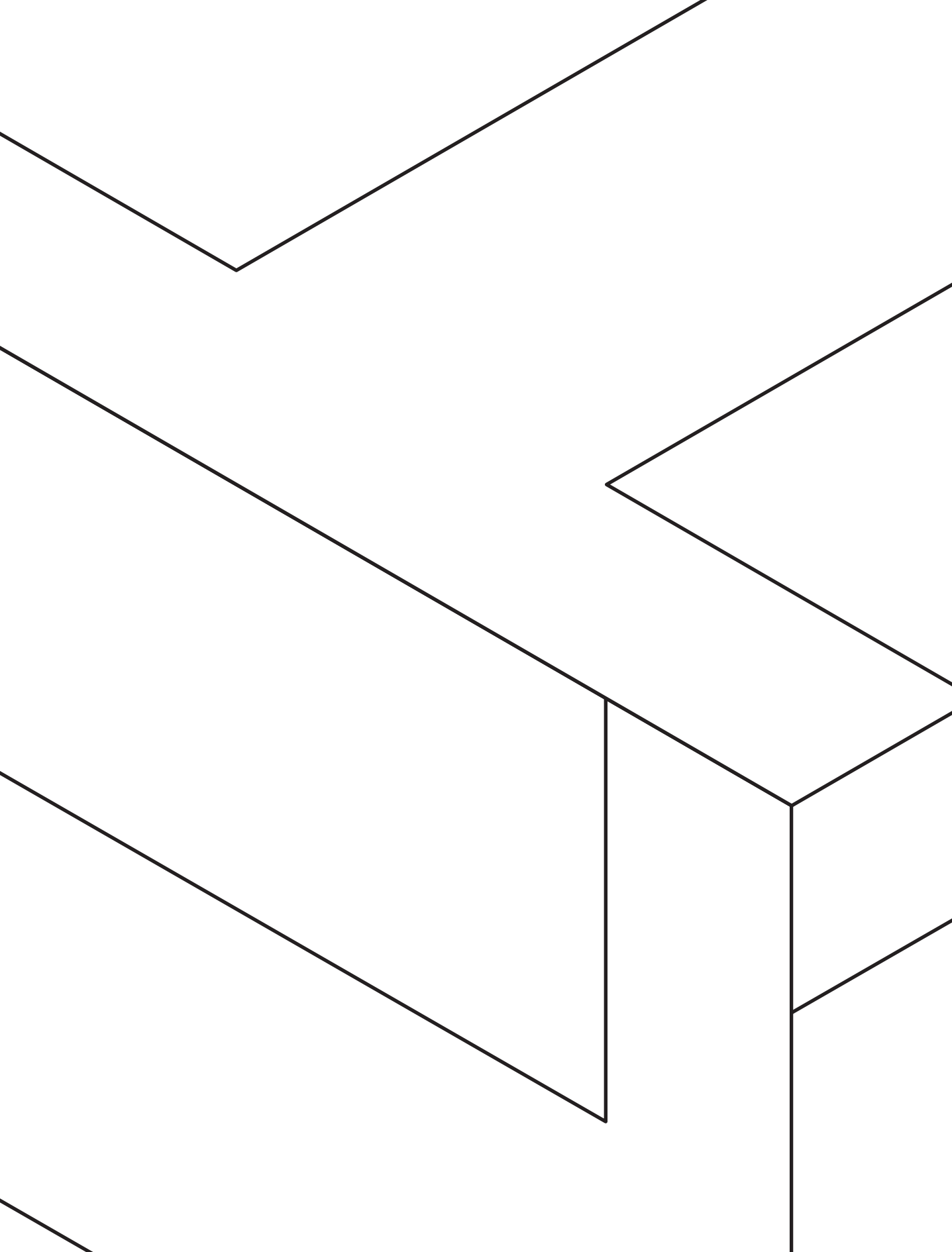
Os artistas brasileiros que mais marcaram a crítica de Pedrosa foram Volpi, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Volpi seria o patriarca que teria apontado a possibilidade de inter-relação na arte moderna do nacional e o internacional. Como bem aponta Otília Arantes, referindo-se às posições de Mário nos anos 1950, o que se poderia definir como brasileiro seria a redescoberta de nossa natureza, mas vista “enquanto um constructo-resultado de uma mediação formal, uma experiência a um tempo afetiva e intelectual, filtrada pela organização”.

Essa concepção nos permite abordar Volpi e Hélio, mas dificilmente abrangeria Lygia Clark. Neste momento, nota-se nas críticas de Mário um deslocamento que o aproxima a Husserl, movimento que era o apoio necessário para que o grupo neoconcreto se afastasse do gestaltismo em direção a um suporte teórico fenomenológico. Em 1963, Pedrosa faz uma leitura do processo da obra de Lygia Clark que impressiona pela simplicidade e lucidez

com as quais acompanha as mudanças do quadro de “caveleto” para as obras relacionais, em que afirma que teria a artista alcançado uma “dimensão primordial”, capaz de unir ser e consciência.

A década de 1960 assinala para Mário a evidência da condenação do moderno sob forma de pós-moderno (que identifica com uma certa banalização da arte iniciada pela *pop* norte-americana). De fato, suas dúvidas aparecem no final dos anos 1950, quando já se percebiam sinais de transformação de Brasília – a utopia brasileira – numa espécie de *bunker*. No plano internacional, Mário acompanhava a tendência da arte à escatologia (lembro-me de sua perplexidade com algumas performances nas quais os artistas se mutilavam) ou para a convergência da arte com o mercado, o que transformava a transgressão em espetáculo.

Impressiona pensar como, após uma vida de lutas, Mário Pedrosa foi capaz de rearticular seu projeto, ao buscar repotencializar o moderno por meio de novas alianças com as culturas marginalizadas e com as forças sociais emergentes. Evidentemente, ainda se faz presente sua identificação com a utopia, mas há uma inegável tentativa de realizar um projeto político com bases concretas. Seria viável? Para Mário, se o moderno havia se condenado, isso não significava deixar de perseguir uma solução diferente da proposição dominante, comprometida com a inviabilidade da arte e com a impossibilidade de transformação social.



sobre as autoras e os autores

EVERALDO DE OLIVEIRA ANDRADE [org.] é professor de História Contemporânea no Departamento de História da FFLCH/USP, diretor do Centro de Apoio à Pesquisa Histórica Sérgio Buarque de Holanda (CAPH) da FFLCH/USP, membro do Conselho da ANPUH/SP e membro do Conselho Curador da Fundação Perseu Abramo.

FRANCISCO ALAMBERT [org.] é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/1987), mestrado em História Social pela USP (1991) e doutorado em História Social pela USP (1998). Foi membro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico e pesquisador-bolsista em Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

MARCELO MARI [org.] é professor de Crítica e História da Arte no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (VIS/UnB).

ANTONIO MANUEL é um dos principais nomes ligados ao experimentalismo no Brasil entre o final dos anos 1960 e a década seguinte. O artista instigou o mundo das artes nos anos 1970, representando a liberdade de expressão, em plena época da ditadura militar. Suas obras integram importantes coleções como MoMA (Nova York), Tate Modern (Londres), Fundação Serralves (Porto), Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), Museu de Arte Moderna (São Paulo), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro).

BIANCA COUTINHO DIAS é psicanalista, escritora, ensaísta e crítica de arte. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), especialista em História da Arte pela Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap) e graduada em Psicologia pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES).

CARLOS ZILIO estudou pintura com Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes em 1963 e formou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou de algumas das principais exposições brasileiras dos anos 60, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, ambas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, bem como de inúmeras mostras coletivas, como as 9ª, 20ª e 29ª edições da Bienal de São Paulo (1967, 1989 e 2010); a 10ª edição da Bienal de Paris (1977); e a 5ª edição da Bienal do Mercosul (2005). Realizou exposições individuais, a primeira em 1974, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, e a segunda em 1976, no MAM-RJ. Na década de 1970, morou na França, onde se doutorou em artes. Desde o retorno ao Brasil, em 1980, participou de inúmeras mostras. Dentre as diversas exposições individuais, destacam-se *Arte e política 1966-1976*, nos Museus de Arte

Moderna do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia (1996-1997); *Carlos Zilio*, no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2000), que abrangeu sua produção dos anos 1990; e *Pinturas sobre papel*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2005), e na Estação Pinacoteca de São Paulo (2006). Suas mais recentes exposições coletivas foram: *Imagine Brazil* (Oslo, Lyon, Doha, São Paulo e Montreal, 2013-2015); *Possibilities of the object – Experiments in modern and contemporary Brazilian art* (Edimburgo, 2015) e *Transmissions: art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980* (MoMA, Nova York, 2015), *Past/Future/Present*, Phoenix Art Museum/MAM-SP (Phoenix, 2017) e *Knife in the flash*, PAC Padiglione d'Arte Contemporânea (Milão, 2018). Zilio foi professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2008, a editora Cosac Naify publicou o livro *Carlos Zilio*, organizado por Paulo Venancio Filho, sobre sua produção artística. Zilio é representado pela Galeria Raquel Arnaud desde 1997, em que realizou várias exposições, a última em 2016. No Rio de Janeiro é representado desde 2018 pela Galeria Cassia Bomeny. Suas duas mais recentes individuais foram no MAM-RJ em 2016 e na Galeria Cassia Bomeny em 2019. Seus trabalhos estão presentes em diversas instituições, como os Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Paraná, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Nova York (MoMA).

CAUÊ ALVES é graduado, mestre e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Faficla/PUC-SP) e curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É autor de diversos artigos sobre arte, entre eles o texto no catálogo da exposição *Mira Schendel*, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto), na Pinacoteca do Estado de São Paulo e na Tate Modern (Londres).

DAINIS KAREPOVS é mestre e doutor em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com pós-doutorado em História realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp). Coautor, com Fúlvio Abramo, de *Na contracorrente da História* (Sundermann, 2015) e autor de *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política* (Ateliê/Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017).

DAISY V. M. PECCININI é historiadora, curadora e crítica de arte. Livre-docente em Estética e História da Arte pela ECA-USP, professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Curadora assistente de Mário Pedrosa na criação do Museo de la Solidaridad con Chile 1972 (atual Museo Salvador Allende). Pioneira na pesquisa da obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark e do Grupo Austral do Neo-Surrealismo Phases. Autora de *Brecheret e a linguagem das formas* (IVB, 2004), *Brecheret e a Escola de Paris* (IVB e FM editorial, 2011 – prêmio Jabuti) e *Brecheret, mulheres de corpo e alma: desenhos e esculturas* (IVB, 2014).

GABRIELA ABRAÇOS é doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), com estágio sanduíche em Paris e no Arquivo de Crítica de Arte de Rennes, França. Historiadora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), atua como professora universitária nas áreas de história da arte e arquitetura.

GLAUCIA VILLAS BÔAS é pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) como docente e pesquisadora. Concluiu seu doutorado em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP) e tem artigos e livros publicados nas áreas de teoria sociológica e sociologia da cultura e da arte.

GUILHERME WISNIK é professor livre docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Autor de *Lúcio Costa* (São Paulo: Cosac Naify, 2001) e *Dentro do nevoeiro* (São Paulo: Ubu, 2018), entre outros livros. Organizou o volume de ensaios críticos sobre arquitetura de Mário Pedrosa pela Cosac Naify, publicado em 2015.

GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO é psicanalista, mestre e doutor em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP/USP), com pós-doutorado em Estética pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) e professor no curso de Psicologia da Universidade Estadual Paulista (Unesp). É autor de *Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje* (São Paulo, Annablume/Fapesp, 2012), *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* (Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2012), e organizador de *Políticas públicas e clínica crítica* (Cultura Acadêmica/Unesp, 2012), além de capítulos de livro e artigos em revistas científicas.

ISABEL LOUREIRO é formada em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 1974). Professora aposentada do Departamento de Filosofia da Universidade Paulista (Unesp), possui mestrado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP 1984) e doutorado em Filosofia pela mesma universidade (1992), publicado com o título *Rosa Luxemburgo – os dilemas da ação revolucionária* (3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019). É autora de *A revolução alemã (1918-1923)* (2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2020).

JOSNEI DI CARLO é bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2006, com especialização em Ensino de Sociologia, em 2010, na mesma instituição. Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em 2013. Doutor em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2018.

KAUÊ GARCIA é graduado em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas) e mestrando em Poéticas Visuais e Processos de Criação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Participou de

diversas exposições, entre elas: 1º Frestas - Trienal de Artes (Sesc Sorocaba, 2014), Multitude (Sesc Pompéia, 2014), Mostra Verbo (Galeria Vermelho - São Paulo/SP, 2019), Hábito_habitante (EAV Parque Lage - Rio de Janeiro/RJ, 2021), Dizer Não (Ateliê397 - São Paulo/SP, 2021) e Estamos Aqui (Sesc Pinheiros, 2022).

LISBETH REBOLLO GONÇALVES é professora titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica). Vice-Presidente da Aica durante o período de 2006-2007 e de 2010-2011. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016. Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Editora correspondente da revista *ArtNexus*.

LUIZA MADER PALADINO é doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), onde desenvolveu a tese *A opção Museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina*. Pesquisadora contemplada com bolsa Santander para realizar o curso Repensar el Museo, na Universidad Complutense de Madrid. Atualmente é professora efetiva do Instituto Federal de Brasília.

MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS é doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Também atua como um dos coordenadores da plataforma Mário Pedrosa Atual.

MÁRCIO TAVARES é historiador e curador. Graduado e mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorando em Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Foi coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, do Memorial do Rio Grande do Sul e fundador e primeiro diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM). Foi curador-adjunto da 10ª Bienal do Mercosul: Mensagens de Uma Nova América. Atualmente, é secretário nacional de Cultura do PT.

MARKUS SOKOL é economista e militante da IV Internacional. Participou da construção da Oposição Metalúrgica de São Paulo; foi delegado no Congresso de Fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e organizou a campanha pela Ratificação da Convenção 138 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) pela proibição do trabalho infantil e a campanha contra a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA). No PT desde a fundação, organizou o Diretório Municipal de São Paulo e foi secretário de comunicação da campanha de Lula à Presidência da República, em 1994. Participou também da delegação ao Haiti pela retirada das tropas brasileiras da Minustah, em 2008. Atualmente, é membro da Comissão Executiva Nacional do PT.

MICHAEL ASBURY é pesquisador acadêmico anglo-brasileiro, crítico de arte e curador com sede em Londres. É diretor adjunto do Centro de Investigação Transnacional Arte, Identidade e Nação (TrAIN) e leitor de História e Teoria da Arte no Chelsea College of Arts, da University of Arts London (UAL). Autor e/ou editor de livros sobre Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Detanico e Lain, Iberê Camargo, e Julio Vilani, escreveu também muitos artigos acadêmicos, incluindo: “Neoconcretism and Minimalism”, em Kobena Mercer (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*, (inIVA/MIT, 2005); “O Hélio não tinha ginga”, em Paula Braga (org.), *Hélio Oiticica: fios soltos* (Perspectiva, 2008); “Historiographies of the Contemporary”, em Conduru *et al.* (eds.), *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias* (CIHA/Getty, 2017); “Notes on Contamination and Quarantine”, em Bachmann *et al.* (eds.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics* (Wilhelm/Fink, 2017); “Sérgio Camargo: E agora José?”, em Jacopo Visconti (org.), *Encontros fundamentais* (Instituto de Arte Contemporânea, 2020); “Forma e sensibilidade: discrepâncias discursivas na arte brasileira” em Sergio Bessa (ed.), *Form and Feeling: The Making of Concretism in Brazil* (Fordham/Bronx Museum, 2021); “Anna Maria Maiolino: Entrevistas / Vida afóra”, em *Senzamargine* (MAXXI, Roma, 2021).

MICHAEL LÖWY nasceu em São Paulo em 1938, filho de imigrantes judeus de Viena. Licenciou-se em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) em 1960 e nesse mesmo ano foi um dos fundadores da organização Política Operária (Polop). Doutou-se na Sorbonne com Lucien Goldmann em 1964. Vive em Paris desde 1969, onde ensinou na Université de Paris 8 (Vincennes) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Atualmente é diretor emérito de pesquisas no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Seus livros e artigos foram traduzidos em 30 línguas. Entre suas principais publicações disponíveis no Brasil, estão: *As aventuras de Karl Marx contra o Barão von Münchhausen* (Editora Cortez); *A guerra dos deuses: religião e política na América Latina* (Fundação Perseu Abramo), laureado com o Prêmio Sérgio Buarque de Holanda, categoria ensaio pela Fundação Biblioteca Nacional; *O marxismo na América Latina de 1908 a nossos dias* (Fundação Perseu Abramo), *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (Boitempo Editorial); *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão* (Editora 100/Cabeças).

OTÍLIA ARANTES possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 1961), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP, 1968), doutorado em Filosofia - Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne, 1972) e livre docência pela Universidade de São Paulo (1992). Ministrou cursos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, pelo qual se aposentou em 1993. Coordenou de 1979 a 1992 o Centro de Estudos de Arte Contemporânea, quando, como pesquisadora, fez um levantamento exaustivo da obra de Mário Pedrosa, parcialmente reunida em quatro volumes editados pela Edusp, e sobre quem publicou, em 1991 (reeditado em 2004 e 2021), o livro *Mário Pedrosa, itinerário crítico*. Publicou ainda, além de inúmeros ensaios e capítulos de livros, os seguintes títulos:

O lugar da arquitetura depois dos modernos (Edusp, 1993), *Urbanismo em fim de linha* (Edusp, 1997), *A cidade do pensamento único* (em coautoria com Ermínia Maricato e Carlos Vainer, Editora Vozes, 2000), *Chai-na* (Edusp, 2011), *Berlim, Barcelona, duas imagens estratégicas* (Annablume, 2012) e, em coautoria com Paulo Arantes, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas* (Brasiliense, 1992) e *Sentido da formação* (Paz e Terra, 1997).

PAULO SKROMOV é operário da Primícia S/A em São Bernardo e em Caieiras. Nos anos de 1975 a 1981 presidiu o sindicato dos operários da indústria coureira de São Paulo, que alavancou a democratização dos demais. Na juventude do PCB participou da resistência aos golpes de agosto de 1961 e abril de 1964. Trotskista desde 1966, foi preso pelo DOI-Codi em 1973. Participou com Pedrosa, Lula, Bittar, Cicote e Amorina da criação do sindicalismo autêntico nas greves de 1978 e da comissão que redigiu e discutiu a Carta de Princípios do PT, lançada no campo de futebol da Vila Euclides, no 1º de Maio de 1978, integrando a primeira coordenação nacional do Movimento pelo PT, referendada na plenária de 13 de outubro de 1979. Com Bittar presidiu e secretariou a plenária dos núcleos de base que fundou o PT, no Colégio Sion, em 10 de fevereiro de 1980, e integrou a executiva de sua primeira coordenação nacional.

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Publicou *Juízos estéticos: Kant e a arte moderna* (UnB, 2109); *Oswaldo Goeldi, iluminação, ilustração* (Fapesp/Cosac Naify, 2006) e organizou, com Marcelo Mari, *Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB* (UnB, 2014) e *Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país* (UFG, 2015).

QUITO PEDROSA é compositor, saxofonista e violonista. Além da música, desenvolve trabalhos em artes plásticas, fotografia, vídeo e poesia. Organizou as cronologias sobre seu avô, Mário Pedrosa, para as publicações *Mário Pedrosa Primary Documents*, editada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), e *De la naturaleza afectiva de la forma*, pelo Museu Nacional Centro de Artes Rainha Sofia, de Madri. Desde 2017 colabora na organização da Plataforma Mário Pedrosa Atual, que congrega pesquisadores e que realiza seminários, cursos e laboratórios, como os realizados junto ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2018 e ao Museu de Arte do Rio em 2019.

RAUL PONT é professor universitário aposentado da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com especialização em Ciência Política. Natural de Uruguaiana (RS), foi bancário, funcionário público e professor. Liderança estudantil e presidente do DCE-Livre (UFRGS) em 1968-69, militou no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e no Partido Operário Comunista (POC) nos anos 1960 e foi preso em 1971-72 pela Operação Bandeirante. Fundador do PT, elegeu-se deputado estadual no Rio Grande do Sul, para o mandato de 1987 a

1990, e deputado federal entre 1991 e 1992. Foi vice-prefeito de Porto Alegre entre 1993 e 1996 e prefeito da cidade de Porto Alegre entre 1997 e 2000. Voltou a exercer mandatos de deputado estadual no Rio Grande do Sul de 2003 a 2006; 2007 a 2010; 2011 a 2014. É membro da Direção Nacional do PT, representando a Democracia Socialista (DS).

TARCILA SOARES FORMIGA é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ) – Unidade Maracanã. Tem doutorado em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ) (com período sanduíche na New School for Social Research). Publicou os seguintes artigos: “A crítica de arte e suas mediações: Mário Pedrosa e a construção de uma plataforma estética concretista no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950” (2020); “A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*” (2019); “Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista Alexander Calder” (2019).

Papel capa Supremo alta alvura 250g/m², miolo alta alvura 75g/m²
Fontes Satoshi e PT Serif
Impressão Camacorp – Visão Gráfica Ltda
Data agosto de 2023

selo fsc

Esta coletânea reúne artigos, depoimentos e uma seleção de imagens de duas exposições realizadas em homenagem ao crítico de arte e militante político Mário Pedrosa, numa parceria entre as Edições Sesc e a Fundação Perseu Abramo, com apoio do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília e do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

Organizado pelos professores Everaldo de Oliveira Andrade, Francisco Alambert e Marcelo Mari, o livro apresenta ao leitor as muitas dimensões de Pedrosa: como militante político, um ferrenho defensor da democracia, dos interesses da classe trabalhadora e de um projeto socialista de país; como intelectual, imprescindível na constituição e no aprofundamento da crítica de arte no Brasil; como homem, um vanguardista arrojado, um amigo carismático e agregador, interessado no ser humano e confiante no poder transformador da arte e da consciência política como motores da revolução social.

ISBN 978-85-9493-251-8

