

# MARIO PEDROSA ATUAL



MUSEU DE ARTE DO RIO

Ministério da Cidadania, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Lei Municipal de Incentivo à Cultura — Lei do ISS apresentam

MANTENEDOR



GRUPO **GLOBO**

PATROCÍNIO MASTER

equinor



PATROCÍNIO

bradesco seguros

**BNDES**

PATROCÍNIO ESCOLA DO OLHAR



**TNA** | GESTÃO PATRIMONIAL

Grupo **In Press**



**BNY MELLON**

**ISS**  
LEI DE INCENTIVO A CULTURA



APOIO ESCOLA DO OLHAR

**Machado Meyer**  
ADVOGADOS

APOIO



GESTÃO



CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO



REALIZAÇÃO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA



# MARIO PEDROSA ATUAL

ORGANIZAÇÃO  
IZABELA PUCU  
GLAUCIA VILLAS BÔAS  
QUITO PEDROSA



# MARIO PEDROSA ATUAL

4 APRESENTAÇÃO IZABELA PUCU

## POLÍTICA E ARTE — TRAJETÓRIA E FORMAÇÃO INTELLECTUAL

- 7 MARIO PEDROSA, UMA CRONOLOGIA QUITO PEDROSA  
40 MARIO PEDROSA: UM HOMEM SEM PREÇO ARACY AMARAL  
49 MARIO PEDROSA E A POLÍTICA DAINIS KAREPOVS  
141 O EXÍLIO DE MARIO PEDROSA NOS ESTADOS UNIDOS  
(1938-1945) E CÍRCULOS DE INTELLECTUAIS  
NOVA-IORQUINOS MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

## MODERNIDADE CRÍTICA — OUTRO PROJETO PARA O BRASIL MODERNO

- 227 A REINVENÇÃO DA SEMANA DE ARTE MODERNA  
POR MARIO PEDROSA TARCILA FORMIGA  
261 O LUGAR DE MARIO PEDROSA NA HISTÓRIA DO  
CONCRETISMO CARIOCA GLAUCIA VILAS BOAS  
289 MARIO PEDROSA: UMA INDISSOCIÁVEL RELAÇÃO  
ENTRE ARTE E POLÍTICA EM NOME DA REVOLUÇÃO  
CATHERINE BOMPUIS  
324 LEITURA DA OBRA DE ARTE NA CRÍTICA DE  
MARIO PEDROSA MARTHA D'ÂNGELO  
347 MARIO PEDROSA: FECUNDAR O OÁSIS GUILHERME WISNIK

## IMAGINAÇÃO MUSEAL E PÓS-MODERNIDADE

- 373 MARIO PEDROSA E AS MUSAS: REFLEXÕES SOBRE CRÍTICA E PROJETOS MUSEAIS **SABRINA PARRACHO**
- 414 O MUSEU DA SOLIDARIEDADE COMO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DOS AFETOS **CLAUDIA ZALDÍVAR**  
(TRADUÇÃO DE ELILSON NASCIMENTO)
- 441 MARIO PEDROSA: IMAGINAÇÃO INSTITUINTE, MUSEUS E PÓS MODERNIDADE **IZABELA PUCU**
- 471 ARTE INDÍGENA, ARTE BRASILEIRA E A HISTÓRIA A CONTRAPELO DE MARIO PEDROSA **PATRICIA CORRÊA**
- 503 ALEGRIA DE VIVER, ALEGRIA DE CRIAR: A EXPERIÊNCIA DA ARTE COMO MODO DE VIDA **POLLYANA QUINTELLA**

### 540 BIOGRAFIAS

### 546 CRÉDITOS

# APRESEN- TAÇÃO



A presente publicação é fruto do curso *Mario Pedrosa atual*, que buscou estabelecer coletivamente um espaço de reflexão, debate e mobilização a partir do estudo crítico da atuação e do pensamento de Mario Pedrosa. Apesar de sua importância, o legado de Pedrosa é pouco conhecido na atualidade, sobretudo pelos jovens, e ainda que conceitos centrais no seu pensamento venham sendo acionados com frequência no presente, eles normalmente aparecem descontextualizados, servindo a uma ou outra causa sem se fazer acompanhar de reflexão mais aprofundada. Militante político, crítico de arte, intelectual, escritor, Pedrosa foi fundamental para a constituição e o desenvolvimento dos campos político, artístico e cultural brasileiros, com atuação intensa também no âmbito internacional.

Ao longo de sua trajetória, Pedrosa preocupou-se em desenvolver e instituir um projeto político-cultural para o Brasil e afirmou seu compromisso com a construção de uma sociedade democrática e igualitária no país, envolvendo-se ainda na renovação da crítica de arte, na invenção de associações, museus, jornais e partidos políticos. Nascido em 1900, na cidade de Timbaúba, Pernambuco, e falecido em 1981, no Rio de Janeiro, atravessou o século XX como protagonista dos debates e movimentos mais importantes de seu tempo.

Desdobramento do curso-laboratório homônimo, realizado em agosto de 2018 no Museu de Arte Moderna, com curadoria de Izabela Pucu e Glaucia Villas Bôas, o curso *Mario Pedrosa atual*, realizado no Museu de Arte do Rio, entre 14 de março e 6 de junho, contou com a colaboração de Quito Pedrosa na sua organização. Significou um gesto importante no sentido



de dar a ver o *corpus* de reflexões tecidas a partir da obra do autor, contribuições que atualizam seu legado no confronto com urgências e concepções do presente.

A publicação, integrante da linha editorial da Escola do Olhar iniciada com a edição de cinco volumes em 2019, assume formato digital (e-book), o que permite seu compartilhamento gratuito e maior acesso possível a quaisquer pessoas. Foi organizada a partir da estrutura do curso e por isso está dividida em três sessões: Política e Arte — trajetória e formação intelectual de Mario Pedrosa, com contribuições de Quito Pedrosa, Aracy Amaral, Dainis Karepovs, Marcelo Ribeiro; Modernidade crítica — outro projeto para o Brasil moderno, com a participação de Tarcila Formiga, Glaucia Vilas Bôas, Catherine Bompuis, Martha D'Ângelo e Guilherme Wisnik; e Imaginação museal e pós-modernidade, integrada por textos de Sabrina Parracho, Claudia Zaldívar, Izabela Pucu, Patricia Corrêa e Pollyana Quintella.

Ao reunir de forma inédita 14 artigos de pesquisadores, professores, curadores e críticos que vêm trabalhando com o pensamento de Pedrosa, a presente publicação confirma ainda a vitalidade de seu legado e a vigência de sua aposta na relação estrutural entre arte e política. Concepção que norteou intencionalmente toda a sua existência, a relação entre arte e política enquanto estruturante do tecido social desponta hoje, talvez mais do que nunca, como ferramenta fundamental para enfrentamento dos impasses mais urgentes da contemporaneidade.

Salve Mario Pedrosa!





POLÍTI-  
CA E ARTE  
- TRAJE-  
TÓRIA E  
FORMA-  
ÇÃO INTE-  
LECTUAL



# MARIO PEDROSA, UMA CRONOLOGIA

QUITO PEDROSA



As lembranças que se tem de um avô normalmente se misturam às próprias lembranças de infância e às histórias de família que, contadas e muitas vezes repetidas, logo se tornam mantras. Às vezes essas lembranças são ilustradas por fotografias em álbuns antigos e outras vezes contadas com eventuais inclusões de detalhes novos, como se recoloríssemos fotos antigas em preto e branco tentando torná-las mais reais, contudo invariavelmente obtendo o resultado inverso. Assim, as histórias repetidas vão se transformando à base de pequenos detalhes, como na brincadeira do telefone sem fio.

Além das lembranças infantis, marcadas pela afetividade e pela admiração que meu avô causava à sua volta, ao longo dos tempos, tive contato com artistas, intelectuais, militantes ou amigos profundamente afetados por sua influência. Meu avô, Mario Pedrosa, era admirado por sua inteligência, por seu conhecimento, por sua curiosidade e pela capacidade de debater com franqueza e respeito pelos interlocutores. Sua casa sempre foi o centro de encontros memoráveis e frequentes, uma verdadeira escola para os que tiveram a sorte de frequentá-la.

No seu jeito de ser havia uma forma peculiar de humor, en-  
tranhada, por sua vez, de afetividade e resquícios de infância. Uma propensão a se divertir com o absurdo, com o que rompe com os padrões e com a insolência dos indomáveis, se manifestava nas histórias que gostava de contar.

Assim, fui encontrar em um comentário feito por ele sobre seus pais alguns traços que podem ser associados à sua



personalidade. Dizia ele sobre o pai: “Guardou, no entanto, ao fim e ao cabo, uma pureza nativa, a capacidade de entusiasmos frequentemente ingênuos (que herdamos todos) e uma tolerância instintiva, tribal, para os transviados, como eu”. E sobre a mãe: “Todos nós, seus filhos, nos sentíamos protegidos por seu amor. As ideias, a inteligência, a encantavam muito mais que os sinais de riqueza e admirava os que as tinham. Era seu adorno predileto, que preferia ver nas pessoas e nos filhos. Gostava das carreiras públicas, que considerava em si, ingenuamente, como dedicadas ao bem comum, trazendo do berço sem dúvida certo desprezo feudal pelos negócios. (...) Dizia-se eu ser seu predileto, mas também sempre fora eu o mais distante, o que menos convivía em casa. E certamente, segundo seu juízo, o que mais sofria pelas ideias, pela vida”.

Esses trechos são do texto “A pisada é esta”, que Mario escreveu em 1974 durante o último exílio na França. Percebe-se um tom algo melancólico que reflete um pouco do momento que vivia, com a saúde enfraquecida, com dificuldades financeiras e após a dura experiência vivida no Chile com o golpe do Pinochet. O texto era o começo de um projeto de autobiografia que foi interrompido quando voltou ao Brasil e retomou as atividades culturais e políticas de seus últimos anos de vida.

No ano anterior à sua morte, minha avó Mary (pronuncia-se Meiri, à moda do sul dos Estados Unidos) escreveu uma breve cronologia que consta do catálogo de uma exposição feita em homenagem aos 80 anos de seu marido. Foi partir dessa cronologia que muitos anos depois eu me dedicaria a um



levantamento dos aspectos conhecidos da biografia de meu avô, para ser publicado no livro *Primary Documents* pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Minha tarefa era a de recolher os principais dados da vida e da obra de Mario Pedrosa e confirmar datas e lugares da sua trajetória. Outras pessoas tinham feito anteriormente o mesmo esforço, sempre a partir do texto original de minha avó. Nesta cronologia procuro consolidar as informações levantadas acrescentando material de entrevistas de Mario Pedrosa e de dissertações e teses publicadas sobre ele ao longo dos últimos anos.

## **1900-1916 — Nascimento no engenho. Mudança para a Paraíba. Viagem à Europa.**

Mario nasceu em abril de 1900, no Engenho Jussaral, em Timbaúba, Pernambuco. Seu pai, paraibano, Pedro da Cunha Pedrosa, o décimo oitavo de uma família de 19 filhos, nascera na pobreza em uma nesga de terra rodeada de latifúndios de amigos e parentes. O avô paterno de Mario, originalmente um pequeno lavrador, havia tentado a sorte no comércio, o que o levou à pobreza e de volta à vida rural. Esse avô tinha um irmão padre a quem confiou a educação de Pedro, pai de Mario. Pedro da Cunha Pedrosa formou-se em direito e aliou-se a Venâncio Neiva, cacique político da região e leal a Deodoro da Fonseca. Com o golpe de Floriano Peixoto, esse grupo caiu no ostracismo político, o que levou Pedro a um “exílio interior” e a morar em um dos engenhos da família de sua mulher, Antônia.



Em “A pisada é esta”, Mario diz que a vida no começo do século era marcada pelo fim da escravização e pela proclamação da República. Outro fenômeno marcante dessa primeira infância, tido por Mario como ao mesmo tempo assustador e fascinante, foi o cangaço.

Quando Mario está com apenas 2 anos de idade, a família volta para a capital da Paraíba. Ali ele estuda em colégios católicos e ganha fama de garoto irrequieto e levado. Aos 13 anos, o pai o manda para Europa para estudar num liceu católico na Bélgica, como era comum na época. A viagem seria com outros seis jovens acompanhados de um tutor, o escritor José Vieira. Ao chegar em Portugal, primeira escala da viagem, o tutor adoece e vai convalescer em um sítio perto de Lisboa, onde os jovens ficam sem atividades. O tempo passa e chegam os rumores de guerra. O plano de ir para a Bélgica torna-se inviável devido à guerra, e a melhor alternativa é ir para a Suíça, onde Mario é matriculado num colégio protestante. Essa mudança de planos teria um impacto em sua formação, abalando suas convicções religiosas. Mario havia passado a infância em ambiente bastante católico, como atestam seus irmãos e irmãs, todos muito religiosos — uma de suas irmãs tornou-se freira. Suas lembranças sobre a época falam de jogos de futebol, de um soco durante uma briga no jogo e de um gol de cabeça. Achava graça em ser tratado como *petit sauvage*.

Na volta, atravessa a França em trem lotado de soldados e fica em Portugal à espera do barco que o trará de volta



ao Brasil. A travessia do oceano se dá no auge da chamada guerra submarina, portanto a tensão da viagem era grande.

## **1916-1922 — Volta ao Brasil. Ingresso na faculdade de direito. Lívio Xavier. Família Houston. Benjamin Péret.**

De volta ao Brasil, Mario mora no Rio de Janeiro, onde a família havia se estabelecido e onde seu pai ocupa o cargo de senador pela Paraíba. Com 17 anos, faz os cursos preparatórios para o ingresso na faculdade. Há relatos de que, nesse período, se dedicou à boemia, a jogar futebol, às amizades e a frequentar o Theatro Municipal. Entre os amigos mais próximos estão Lívio Xavier, Antônio Bento e Murilo Mendes. Posteriormente, com o ingresso na faculdade de direito, onde se reúne com um grupo em torno do professor Edgar de Castro Rebello, toma contato com as ideias marxistas e consolida o interesse pela política e pelas artes.

Nas cartas que escreve nesse período, percebe-se uma inquietação grande. Lívio Xavier era seu principal interlocutor e há uma extensa, e por vezes bastante irreverente, correspondência entre ambos.

É por intermédio de Lívio Xavier que conhece a futura esposa, Mary Houston, na casa de sua mãe, Arinda Houston, onde se celebravam saraus que reuniam alguns dos mais importantes músicos e artistas do Rio de Janeiro, como Villa-Lobos, Hechel



Tavares, Luciano Gallet, Ismael Nery, entre muitos outros. Mary era irmã de Elsie Houston, cantora lírica que se casaria alguns anos depois com Benjamin Péret, o poeta surrealista francês.

## **1923-1926 — São Paulo. *Diário da Noite*. Ingresso no Partido Comunista.**

Mario se forma bacharel em ciências jurídicas e sociais, em 1923, e no ano seguinte é nomeado fiscal interino do Imposto de Consumo. Depois, vai para São Paulo. Lá, trabalha no *Diário da Noite* como responsável pela crítica literária. Faz amizade com Mário de Andrade.

Em 1925, ingressa no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e é nomeado agente fiscal na Paraíba. Ingressa também no Socorro Vermelho, organização que se propunha a “prestar assistência moral, material e judiciária às vítimas da luta de classe e desenvolver a solidariedade na massa trabalhadora”. Esse período também é marcado pela intensa correspondência com Lívio Xavier.





## **1927-1929 — Ida à Europa. Berlim. Gestalt. Paris e os surrealistas. Artigo de Villa-Lobos. Adesão à Oposição de Esquerda. Volta ao Brasil. Expulsão do PCB. Começo do trotskismo no Brasil. Primeira prisão.**

Em 1927, a Lei Aníbal de Toledo declara ilegal o comunismo, criando um clima de insegurança dentro do PCB. Mario passa a militar em São Paulo, onde volta a trabalhar no *Diário da Noite* fazendo reportagens políticas. A direção do partido resolve mandá-lo para a Escola Leninista de Moscou. Ele parte para a Rússia, mas, ao chegar na Alemanha, adoece e é considerado sem condições de enfrentar o inverno russo. Ficando em Berlim, como militante comunista Mario participa de lutas de rua contra os nazistas. Na Universidade de Berlim, segue cursos de filosofia e sociologia, onde entra em contato com a teoria da Gestalt e psicologia da forma.

Em 1928, vai a Paris para o casamento de Elsie Houston e Benjamin Péret, conhece Pierre Naville e o grupo de surrealistas, além de Péret, André Breton, Louis Aragon e Paul Éluard. Conhece também Man Ray. Escreve artigo sobre Villa-Lobos para a *Revue Musicale de Paris*. De volta a Berlim, mantém correspondência com Naville, então diretor da revista *Clarté*, e toma conhecimento das ideias da Oposição de Esquerda, tomando o partido de Trotsky na luta contra o stalinismo. Desiste de ir a Moscou.

Em agosto de 1929, retorna ao Brasil e é expulso do Partido Comunista. Nos meses seguintes começa, junto com Lívio



Xavier e Rodolfo Coutinho, a organizar o movimento trotskista no Brasil. É preso pela primeira vez. Trabalha em *O Jornal* no Rio de Janeiro.

## **1930-1934 — Revolução de 30. Luta de classe. Segunda prisão. Prestes em Buenos Aires. São Paulo com Mary. Fundação da Liga Comunista Internacionalista. Käthe Kollwitz. Frente Única Antifascista. Revoadas das Galinhas Verdes.**

No Primeiro de Maio de 1930, Mario é preso por distribuir panfletos na praça Mauá. O grupo comunista Lenine, criado com Xavier e Coutinho, lança o jornal *A Luta de Classe*, no qual Mario e Xavier publicam “Esboço de uma análise da situação econômica e social do Brasil”, texto considerado uma das primeiras análises marxistas sobre a formação social brasileira.

Vai com Aristides Lobo ao encontro de Luís Carlos Prestes, então exilado em Buenos Aires e em processo de aproximação com o marxismo. Eles propõem a Prestes a criação de um jornal com distribuição pelo interior que defendesse a reforma agrária.

Em 1931, Mario segue com Mary para São Paulo, onde participa da fundação da Liga Comunista Internacionalista (LCI), que terá certa influência em alguns sindicatos em



São Paulo. Escreve para o *Diário da Noite* e publica artigos na *Luta de Classe* e na *Clarté*.

Em 1932, cria a Editora Unitas, para publicar textos marxistas. Traduz e prefacia livros de Trotsky.

Vem a Revolução Constitucionalista, e Mario e Mary são presos. Depois ele diria com certa graça que ficou preso numa prisão chamada Liberdade e ela em outra, chamada Paraíso.

Em 1933, Mario estreia na crítica de arte com a conferência “Käte Kollwitz e as tendências sociais da arte” no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, criado por Flávio de Carvalho. Nesse mesmo ano, a LCI participa da criação da Frente Única Antifascista, que reunia trotskistas, comunistas e anarquistas contra a Ação Integralista Brasileira, movimento estimulado pela ascensão do fascismo na Europa. A frente publica o semanário *O Homem Livre*, dirigido por Mario, Geraldo Ferraz e José Isaac Perez.

Em 1934, há uma grande atividade da Frente Antifascista e no dia 7 de outubro ocorre a chamada Batalha da Praça da Sé ou Revoada dos Galinhas Verdes, confronto entre antifascistas e integralistas apoiados pelas forças de segurança, no qual houve mortos e feridos. Mario é baleado.

Nesse ano publica “Impressões de Portinari” no *Diário da Noite*.



## **1935-1940 — Mario e Mary se casam no Rio. Intentona Comunista. Perseguição à esquerda. Clandestinidade. Confisco de biblioteca e manuscritos. Fundação da IV Internacional. Prisão de Mary.**

Mario e Mary voltam para o Rio de Janeiro. Mary presta concurso público e passa a trabalhar como taquígrafa na Câmara Municipal do Rio. Mario trabalha na agência de notícias Havas. Prestes tenta derrubar o governo de Getúlio Vargas com a fracassada Intentona Comunista, à qual os trotskistas se opunham. A repressão que se segue é brutal e atinge todos os segmentos da esquerda. A polícia tenta prender Mario, que é avisado e se esconde. A biblioteca e os documentos de Mario são confiscados. Começa um período de clandestinidade.

Nasce sua filha Vera, em 1936. No ano seguinte, a situação parece se acalmar e Mario volta a trabalhar na Agência Havas. Em novembro, Getúlio dá um golpe e implanta o Estado Novo, ditadura que se prolongará até 1945. A repressão volta a aumentar e Mario é processado pelo Tribunal de Segurança Nacional. A LCI se transforma no Partido Operário Leninista e decide que Mario deve deixar o país e seguir para a Europa, usando o passaporte de um amigo.

Pierre Naville anuncia a chegada de Mario em carta para Trotsky.

Mario chega a Paris e vai para o enterro de Leon Sedov, filho de Trotsky. Trabalha no comitê de organização da



IV Internacional, junto com o alemão Rudolf Klement e um lituano chamado Kauffman. Inesperadamente, ambos desaparecem. Passados uns dias, o corpo esquartejado de Klement é encontrado no rio Sena. Supõe-se que o lituano seria um agente da Guepeu (GPU), a polícia política de Stalin. Mario fica com os arquivos do comitê.

Em setembro de 1938, realiza-se nos arredores de Paris o Congresso de Fundação da IV Internacional. Mario, sob o pseudônimo de Lebrun, é nomeado representante da América Latina e membro do Comitê Executivo Internacional da IV.

Com os nazistas se aproximando de Paris, o Secretariado da IV é transferido para os Estados Unidos, para onde Mario viaja.

No Rio, a polícia dá uma batida na casa da família Houston onde Mary estava hospedada e encontra documentos do movimento trotskista. Toda a família, com exceção das crianças, é presa. O advogado Sobral Pinto, que estava dedicado à defesa de Mario no processo no Tribunal de Segurança Nacional, escreve para o ministro da Justiça e consegue a liberação da mãe, irmãs e cunhado de Mary, mas ela ficará detida por sete meses na Casa de Detenção. Na mesma prisão estavam, entre outras, Pagu, Olga Benário, Maria Werneck e Nise da Silveira.

Pouco depois, Mary e Vera seguem para o mesmo destino. Começa um período de sete anos de exílio entre Washington e Nova York.



## **1940-1945 — Exílio nos Estados Unidos. Trotsky exclui MP do Secretariado da IV. Tentativa frustrada de retornar ao Brasil após périplo latino-americano. De volta aos Estados Unidos. Artigo sobre Calder.**

Em Nova York, Mario participa das reuniões do Comitê Executivo Internacional da IV, do qual fazem parte Max Shachtman, C. L. R. James, James Cannon e Nathan Gould. Teria tido contato também com intelectuais atraídos pelo trotskismo, como Mary McCarthy, Clement Greenberg e Meyer Shapiro, entre outros.

Surgem divergências no movimento trotskista que se acentuam com o Pacto Ribbentrop-Molotov e com a invasão da Finlândia. Mario escreve um ensaio intitulado “The defense of the USSR in the present war”, com restrições à defesa incondicional e à caracterização da URSS como Estado operário.

Por sua vez, Mary havia sido contratada pelo Departamento de Estado em Washington como secretária bilíngue. Mario a acompanha a Washington e se distancia das atividades do Comitê da IV Internacional.

Mario escreve uma carta a Trotsky na qual reafirma a sua posição em relação à defesa incondicional da União Soviética e critica as alegações de Trotsky que desautorizavam o Comitê Executivo da IV. Do México, Trotsky reorganiza o Secretariado da IV Internacional. Mario é excluído. Isso marca o seu distanciamento da militância trotskista e ainda que



indique uma ruptura, Mario seria ainda, e por muito tempo, considerado pelos trotskistas como um dos seus.

Mario assume funções no Secretariado da União Pan-Americana (futura OEA) em Washington.

Como resultado da promulgação do Nationality Act, Mary, funcionária de instância governamental brasileira, é desligada do emprego no Departamento de Estado e perde a nacionalidade norte-americana. Com a intenção de reassumir o cargo de que se licenciara no Brasil, Mary retorna ao Rio de Janeiro em setembro. Dona Arinda e Vera a seguem em viagem posterior.

Em 1941, Mario empreende viagem por terra rumo ao Brasil passando por Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai, sempre em contato com militantes trotskistas desses países, mas ao entrar no Brasil é imediatamente preso. Sobral Pinto, seu advogado, e o pai de Mario, Pedro da Cunha Pedrosa, gestionam o relaxamento de sua prisão, conferido sob a condição de seu afastamento imediato do território nacional.

Em 1942, Mario escreve para o *Boletim da União Pan-Americana* longo artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e outro sobre a Coleção Widener da Galeria Nacional de Artes dos Estados Unidos. No ano seguinte ele deixa a União Pan-Americana para trabalhar na seção de cinema no escritório do coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York.



Mary viaja para os Estados Unidos. Mario passa a escrever artigos para o *Correio da Manhã*, jornal com o qual colaboraria até 1951. Ainda em 1943, em Nova York, morre Elsie Houston, irmã de Mary.

Em 1945, Mario se entusiasma com a exposição de Alexander Calder no MoMA e procura o artista, com quem mantém longas conversas. Os dois se tornam amigos.

A partir desse período e com o distanciamento da militância política, Mario intensifica seus escritos sobre arte.

**1945-1950 — Termina a II Guerra. Volta ao Brasil. Vanguarda Socialista e PSB. Criação da coluna de artes plásticas no *Correio da Manhã*. Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Criação da Aica. Colaboração com o MAM.**

Com o fim da II Guerra, Mario volta ao Brasil, onde a situação política começa a mudar. Funda o semanário *Vanguarda Socialista*. Começa um período em que trabalha na organização do Partido Socialista Brasileiro (PSB) e, em 1946, cria uma coluna dedicada exclusivamente às artes plásticas no *Correio da Manhã*.





Em 1947, visita a exposição dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, trabalho coordenado pela dra. Nise da Silveira e Almir Mavignier. Escreve vários artigos sobre o assunto para o *Correio da Manhã*.

Viaja para Europa e entrevista André Gide, Albert Camus, André Malraux, David Rousset e James Burnham. Visita Giorgio Morandi, de quem se torna amigo.

Em 1948, Pedrosa faz palestras sobre Calder no auditório do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a propósito da primeira visita do artista americano ao país. Nesse mesmo ano, reúne-se em torno de Pedrosa o grupo de artistas formado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, considerado o primeiro núcleo abstrato-concreto do Rio de Janeiro. Daí surgiria o Grupo Frente e, posteriormente, o neoconcretismo. Ainda em 1948, faz, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), conferência intitulada “Os socialistas e a III Guerra Mundial”, com análise sobre o imperialismo e a polarização no pós-guerra. No *Correio da Manhã* é publicado o artigo “Albert Camus e a revolta do herói absurdo”, sobre o mito de Sísifo, transcrição de conferência realizada no Departamento Cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Mario se inscreve para a cátedra de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil com a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, pioneira na associação entre Gestalt e percepção estética. Albert Camus viaja para o Brasil e é recebido no Rio por Mario e Mary.



Mario escreve sobre o *Painel de Tiradentes*, de Portinari, terceiro estudo de uma série dedicada ao artista e que contém severas críticas aos rumos tomados pelo pintor, na época reconhecido como o mais importante do país, o que provocou grande controvérsia.

A Casa do Estudante do Brasil publica *Arte, necessidade vital*, coletânea de artigos e ensaios do período 1933 a 1948. “Calder e a música dos ritmos visuais” é publicado na revista *Cultura*.

Vai a Paris e participa do segundo congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte (Aica). Em outubro, acontece, em São Paulo, a exposição *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, com trabalhos selecionados por Mario, Mavignier e o então diretor do MAM-SP, Léon Degand.

**1950-1959 — Intensa atividade como crítico. Viagens à Europa. Grupo abstrato-concreto. Grupo Frente. Participação em júris de bienais. Passa a escrever no *Jornal do Brasil*. Exclusão do PSB. Temporada no Japão. I Exposição Neoconcreta. Congresso Extraordinário da Aica em Brasília.**

Pedrosa se candidata a deputado pelo Partido Socialista, mas não se elege.



Em 1951, torna-se livre-docente da Faculdade de Arquitetura. O Ministério da Educação e Saúde publica *Forma e personalidade e Panorama da pintura moderna*.

Em 1952, é nomeado professor de história do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro. Atua como conselheiro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Visita o curso de pintura para crianças ministrado por Ivan Serpa, no MAM-RJ, e escreve introdução para a *Exposição de Arte Infantil* no mesmo museu. Escreve texto de introdução para a primeira exposição individual de Lygia Clark no salão do Ministério da Educação e Saúde.

Mario integra o júri da I *Exposição Nacional de Arte Abstrata*, juntamente com Flávio de Aquino e Niomar Moniz Sodré, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis.

Em 1953, passa quase todo o ano na Europa, encarregado de organizar o programa artístico da II Bienal de São Paulo, comemorativa do quarto centenário da capital paulista. Na bienal são montadas salas especiais de Picasso, Klee, Mondrian, Munch, Henry Moore, Marino Marini e Calder. Participa do congresso internacional de críticos de arte em Dublin, na Irlanda, no qual apresenta a tese “Relações entre a ciência e a arte”.

Pronuncia conferência sobre arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Paris, publicada em dezembro na *L’architecture d’aujourd’hui*.

Retorna ao Brasil e volta a lecionar. Retoma suas atividades como jornalista.



Realiza-se a primeira exposição do Grupo Frente, constituído por artistas que se reuniam em torno de Mario e dos cursos livres de Ivan Serpa. Participam dessa exposição Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Carlos Val, entre outros. A apresentação da exposição é feita pelo poeta Ferreira Gullar.

Integra a comissão que seleciona a delegação brasileira para a XXVII Bienal de Veneza. A comissão é composta por Mario, Antonio Bento e Wolfgang Pfeiffer, diretor do MAM-SP. Entre os artistas indicados estão Ivan Serpa, Alfredo Volpi, Lygia Clark e Antônio Bandeira.

Inscreve-se no concurso para catedrático de história do Colégio Pedro II com tese sobre os “Obstáculos políticos à Missão Francesa no Brasil”. O concurso não chega a se realizar.

Pronuncia palestra na Escola Superior de Guerra sob o título “O poder nacional: as ideologias e sua significação para o poder nacional”.

Escreve o texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, realizada no MAM-RJ. Além dos integrantes iniciais do grupo, participam Abraham Palatinik, César Oiticica, Eric Baruch, Franz Weissman, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Vicent Ibberson e João José da Silva Costa. Durante essa exposição pronuncia a palestra “Apologia da arte de vanguarda”. Faz parte do júri de premiação da III Bienal de São Paulo, em 1955.



Inscreve-se novamente para o concurso de livre-docência da cadeira de história do Colégio Pedro II, dessa vez com a tese “As principais correntes políticas na Revolução Russa de 1917”.

Participa de conferências por ocasião da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957).

Inicia-se a construção de Brasília.

Em junho de 1956, Mario é expulso do Partido Socialista.

É convidado por Odylo Costa Filho para participar do projeto de modernização do *Jornal do Brasil*. Assina a coluna de artes visuais.

Participa da comissão de premiação da IV Bienal de São Paulo, em 1957. É eleito vice-presidente da Aica e é indicado para receber bolsa de estudo do projeto Oriente-Occidente da Unesco, que o levará no ano seguinte ao Japão.

Faz uma conferência sobre Morandi no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

André Breton publica *L'Art Magique*, baseado em uma enquête feita com pensadores do mundo todo, entre os quais Heidegger, Malraux, Bataille, Lévy-Strauss, Herbert Read e Mario Pedrosa.



Vai para o Japão, onde permanece ao longo de quase todo o ano e escreve o ensaio “A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata do Ocidente”.

Monta uma exposição sobre arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio, intitulada *Do Barroco a Brasília*.

Escreve uma série de artigos sobre arte no Japão, publicados no *Jornal do Brasil*.

Em carta a Oscar Niemeyer, apresenta um projeto detalhado para a criação do Museu de Brasília, no qual propõe um museu documental e didático.

Mary vai a seu encontro no Japão. No regresso ao Brasil, o casal viaja pela Índia, Egito e Turquia.

No Rio de Janeiro, durante a ausência de Mario, em 1959, realiza-se a *I Exposição de Arte Neoconcreta*, no MAM.

De volta ao Brasil, organiza o congresso extraordinário da Aica, que acontece em setembro de 1959 em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, com a presença de 65 delegados, entre os quais alguns dos mais influentes críticos de arte do momento. O tema geral do congresso é “Cidade nova, síntese das artes”. Mario abre o congresso com a conferência “Brasília, cidade nova”. O presidente honorário da Aica, Henry Meyric Hughes, ressalta a importância do evento:



Even today, fifty years after the event, it is hard to remain unmoved by the passions aroused in those few days of intense debate or to fail to be impressed by the calibre of the speakers and their uncanny ability to identify the principal issues at stake. This brief constellation of eminent critics, theorists and practitioners created a moment of equipoise in the relations between different generations, different outlooks and different educations, at the dawn of a new age.

## **1960-1969 — A VI Bienal. Conselho Nacional de Cultura. Golpe de 1964. A opção brasileira e a opção imperialista. Bienal dos Jovens de Paris. AI-5.**

Mario seleciona a representação brasileira para a II Bienal Internacional da Gravura, em Tóquio. Participa do VII Congresso de Críticos da Aica, em Varsóvia. Faz parte do júri do IX Salão Nacional de Arte Moderna.

Em 1961, em São Paulo acumula os cargos de diretor do MAM-SP e de secretário-geral da VI Bienal de São Paulo. Entre os meses de março e maio desse ano, percorre, a serviço da bienal, Peru, México, Estados Unidos, França, Holanda, Bélgica, Tchecoslováquia, Polônia, Itália, Espanha e a União Soviética, onde tenta, sem sucesso, trazer para a bienal uma exposição de arte construtivista russa. A VI Bienal se realiza e, além de artistas contemporâneos, inclui mostras de arte barroca



paraguaia nas missões jesuítas, de arte aborígene australiana e de caligrafia japonesa.

Durante a viagem antes da VI Bienal, é nomeado pelo presidente Jânio Quadros secretário-geral do recém-criado Conselho Nacional de Cultura. É reeleito vice-presidente da Aica. Participa do primeiro conselho consultivo da Cinemateca Brasileira.

Em 1962, Mario vai ao México por ocasião da XIV Assembleia da Aica. Viaja com Mário Barata, o outro representante brasileiro no encontro. No final desse ano, é eleito presidente da seção brasileira da Aica, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

É eleito membro do conselho do Internationales Kunstzentrum e. V. Erlenbach am Main, que tinha por objetivo criar o Musée à Croissance Illimitée, projetado por Le Corbusier.

Em 1963, volta a morar no Rio de Janeiro. Retoma a docência no Colégio Pedro II. Publica artigos sobre arte e política no *Correio da Manhã*. Antes de deixar São Paulo, é homenageado por sua atuação como diretor do MAM-SP e pela realização da VI Bienal.

Mario participa do congresso da Aica em Tel Aviv, Israel.

Em abril de 1964, o presidente do Brasil, João Goulart, é destituído por um golpe militar.





Mario dedica-se à elaboração de dois livros sobre política: *A Opção Imperialista* e *A Opção Brasileira*. Publica uma coletânea de artigos e ensaios pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, sob o título *Dimensões da Arte*.

Em 1965, recebe bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal. De lá, segue para Paris a convite de Raymond Cogniat, secretário da Bienal de Paris. Participa como membro do júri de premiação da Bienal dos Jovens e é eleito presidente da Comissão de Júri. Dois artistas brasileiros, Antonio Dias e Roberto Magalhães, são premiados.

De volta ao Rio, em 1966, candidata-se a deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Não é eleito.

Os livros *A Opção Imperialista* e *A Opção Brasileira* são publicados pela Editora Civilização Brasileira. No *Correio da Manhã* Mario publica vários artigos importantes sobre arte contemporânea, entre os quais “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, no qual introduz *avant la lettre* o termo “pós-moderno”.

Em 1967, é contratado para lecionar história da arte e estética na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cadeira a que renuncia no ano seguinte.

Em janeiro de 1968, desloca-se para Buenos Aires, nomeado presidente do Comitê Assessor Brasileiro do Prêmio Codex de Pintura Latino-Americana.



No Rio de Janeiro, participa de manifestação de protesto contra a morte do estudante Edson Luís, após invasão policial do Restaurante Central dos Estudantes, o Calabouço. Sofre na ocasião uma isquemia. Depois de meses de repouso, participa na Polônia do júri da Bienal de Gravura de Cracóvia. Comparece ao encontro promovido pela Galeria Nacional de Arte da Tchecoslováquia. Nesse mesmo período, vai a Nuremberg, onde contribui para a organização da bienal que se realizaria no ano seguinte, e para Kassel, para assistir à inauguração da Documenta. Vai à Bienal de Veneza. Participa da Assembleia Geral da Aica em Bordeaux, França. De lá, vai a Londres e, em novembro, ao Japão.

Em dezembro, o governo militar decreta no Brasil o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspende as garantias constitucionais. O Congresso Nacional é fechado. Mario é aconselhado por parentes e amigos a não voltar ao Brasil. Segue para Lisboa, onde passa uma temporada com um irmão. Volta ao Brasil em fins de março de 1969. Em maio, estava prevista a inauguração de exposição no MAM-RJ, com obras dos artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. No dia da inauguração, militares invadem o museu, desmontam a exposição e proíbem a mostra. Mario, como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, encabeça os protestos contra o ato. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil é deixado vazio, como demonstração de que a exposição foi censurada.

Em Paris, Pierre Restany inicia uma mobilização pelo boicote internacional da X Bienal de São Paulo, em repúdio à ditadura brasileira.



No Japão, Mario participa do júri da Bienal de Gravura de Tóquio.

## **1970-1973 — Processado por denunciar torturas. Decretação da prisão. Carta aberta assinada por artistas e intelectuais do mundo. Exílio no Chile. Criação do Museu da Solidariedade. Golpe contra Allende. Fuga para a Europa.**

Em 1970, Mario é processado com mais seis pessoas, sob a acusação de “tentativa de difamar o Governo Militar brasileiro com denúncias de supostas torturas nas prisões do país”. Na primeira fase do processo, fica em liberdade. Escreve o estudo “A Bienal de cá pra lá”. Em julho é avisado da decretação da prisão preventiva de todos os acusados. Exila-se na Embaixada do Chile no Rio de Janeiro. Após três meses, obtém salvo-conduto para viajar para aquele país.

Em agosto, a XXII Assembleia Geral da Aica, realizada no Canadá, o elege vice-presidente.

Uma carta aberta com mais de cem assinaturas de artistas e intelectuais é encaminhada ao presidente brasileiro, o general Médici, protestando contra o mandado de prisão e responsabilizando o governo brasileiro pela sua integridade física. Entre os signatários estão Alexander Calder, Henry Moore, Pablo Picasso, Max Bill, Yve-Alain Bois, Cristiane



Du Parc, Cruz Diez e Soulages. A carta é publicada posteriormente no *The New York Review of Books*, sob o título “The case of Mario Pedrosa”.

Em 1971, é enquadrado na Lei de Segurança Nacional pela Justiça Militar.

Já estabelecido em Santiago do Chile, é convidado pelo prof. Miguel Rojas Mix, diretor do Instituto de Arte Latino-Americano, a se incorporar à instituição e assumir a cadeira de professor de história da arte latino-americana na Faculdade de Belas Artes.

Viaja à Índia para tomar parte do júri de premiação da Trienal de Nova Delhi. A caminho da Índia, passa por Nova York, onde se encontra com Dore Ashton, quem, em carta ao *The New York Review of Books*, expõe a situação de Mario e conclama os leitores a escreverem cartas de protesto contra o processo na Justiça militar, endereçando-as ao advogado dos acusados.

De volta ao Chile, o presidente Salvador Allende o encarrega de implementar o projeto de criação de um museu de arte moderna e de organizar um acervo formado por doações de artistas e críticos internacionais. Dedicar-se intensamente à convocação de artistas e intelectuais para viabilizar o projeto. Realiza, como presidente do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile, a primeira exposição com obras doadas ao museu, que passa a se denominar Museo de la Solidaridad. O número de doações ultrapassa as mil obras, entre as quais estão representados artistas de prestígio como



Miró, Calder e Moore. Fazem parte do Comitê Internacional José María Moreno Galván, Carlo Levi, Louis Aragon, Giulio Carlo Argan, Rafael Alberti, Dore Ashton, Jean Leymarie, José Balmes e Rojas Mix.

Em 1973, viaja com Mary para a Europa em busca de novas doações para o Museu da Solidaridade, enquanto no Chile a situação política se agrava com a ameaça de um golpe militar. Retorna a Santiago dois dias antes da queda e morte de Allende. A brutal repressão aos partidários de Allende obriga-o a se esconder em casa de amigos. Diante da necessidade de deixar o Chile, aguarda o momento de entrar em uma embaixada que oferecesse asilo. Demora alguns dias e, mais tarde, ingressa na Embaixada do México, onde permanece por dezessete dias à espera de um indispensável salvo-conduto. Mediante intervenção de Carlos Fuentes, o governo mexicano lhe concede o documento necessário e ele viaja para a Cidade do México e, depois, para Paris, onde, graças à intervenção do antigo companheiro David Rousset, recebe asilo político.

Mary reencontra-se com ele em Paris.

## **1974-1977 – Segundo exílio em Paris. Publicações em várias revistas. Discurso aos tupiniquins ou nambás.**

Durante esse tempo, Mario começa a escrever o texto “Teses para o Terceiro Mundo”, publicado em 1978. Assina o catálogo



de exposição dos trabalhos da última fase de Calder, na galeria Maeght, em Paris, e um ensaio sobre “A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo”.

Alguns de seus textos são publicados em revistas da França, México, Peru e Estados Unidos.

Em 1975, vai ao México, onde participa de um seminário de cultura popular, com a tese “Arte culta e arte popular”.

No Brasil, é lançada uma coletânea de seus artigos sob o título *Mundo, homem, arte em crise*, organizada pela professora Aracy Amaral. Outro texto, “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, é publicado pelo jornal *Versus*.

Em 1977, desenvolve-se um lento processo de abertura política que resultará, dois anos depois, na Lei da Anistia. Revogado o mandado de prisão preventiva, volta ao país em outubro e comparece à Auditoria da Marinha para o julgamento de seu processo. É absolvido por unanimidade.

## **1978-1981 — Volta ao Brasil. Incêndio do MAM. Museu das Origens. Carta a um líder operário. Fundação do PT. 80 anos de MP. Morte.**

Em maio, sob a liderança de Luiz Inácio da Silva, o Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, parque



industrial do interior de São Paulo, ocorre a primeira grande greve depois da decretação do AI-5.

Em agosto, Mario escreve uma carta a Lula, saudando sua liderança na retomada das lutas operárias no Brasil e defendendo a criação de um novo partido de esquerda. A partir daí, em encontros sucessivos com Lula, começa o processo de criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Em novembro, comparece ao I Congresso pela Anistia em São Paulo.

No Rio de Janeiro, prepara, com Lygia Pape, uma exposição para o Museu de Arte Moderna sobre arte indígena, sob o título Alegria de Viver, Alegria de Criar. Segundo ele,

ela (a crise) é profunda e uma das razões pelas quais “me virei” para fazer uma demonstração da arte dos nossos povos, ditos mais atrasados, e mostrar ao brasileiro que o fenômeno cultural de criatividade artística não é um fenômeno de progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas. Não que eu ache que o brasileiro deva se meter a fazer arte indígena. Quero mostrar que arte vem dessa profundidade, deste nível e não de *marchands*, bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado. Espero que o nosso esforço seja coroado de êxito e ensine aos brasileiros que o progresso não está apenas em rodar num automóvel ou voar no avião. O verdadeiro progresso está na integridade, na justeza com que o homem do seu tempo vive naturalmente daquilo que a natureza, a vivência,



a convivência, lhe trazem, sem os grande avanços tecnológicos.

Um incêndio destrói parte do MAM-RJ e impede a realização da exposição. Mario envolve-se no esforço de recuperação do museu e defende a sua reformulação, com um novo modelo — o Museu das Origens. Esse museu seria subdividido em cinco módulos interligados: um módulo de arte indígena; um módulo de arte negra (brasileira e africana); um módulo de arte virgem (arte do inconsciente e das crianças); um módulo de artes populares; e um módulo dedicado à arte moderna e à produção contemporânea.

A Editora Civilização Brasileira lança o seu livro *A crise mundial do imperialismo e Rosa de Luxemburgo*.

Já em 1979, a tese gestáltica *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* e outros ensaios afins são publicados sob o título *Arte / Forma e personalidade* pela editora paulista Kairós, por iniciativa do Departamento de Estética da Universidade de São Paulo, sob a direção da professora Otilia B. F. Arantes.

Dedica-se à campanha pela fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e escreve uma série de artigos para o *Jornal da República*, nos quais sugere bases para o partido.

Organiza duas exposições no Rio de Janeiro com obras de internos do Centro Psiquiátrico Pedro II, do Engenho de Dentro: Fernando Diniz, na Galeria Sergio Milliet, da Funarte, e Raphael Dominguez, no Museu de Arte Moderna.





Em fevereiro de 1980, Mario vai a São Paulo, onde participa do lançamento do PT no Colégio Sion. Junto com o histórico militante Apolônio de Carvalho, assina a ficha de número 1 de filiados ao partido. Na mesma ocasião recebe homenagem da Fundação Bienal de São Paulo.

É realizada na Galeria Jean Boghici, no Rio de Janeiro, uma exposição em homenagem aos seus 80 anos. Mario coordena a edição do livro *Museu de Imagens do Inconsciente*, editado pela Funarte. Publica o livro *Sobre o PT*.

Recebe em sua casa Luís Carlos Prestes, líder histórico do PCB, num gesto de reconciliação e reconhecimento mútuo entre dois dos mais combativos militantes da esquerda brasileira.

Em 1981, a Editora Perspectiva publica *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, uma coletânea de artigos e ensaios organizada por Aracy Amaral.

Em 5 de novembro, Mario Pedrosa morre em seu apartamento, vítima de câncer, aos 81 anos de idade. Em 1985, morre, em Paris, Mary Houston Pedrosa. Em dezembro, Mario é homenageado com a instalação de um busto de bronze na praça General Osório, posteriormente localizado na praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, Rio de Janeiro.

Muitas homenagens lhe são prestadas por intelectuais e artistas, e a ABCA cria o Prêmio Mario Pedrosa, para distinguir anualmente um artista plástico brasileiro eleito pela



associação. Em 2006, Mario Pedrosa é homenageado com a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural.

O reconhecimento da importância do pensamento e da atuação de Mario Pedrosa nos cenários político e cultural brasileiro e internacional aumenta a cada dia. Várias pessoas colaboraram e ainda colaboram para esse reconhecimento. Não poderia nomeá-las sem incorrer no risco de cometer a injustiça de deixar alguém de fora.

O pensamento de Mario Pedrosa é uma contribuição singular para a formação e emancipação de nosso povo. Para encerrar, transcrevo a última frase de seu “Discurso aos tupiniquins ou nambás”: “Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar”.



# MARIO PEDROSA: UM HOMEM SEM PREÇO\*

ARACY AMARAL

\* Esse artigo foi escrito em comemoração aos cem anos de Mario Pedrosa e é datado de 25 de abril de 2000. Originalmente foi publicado em *Mario Pedrosa: um homem sem preço* (Editora Fundação Perseu Abramo, 2001).



*O Brasil com sua delgada estrutura moderna aplicada sobre este imenso continente fervilhante de forças naturais e primitivas me faz pensar num arranha-céu roído cada vez mais em sua fachada por invisíveis térmitas. Um dia o grande edifício desmoronará e todo um povinho fervilhante, negro, vermelho e amarelo, se espalhará sobre a superfície do continente, mascarado e munido de lanças, para a dança da vitória.*

ALBERT CAMUS, RIO DE JANEIRO, JUL. 1949

O curioso em Mario Pedrosa é que, pensando com certo distanciamento a sua trajetória, percebemos que sempre foi um homem intelectualmente dividido. Viveu sempre entre sua paixão pela política e pelo destino dos outros homens, e sua sensibilidade fez com que tivesse um papel absolutamente fundamental no panorama da crítica de arte brasileira de nosso século XX, já encerrado, a meu ver, desde 1989.

Ao mesmo tempo, considero um privilégio, um colírio, podermos nos reunir hoje, nesta semana de celebrações, tumulto e violências para pensar um pouco nesta personalidade. Amigo, mestre, interlocutor, muito gente no sentido grande da palavra, sempre interessado em partilhar da aventura criadora com os artistas com que conviveu. Falamos de um homem de linhagem em paulatina extinção, visível ainda numa personalidade como Antonio Candido, múltiplo e vivaz através das décadas.

Pedrosa: uma personalidade fora dos conluios de hoje, quando devem ser rápidos os movimentos e quase impossível



a reflexão pela inundação de informação, ou pela reverência à mídia. A menos que nos distanciemos de um meio artístico que a todos nos parece tornar-se a cada dia mais estranho, a ética definitivamente em baixa na área cultural. Ausência de condições a provocar um retraimento nos que não desejam se envolver nas regras da vistosa projeção social propiciada pelas artes neste fim de década de violência urbana, de medo, de desesperança, do valor desmesurado do dinheiro e do consumo, do abandono em que vivemos numa cidade como São Paulo, situação inconcebível até quinze anos atrás.

E embora não seja exatamente nosso tema, não deixamos de pensar, ao refletir sobre a trajetória de Mario Pedrosa, nas modalidades de artes visuais que se praticam nestes tempos de violência, de guerra, hipocritamente não declarada, no campo e nas cidades do Brasil.

Mario Pedrosa foi talvez o primeiro crítico de arte brasileiro que não é procedente da literatura — prosa ou poesia, e espero não estar fazendo nenhuma injustiça por desconhecimento — a abordar a produção de arte, como o faz em 1932 com o trabalho sobre Kaethe Kollwitz que é exposto entre nós. Ou como fará mais tarde, com o trabalho de Alexander Calder, em 1944, em ensaio antológico sobre esse artista.

Crítico excepcional, de formação europeia, movendo-se inteiramente à vontade nos dois maiores centros de arte do país, Rio de Janeiro e São Paulo, onde vive anos fundamentais de sua vida profissional. Seu interesse primeiro foi a política, sua



área de interesse final foi a política, assim como o indígena brasileiro desamparado, sua cultura e suas manifestações.

Assim, a arte ocupou, com paixão, seus anos de maturidade, tempo de racionalidade mais intensa. E no entanto, ao nascer para uma atividade sistemática como “pensador da arte”, ou seja, ao realizar reflexões sobre a emergência da manifestação artística, com presença regular no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, centrou sua atenção na criatividade infantil ou dos loucos, neste caso fascinado pelos trabalhos dos artistas do Engenho de Dentro, onde conviveu com as obras de Raphael, Emygdio, Carlos e Isaac, por exemplo, levado por Almir Mavignier, monitor da seção de terapia ocupacional; e pela inventividade livre das crianças, às quais dedicou vários textos, a partir da escolinha de Augusto Rodrigues, mas em particular dos cursos de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Mario Pedrosa movia-se com familiaridade no meio jornalístico e intelectual tanto no Rio de Janeiro, onde residia, como em São Paulo, aqui tendo vivido por muitos anos (nos anos 1920, em inícios de 1930 e nos inícios dos anos 1960). Presente a partir dos anos 1950 nos grandes eventos de arte, identificava com facilidade as personalidades do meio artístico das duas capitais. Aliás, é um raro crítico de artes nessa posição neste século que finda. Atua, podemos dizer assim, como um efetivo e respeitado elemento de ligação entre os meios artísticos das duas capitais. Se passa a ser um porta-voz da vanguarda carioca (concretos, neoconcretos), é também em inícios de 1960 o diretor do Museu de Arte



Moderna de São Paulo e o curador da Bienal de 1961, muito tempo antes do término da Guerra Fria, pois desejou, sem êxito pelas mesmas implicações políticas, um envio soviético centrado no suprematismo e nos construtivistas russos. Ao mesmo tempo, é o crítico interessado em arquitetura e que acompanha com entusiasmo a construção de Brasília, que comemora esta semana quarenta anos de inauguração. E um dos pilares da realização, em setembro de 1959, em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, do Congresso Internacional Extraordinário da Aica – Associação Internacional de Críticos de Arte – para a discussão do tema “A cidade nova: síntese das artes”, portanto sete meses antes da inauguração formal da nova capital. Congresso que, de maneira inédita, trouxe personalidades de destaque que se reuniram em nosso país, da estatura de um Giulio Carlo Argan, Will Grohmann, Hain Gamzu, Gille Delafon, Aaro Saarinen, Sartoris, Crespo de la Serna, Meyer Schapiro, André Bloc, Sir Roland Penrose, Tomás Maldonado, Stamos Papadaki, Romero Brest, Gillo Dorfles, André Chastel, W. Sandberg e Julius Starzynski. O presidente do congresso foi o ilustre historiador da arte Giulio Carlo Argan; pelo Brasil compareceram e participaram Theon Spanudis, Mario Pedrosa, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Flavio Motta, Mário Barata, Matarazzo Sobrinho, Niomar Moniz Sodré e Fayga Ostrower, sendo à época Sergio Milliet o presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Foram debatidos temas palpitantes como arte e público, a cidade como síntese das artes, crítica de arte e arquitetura, sinalização e comunicação urbana etc. Foi um congresso que ocorreu em momento efervescente do Brasil sob a



presidência de Juscelino Kubitschek, época plena de otimismo em nosso futuro, com a construção de Brasília, a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir do projeto de Afonso Eduardo Reidy e em pleno momento da Bienal de São Paulo desse ano. Como habitante de Varsóvia em construção e reconstrução, Starzynski menciona que não é fácil nem suave, segundo ele expressou, viver em meio a “obras constantemente em andamento. Mas isso traz estímulo cotidiano à vida interior: tem-se uma alegria incessante de ver essa capital amada ficar cada dia mais bela e mais atraente”. Mais de quarenta anos depois, essas palavras e esse “clima” estimulante deveriam nos animar a tentar reaver para nossas cidades/ghettos sitiadas pelas periferias desordenadas, e retomar um pouco desse otimismo perdido ao longo das duas últimas décadas.

Mario Pedrosa articulava também, por seu interesse pelas tendências construtivas, uma ligação com Romero Brest, da Argentina, elo perdido como articulação com o mútuo distanciamento e desaparecimento de ambos. Mas Pedrosa sabia bem distinguir, como ele dizia, a diversidade entre Rio e São Paulo: no Rio, a “extroversão, o nervo, o calor, a elegância” nos artistas. Ao passo que em São Paulo ele percebia o prestígio tecnológico maior, e “onde as cavilações teóricas sempre foram de maior peso”.

Do Museu de Arte Contemporâneo de Los Angeles me pediram há cerca de um ano que localizasse a expressão de Mario sobre “a arte como exercício experimental da liberdade” — pois dariam esse nome à exposição latino-





americana organizada por Rina Carvajal — e não houve meio de encontrar o título do texto onde constava essa expressão nos textos que li e reli. E não é que esta semana, casualmente tomando os dois livros de sua autoria por mim organizados para a Perspectiva nas décadas de 1970 e 1980, encontrei subitamente a expressão em que Mario menciona os artistas que “não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade”, em clara referência à arte conceitual? (“Por dentro e por fora das Bienais”, 1970, desde Cabo Frio).

Outro aspecto quase desconhecido de Mario Pedrosa, que deve ser recordado nesta comemoração de seu centenário, se refere a seu “Parecer sobre o *core* da Cidade Universitária” de São Paulo, que o arquiteto Hugo Segawa está agora republicando (saiu pela primeira vez na revista *GAM* em 1967), escrito provavelmente em fins de 1962 e inícios de 1963. Esse parecer não apenas reflete uma preocupação com os destinos da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como define já os espaços culturais que uma universidade do porte da Universidade de São Paulo (USP) deveria conter. Pedrosa pensa, nesse texto, “em grande”, os espaços de uma universidade compromissada com a cultura: uma aula magna, sede solene, um centro de coordenação de atividades culturais, setor de serviços administrativos, com biblioteca central, um “terceiro grande conjunto arquitetônico” do *core* destinado ao museu, dotado de “estupenda coleção de obras de arte (pinturas, esculturas, gravuras e desenhos)” que lhe fora doado por Cicilo Matarazzo, “no gênero sem rival na América Latina”, sem vacilar em afirmar que esse acervo



será “um dos centros de atração artística e social de maior destaque na Cidade Universitária”. Nesse texto, que serviria de embasamento a projeto de Oswaldo Bratke para a USP, destaca como da maior importância a ideia da criação de um Instituto de Artes, todo “um departamento destinado ao aprendizado e à formação profissional no plano artístico”, para criadores e apreciadores de obras de arte. Justificava essa ideia posto que com a coleção que a universidade agora passa a possuir, “o Instituto de Arte, separado do contexto museográfico e da ambiência da obra viva, tende a congelar-se num processo de ensino como outro qualquer”.

O vasto universo cultural latino-americano é penetrado por Mario Pedrosa com seu exílio, o que o leva a dirigir o Museu da Solidariedade, em Santiago, com doações de artistas de vários países, a partir de sua residência no Chile em inícios dos anos 1970, entremeando um diálogo definitivo com o meio artístico chileno e continental com artistas da Europa e Estados Unidos; mas nesse momento de sua trajetória ele coloca seu prestígio a serviço de uma causa.

Ha quem diga que era um provocador. Ou um romântico, como Vera, sua filha, o denominou certa vez para mim. Mas esse era seu encanto. Quando dialogava com ele, no preparo das duas antologias, a impressão que eu tinha era de que usava quem estivesse diante de si não como interlocutor, porém como audiência para testar, através de sua expressão oral, a manifestação de suas inquietações intelectuais. Sempre viva nele a emoção, um certo viés matreiro, quase infantil, que nunca o abandonou. Sabia sorver cada instante da vida.



Grave, porém sem se levar demais a sério, sem qualquer arrogância ou afetação, como é característico de certa crítica de hoje, porém plenamente consciente de sua densidade enquanto pensamento, Mario Pedrosa era um homem sem preço (Harold Rosemberg também era desta linhagem, por exemplo). O que desejo dizer com isto é que para mim, como para os que conviveram com ele e com sua maneira passional de viver e pensar a arte, a grandeza maior de Mario Pedrosa residia em que nele, o homem, enquanto gente, sobressaía ao intelectual.



# MARIO PEDROSA E A POLÍTICA

DAINIS KAREPOVS



*No Brasil, nada tem conseqüências,  
nada se aprende da experiência.*

MARIO PEDROSA EM “POMPA VERSUS ARTE”, 1957

Na manhã do dia 10 de fevereiro de 1980, um domingo, um octogenário fez distribuir, por intermédio de um grupo de companheiros, uma curta e incisiva mensagem mimeografada em um pequeno pedaço de papel pelo auditório da também octogenária escola:

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 único de estruturas, é único de tendências, é único de finalidade. Quem for apor a assinatura ao fim de seu manifesto não o fará, porém, se na sua consciência encontrar que ele rende outro som, entra por desvios, tropeça em outra linha, não é ainda seu partido. Partido de massa não tem vanguarda, 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 autocrítica refaz seu erro. Por isso, se 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  
(Pedrosa, 1980b).<sup>1</sup>

Pouco depois, ele foi chamado pelos organizadores da reunião a subir ao palco, na verdade um simples estrado com uma mesa. A caminho, não resistiu e chorou em meio aos calorosos aplausos que recebia. A emoção certamente era resultado da evocação das lutas e convicções pelas quais vinha combatendo desde seus 20 anos e que, naquele momento, lhe davam a percepção de que a história do Brasil tomava um novo rumo, tão ansiado por ele desde sua juventude.

Naquele 10 de fevereiro de 1980, no Colégio Sion, ele foi quem primeiro assinou o livro de fundação do Partido dos Trabalhadores. Desse modo, coube a Mario Pedrosa o título de filiado número 1 do PT, pois a ele foi ofertada pelos presentes àquela reunião no Colégio Sion a primazia de assinar o documento que é considerado como a certidão de nascimento do partido. Esse gesto não era mera formalidade nem tampouco um ato de cortesia social dos presentes; mais que isso, era o respeito e o reconhecimento a uma longa trajetória de luta em defesa do socialismo no Brasil.

---

<sup>1</sup> Em outra cópia do texto, preservada no Centro Sérgio Buarque de Holanda, da Fundação Perseu Abramo, vinculada ao Partido dos Trabalhadores, há uma relação daqueles que endossavam as palavras de Pedrosa: “Militantes dos núcleos: Ilha do Governador, Niterói, Jacarezinho, Zona Oeste, Miguel Gustavo, Magalhães Bastos, Parque União, Paciência e Volta Redonda”.



Diz-se que no Brasil “o comunismo precedeu o marxismo” (Moraes, 2007, p. 134). Dos efeitos dessa regra devem ser excetuados alguns poucos militantes que tentaram fazer uso da ferramenta do marxismo para compreender o Brasil, sua história e sua evolução, e acabaram afastados, como *outsiders*. Os casos mais notórios são os de Caio Prado Júnior e de Mario Pedrosa. O primeiro tratado como um heterodoxo e isolado dentro do Partido Comunista do Brasil (PCB) e o segundo, à sua heterodoxia, viu o estigma do trotskismo lhe ser pespegado à testa, com toda a carga de ofensa que podia carregar esta palavra, aos menos na mente de seus detratores.

Na história da América Latina não são poucos os casos de intelectuais que iniciaram suas trajetórias nas fileiras comunistas (compreendidas estas em suas variantes stalinista, trotskista, maoísta etc.) e delas se retiraram. No entanto, dentre eles escasseiam aqueles que acabam permanecendo no campo do socialismo e/ou do marxismo. Mario Pedrosa foi um daqueles que jamais abriram mão do marxismo. Chamava, ao final de sua vida, Marx de “meu mestre” (Pedrosa, 1978; 1980a, p. 12).

Como se sabe, Pedrosa manteve, alternadamente ou ao mesmo tempo, uma dupla trajetória: a política e a crítica das artes plásticas. Hoje há imensa profusão de trabalhos voltados para a sua atuação no campo da crítica das artes plásticas. No campo da política, no entanto, essa atenção é bem mais escassa e, de modo geral, voltada apenas para determinadas ocasiões de seu percurso. Esse olhar fragmentário mira nos que seriam os grandes momentos de



sua trajetória: Pedrosa foi trotskista de primeira hora no Brasil; fundador da IV Internacional, em 1938, em Paris; rompeu com a IV Internacional e com Trotsky, em 1940; dirigiu, entre 1945 e 1948, o jornal *Vanguarda Socialista*; após a ditadura instaurada em 1964 no Brasil, exilou-se e voltou para ser um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores.

De modo geral, esses são os limites nos quais a vida política de Pedrosa é usualmente compreendida, com algumas pequenas variações aqui e ali. E, mesmo tendo abandonado as fileiras trotskistas em 1940, o “estigma” de Trotsky permaneceu a ele ligado, embora nunca deixasse de manifestar sua admiração às ideias do revolucionário russo, em particular à conhecida teoria da revolução permanente (Pedrosa, 1979b, pp. 14-15).

Neste exame da trajetória de quase seis décadas de militância de Mario Pedrosa, buscarei enfatizar tanto a importância do marxista Mario Pedrosa como o seu relevante papel na história da esquerda e do comunismo no Brasil.

## A via comunista

Mario Pedrosa sempre teve contato com a política, desde o seu nascimento, em 25 de abril de 1900. Seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, tivera uma trajetória política de quarenta anos, iniciada como deputado constituinte na Paraíba em 1891, continuada como senador da República e concluída como ministro do Tribunal de Contas da União, em 1931.





Em uma das muitas entrevistas que deu após o retorno do seu último exílio, no final dos anos 1970, Mario Pedrosa contou que o primeiro ato político a que assistiu e o deixou empolgado foi um discurso do jurista Rui Barbosa, em 1916, no qual defendeu a entrada do Brasil na I Guerra Mundial. Naquela ocasião, Pedrosa caracterizou-se como patriota, a favor dos franceses e “exaltadamente contra os alemães”. Acrescentou que tal comportamento só mudou por influência do pacifismo de Romain Rolland, ao qual chegou pelo atalho de suas obras sobre música (*O Estado de S. Paulo*, 1978, p. 8). Assim, quando destaca essa conferência de Rui Barbosa, Mario Pedrosa afirma que ali esteve por sua vontade e ressalta uma faceta importante de sua compreensão de política, aquela que conecta ideias e ação.

Pedrosa ainda passou algum tempo sob a influência do patriotismo e do seu ambiente doméstico. Já ao final de seu curso de direito, no qual ingressara em 1919, ocorre uma inflexão na sua trajetória política, que toma o rumo da esquerda. Essa alteração tem, fundamentalmente, duas vertentes que irão conduzi-lo ao ingresso no PCB, em 1925.

A primeira foi a literária: Romain Rolland. Por intermédio de dele, Pedrosa tomou contato com uma das grandes influências nos seus caminhos políticos: a revista *Clarté*. Os efeitos políticos e culturais de *Clarté* sobre Pedrosa foram marcantes. Na correspondência que manteve com Lívio Xavier, as referências aos debates suscitados nas páginas de *Clarté* são constantes, em especial aquele sobre o papel dos intelectuais. Não é mera coincidência que a trajetória



política e intelectual de Mario Pedrosa, obviamente não com a mesma cronologia, seja espelhada à de *Clarté*, passando do comunismo, pelo surrealismo, e chegando ao trotskismo.

A outra vertente foi a do contato com o marxismo propriamente, que ocorreu durante a permanência na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Aí “toma corpo o interesse de Mario pelas questões sociais e pelo marxismo. Em torno do Professor Castro Rebello agrupavam-se os alunos da mesma tendência, entre os quais há que se destacar Lívio Xavier, com quem, desde logo, Mario se ligou de amizade” (Pedrosa, 1979).

Por fim, o círculo se completa com o ingresso de Mario Pedrosa no PCB, em 1925. Esse contato ocorreu em São Paulo, para onde fora assumir o cargo de fiscal do Imposto de Consumo, trabalhando ao mesmo tempo na imprensa paulistana. No início de julho de 1925, Pedrosa recebeu alguns exemplares do órgão oficial comunista *A Classe Operária*. Entusiasmado com a leitura, escreveu uma carta ao editor, que acabou publicada (1925c, p. 3). Dias depois, Pedrosa prosseguiu no relato de sua aproximação com o partido em carta a Lívio Xavier:

Obedeci a ordem da *Classe Operária*. Fui procurar os homens. Encontrei o camarada Mario Grazini, secretário dos Gráficos. Conversei com ele. Quando soube que era intelectual e advogado ficou muito contente. Quer estudar o Marx, mas ainda não pode. Está estudando português e aritmética. Moço, simpático, integrado na ideologia, fiz fé com ele. Quando deixei-o, estava entusiasmado. Cantou-me para entregar-me à causa com



devotamento e sacrifício. Senti um calafrio — *le refus du parvenir* desapareceu como por encanto — tive saudades de tudo por antecipação. Ouvi o apelo sedutor da sociedade. Então, entrincheirei-me no ponto de vista da classe — e disse que, burguês intelectual, não devia ser militante, mas estaria à disposição para todas as tarefas intelectuais que me entregassem (1925b, p. 2; grifo do original).<sup>2</sup>

Efetivamente, o recuo diante de Grazini fez com que os comunistas deixassem de procurá-lo por algum tempo. Subitamente, em setembro de 1925, Mario Pedrosa solicitou dois textos a Lívio Xavier, um sobre política internacional e uma biografia de Marx. Depois, de forma elíptica, anuncia sua entrada para o PCB: “*Mes yeux se tournent vers Moscou chargés d’angoisse et d’espérances*” (1925a, p. 4).

Do final de setembro de 1925 até o início de 1926, a correspondência entre ambos teve um tema recorrente: a confecção de uma revista para o PCB e da qual Pedrosa era o editor. Trata-se da *Revista Proletária*, cujo único número foi publicado em janeiro de 1926. Depois, Mario retornou ao Rio de Janeiro, onde prosseguiu sua militância no PCB e ali participou também da criação e da direção do Socorro

---

2 Carta de Mario Pedrosa a Lívio Xavier. Mais adiante, na mesma carta, Pedrosa anuncia a compra dos quatro primeiros volumes da edição francesa de *O Capital* — tradução de Jacques Molitor. Algum tempo depois Pedrosa informa que estava ensinando economia para Grazini, mas “Marx ele [Grazini] estudará depois” (carta sem data, provavelmente do final de 1925).



Vermelho Internacional (Socorro Proletário, como então se chamava) (1927, p. 2).

O período em que Pedrosa ingressou e atuou nas fileiras comunistas brasileiras foi de grandes mudanças na história do partido. O PCB, depois do momento inicial em que buscou estabelecer sua identidade e diferenciarse de seu núcleo original de formação, o anarquismo e o sindicalismo revolucionário, passou, ao mesmo tempo que buscava assimilar com muita dificuldade as orientações da Internacional Comunista (IC), a buscar contatos com segmentos sociais e campos de ação em que pudesse influenciar, organizar e neles crescer. Num primeiro momento, em 1923-1924, com um sindicalismo mais conservador. Em seguida, por meio da aproximação com a pequena-burguesia, cujas primeiras mudanças foram sinalizadas no II Congresso do PCB (1925). Em seguida, continuou com a participação no parlamento, aprofundando a política de aliança com as classes médias, por meio da criação de uma frente eleitoral, o Bloco Operário e Camponês. E tal política ainda prosseguiu naquele mesmo ano de 1927 na busca da aliança com a “classe média revoltosa”, ou seja, Luís Carlos Prestes e os “tenentes”. Enfim, nesse contexto de busca de aproximação com as classes médias e com a intelectualidade, é possível compreender tanto a entrada de Pedrosa no PCB como a decisão de enviá-lo, em novembro de 1927, a Moscou para frequentar a Escola Leninista Internacional.



## Com Leon Trotsky

Foi em Berlim, quando se encaminhava a Moscou para cursar a Escola Leninista Internacional, que Pedrosa soube da expulsão dos líderes da Oposição Unificada — Trotsky, Zinoviev e Kamenev — do Partido Comunista da União Soviética. Diante das notícias do que se passava na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), decidiu não mais prosseguir até Moscou e permaneceu na Alemanha, militando no Partido Comunista e fazendo cursos de filosofia e sociologia na Universidade de Berlim. Depois de passar o ano de 1928 na Alemanha, seguiu em abril de 1929 para a França, onde passou a atuar nas fileiras da Oposição de Esquerda francesa.

Ao mesmo tempo, em contato com militantes alemães e com Pierre Naville — surrealista francês que aderira ao comunismo e então dirigia *Clarté* —, teve acesso aos materiais da Oposição de Esquerda, fração comunista internacional que se guiava pelas posições de Leon Trotsky, e, por fim, tomou a decisão de aderir a estas propostas. Foi também nessa viagem que Pedrosa conheceu as ideias de Rosa Luxemburgo e tomou contato com teorias estéticas, como a da psicologia da percepção.

No entanto, sua decisão de aderir à Oposição de Esquerda não foi repentina. Foi a conclusão do processo de acompanhamento da política levada a cabo pela IC ao longo daquele último período: no Comitê Anglo-Russo, na Revolução Chinesa e na política econômica da União



Soviética, conjugada com a chamada “teoria do socialismo num só país”. Eram informações a que a grande maioria da militância comunista do Brasil naquele momento não tinha acesso e que lhe permitiam a clara percepção de como a IC deixara de ser um instrumento para a revolução em escala planetária, fazendo dos partidos comunistas meros guarda-fronteiras da União Soviética.

Ao longo dessa estadia, em sua correspondência com Lívio Xavier, além de enviar ao Brasil publicações e documentos, Pedrosa não apenas expunha suas dúvidas diante do que testemunhava, mas discutia as transformações que o movimento comunista internacional dramaticamente sofria naquele momento e suas repercussões tanto no Brasil como em seu partido comunista.

Foi somente após a volta de Pedrosa ao país, em julho de 1929, com a experiência da militância na Europa e a compreensão da necessidade de que o comunismo brasileiro padecia também dos mesmos males que testemunhara nos partidos europeus, que ele veio disposto a encetar a luta que a Oposição de Esquerda iniciava em vários cantos do planeta. Porém, antes de dar forma orgânica à fração da Oposição brasileira, Pedrosa achou mais prudente formar um grupo de debates, “de estudos teóricos, revisão de pontos de vista, informações da situação internacional, nacional, etc.” que se comunicaria, “mas tudo numa atitude de completa independência”, com a Oposição de Esquerda Internacional, para somente depois tomar o caminho de constituir uma organização (Pedrosa, s. d., pp. 1-2 e 4).



Como resultado de tal trabalho, no qual Pedrosa conseguiu homogeneizar o grupo e obter também a adesão de vários militantes da Juventude Comunista e de células operárias, em especial de gráficos, além de alguns militantes de São Paulo, formou-se o Grupo Comunista Lênin (GCL), surgido publicamente com a edição de seu órgão oficial, *A Luta de Classe*, em maio de 1930, no Rio de Janeiro.

O GCL teve vida curta, dez meses. Durante esse período, Pedrosa e seus companheiros se dedicaram a debater, nas páginas de *A Luta de Classe*, a orientação política e sindical do PCB, bem como expor as principais diretrizes da Oposição de Esquerda. Mas sem dúvida a principal contribuição foi seu esforço em compreender e explicar a realidade brasileira. Elaborado nesse período, o texto “Esboço de análise da situação brasileira” (1931), de Mario Pedrosa e Lívio Xavier, é um marco na história do marxismo no Brasil. Constituiu o texto que alicerçou teoricamente as teses da Oposição de Esquerda sobre o Brasil, pois nele foram traçadas pela primeira vez as diferenças fundamentais entre análises dos oposicionistas e as teses do Partido Comunista do Brasil. Ao longo de sua vida, praticamente até *A Opção Brasileira*, Mario Pedrosa buscou ampliar e atualizar esse texto e essa reflexão inicial.

“Esboço de análise da situação brasileira” foi o primeiro esforço no sentido de compreender as especificidades da formação social e econômica brasileira do ponto de vista marxista, e nele foram examinadas as características do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, os impasses da



centralização do poder no federalismo brasileiro e as forças políticas então em luta. Particularmente para a conjuntura daquele momento, “Esboço...” põe de lado as formulações e a visão simplista do PCB, tomadas dos modelos da Internacional Comunista para os chamados “países coloniais e semicoloniais”, que viam no Brasil apenas confrontos entre campo e cidade, entre conservadores e progressistas, entre os imperialismos inglês e americano. O texto de Pedrosa e Xavier demonstra que o desenvolvimento das forças produtivas brasileiras resultou, de um lado, em uma centralização do aparelho de Estado e, de outro, nos acordos de compromisso e conciliação entre as facções políticas burguesas regionais em disputa.

No final de 1930, Pedrosa adoeceu, o que fez com que o GCL, extremamente dele dependente, ficasse praticamente paralisado. Em seu lugar, com o apoio sobretudo de militantes de São Paulo, acabou fundada a Liga Comunista do Brasil, em assembleia realizada em janeiro de 1931. Pedrosa, embora convalescente, compareceu.

A Liga, dando-se conta, de um lado, de que ainda as acomodações entre as facções da burguesia nacional não se haviam produzido, o que resultava em uma situação política de instabilidade e, de outro, de que a fragmentação em diversas orientações da classe operária brasileira fragilizava sua luta, propunha ao PCB novos caminhos: a luta por uma Constituinte e a unificação das forças sindicais. No entanto, o PCB estava enviesado pela orientação esquerdista do chamado “terceiro período”, estabelecida no VI Congresso





da Internacional Comunista, que criou uma série de fórmulas, como o “social-fascismo”, em que se estabelecia uma equiparação entre o fascismo e a social-democracia, e como a “radicalização das massas”, que colocava na ordem do dia a criação de soviets e a tomada do poder. O PCB recusou as propostas dos trotskistas, acusou-as de “contrarrevolucionárias” e preferiu ficar apenas no campo dos insultos quando se confrontava com as propostas e críticas da Oposição de Esquerda (PCB, 1930a, p. 2; 1930b, p. 3; Barreto, 1931, pp. 2-3).

Após o desencadeamento da tentativa da oligarquia paulista de recuperar *manu militari*, com a Mazorca Constitucionalista de 9 de julho de 1932, o poder perdido em 1930, Mario Pedrosa e quatro de seus companheiros da Liga foram presos. Apesar desse contratempo, o processo de crescimento dos trotskistas brasileiros não foi interrompido. Em 1933, ele se viu potencializado com a criação da Frente Única Antifascista (FUA), organização impulsionada pela Liga para fazer face ao aparecimento, em fins de 1932, do integralismo, a versão fascista tupiniquim encarnada em Plínio Salgado. As sucessivas e cada vez mais frequentadas assembleias da FUA, a manifestação do Primeiro de Maio de 1934, a contramanifestação de 7 de outubro de 1934 (na qual Pedrosa foi ferido), a criação de frentes únicas eleitorais em São Paulo e no Rio de Janeiro mostravam o crescimento da organização trotskista. Houve, como consequência, um incremento no número de militantes, assim como a ampliação de sua influência sindical.



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 e 1934, uma série de acontecimentos, em Cuba, na Áustria, na França, na Espanha, mostrava a disposição do movimento operário internacional de não deixar que se repetisse a tragédia alemã que fizera Hitler chegar ao poder. Tal quadro acentuou um dilema que sempre permeou a vida da Liga, aquele entre ser facção de um partido, posição na qual até aquele momento procurava se manter, e ser efetivamente um partido. No entanto, quando as posições da IC em defesa da 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 facção do PCB. Os militantes trotskistas brasileiros se deram conta de que seu trabalho na FUA já era a ação política de um partido estabelecido.



O período da FUA foi para Mario Pedrosa também um momento de intensa atividade intelectual. Trata-se de sua atuação na Gráfico-Editora Unitas. Essa editora fora criada em 1931 por um dos fundadores da Liga, Salvador Cosi Pintaúde, e se tornou conhecida por ter sido a casa publicadora que mais editou livros de Trotsky no Brasil dos anos 1930. Isso permitiu que especialmente Mario Pedrosa e Lívio Xavier, fosse pela tradução, fosse pela indicação editorial, tivessem grande influência na linha editorial. Além disso, Pedrosa idealizou e dirigiu uma coleção, a Biblioteca Socialista, composta de 31 volumes, dos quais apenas dois livros de Lênin acabaram lançados (*A Revolução Proletária e o Renegado Kautsky* e *O Estado e a Revolução*, ambos por ele traduzidos). Tal coleção era extremamente audaciosa para aqueles anos. Excluindo-se alguns textos de Trotsky que permaneciam no campo da polêmica com os stalinistas, a coleção propunha aos leitores uma ampla e nada ortodoxa visão do marxismo. Além de textos clássicos de August Bebel, Engels, Marx, Georgi Plekhanov e David Riazanov, havia um conjunto de autores que colocava em uso as ferramentas do marxismo para compreender o capitalismo naquele momento, bem como para explicar o socialismo. Eram autores que buscavam contrapor o socialismo ao capitalismo, tanto em uma abordagem mais ligada ao marxismo da Internacional Comunista, como Lênin, como de um ponto de vista marginal a essa mesma concepção, como Rosa Luxemburgo, Arturo Labriola e o próprio Trotsky. Além disso, havia no corpo da proposta editorial da Biblioteca Socialista um conjunto de obras e autores que deveria causar arrepios naqueles mais ortodoxos, como Max Adler, Karl Kautsky, Lucien Laurat



e Georges Sorel. Isso sem contar com as interpretações instigantes sobre a formação da burocracia soviética, enunciadas por Christian Rakovski. Mais que um projeto editorial interrompido, pela falência comercial da Unitas, a Biblioteca Socialista exibia, na verdade, um retrato do que era a assimilação do marxismo no Brasil nos anos 1930: uma enorme carência na sua compreensão e circulação e, portanto, grande dificuldade em utilizá-la como ferramenta de entendimento e transformação da sociedade. Esse grande vácuo ainda era agravado pela compreensão do que seria “o” marxismo naquele momento no Brasil: as formulações oriundas do Estado soviético, encarnadas nas figuras de Stalin e de seus próximos, que o transformaram em um código jesuítico de compreensão da política e da sociedade e o utilizavam como uma espécie de escudo para a defesa do Estado que dirigiam, e não como um instrumento de emancipação dos trabalhadores. Muitos dos livros que faziam parte Biblioteca Socialista foram lançados depois de 1945 e alguns até hoje ainda não foram traduzidos, o que revela que o passivo da cultura marxista brasileira continua em aberto (Karepovs, 2013).

No entanto, veio o anticlímax. Em fins de 1934, a LCI sofreu uma cisão em torno da questão do chamado “entrismo” dos trotskistas nos partidos socialistas, a qual fez surgir um grupo dissidente, que também se posicionara contra o enfrentamento armado de 7 de outubro. O Secretariado Internacional, no exame das discussões — já que o “entrismo” era uma orientação generalizada a todas as seções —, acabou se definindo em favor do grupo que se reuniu em torno de Mario Pedrosa.



Essa cisão paralisou a LCI, que praticamente só manteve como atividade a publicação de seu jornal *A Luta de Classe*. Além disso, o surgimento da Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização de massas impulsionada pelo PCB que se regia pelos princípios da “frente popular”, também acentuou a paralisação da organização trotskista. A ANL atraiu para suas fileiras parte significativa das organizações políticas e sindicais brasileiras, inclusive alguns dirigentes da LCI, o que agravou ainda mais sua crise interna.

Em janeiro de 1935, já tendo se recuperado dos ferimentos da contramanifestação integralista e para evitar as perseguições policiais em São Paulo após o episódio de 7 de outubro de 1934, Mario Pedrosa voltou ao Rio de Janeiro, onde retomou sua atividade jornalística. Suas atividades políticas, por conta da crise da LCI, acabaram se restringindo praticamente à redação de artigos publicados na imprensa trotskista.

Com as revoltas militares comunistas de novembro de 1935, desencadeou-se enorme repressão contra as organizações de esquerda e os opositores do governo de Getúlio Vargas. Isso fez com que a LCI mergulhasse em uma profunda clandestinidade e fosse também atingida por prisões de vários de seus dirigentes e militantes.

Em janeiro de 1937, foi criado o Partido Operário Leninista (POL), como resultado da aproximação com a Oposição Classista do PCB, que reunia militantes pertencentes ao setor sindical que haviam saído das fileiras comunistas pouco antes de novembro de 1935 por discordarem dos métodos



*putschistas* que levaram ao desencadeamento das revoltas (POL, 1937a).

Em junho de 1937, foi difundida uma pequena brochura intitulada “A situação nacional” (Pedrosa, 1937), assinada pelo Comitê Central Provisório, mas de autoria de Mario Pedrosa. O texto tinha por base o “Esboço...”, de 1930, que foi atualizado em suas análises econômica, política e histórica.

Mas o que aparentava ser uma situação de normalidade, uma campanha eleitoral para a sucessão de Getúlio Vargas, foi interrompida por um golpe de Estado, e instaurou-se a ditadura do chamado Estado Novo, em 10 de novembro de 1937. Tal golpe de Estado foi caracterizado pelo POL, talvez numa das últimas contribuições de Pedrosa no Brasil, como um golpe bonapartista (POL, 1937b, pp. 1-6), pois para o seu desencadeamento se havia forjado uma comoção nacional com um suposto plano comunista de tomada de poder, que levou à decretação do “estado de guerra” e em seguida ao desencadeamento do *coup d'état*. Como o golpe de Getúlio não angariava apoio aberto por parte da burguesia e não tinha, também, um amplo movimento de massas, além de ter tomado uma série de medidas econômicas e sociais que iam de encontro aos interesses tanto da burguesia como dos trabalhadores, para o POL, ele se caracterizava como um governo bonapartista. Pedrosa jamais deixou de ver Vargas como um ditador bonapartista.

Em dezembro de 1937, a direção do POL decidiu enviar Pedrosa para o exterior, pois ele estava sendo processado à



revelia pela Lei de Segurança Nacional. Ele chegou a Paris em fevereiro de 1938 e se integrou ao Secretariado Internacional do Movimento pela IV Internacional (SI) e à sua seção francesa, o Parti Ouvrier Internationaliste (POI).

Em junho de 1938, Pedrosa preparava-se, já como membro cooptado ao Secretariado Internacional, para ir a Nova York (Pedrosa, 1938) quando, em julho de 1938, a polícia política soviética sequestrou, assassinou e esquartejou o alemão Rudolf Klement, o secretário administrativo do Movimento pela IV Internacional e principal organizador do Congresso de Fundação da IV Internacional. Mario Pedrosa, que vinha já trabalhando com Klement, passou a dividir as responsabilidades do alemão com outro membro do SI na preparação desse congresso. Esse episódio trágico deixou em Pedrosa uma indelével marca a respeito da degeneração do stalinismo.

O congresso se realizou em 3 de setembro de 1938, em Périgny, nos arredores de Paris. Das trinta organizações nacionais filiadas ou em ligação com o SI estiveram representadas, por 24 delegados, 11 seções nacionais. Esse conjunto totalizava cerca de seis mil militantes, dos quais cinquenta pertenciam ao POL brasileiro. Mario Pedrosa, sob o pseudônimo de Lebrun, era o único representante das dez seções latino-americanas filiadas (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Cuba, México, Porto Rico, São Domingos, Uruguai e Venezuela). Ali, foi eleito como representante da América Latina, membro do Comitê Executivo Internacional (CEI) da IV Internacional e também mantido no Secretariado



Internacional (Quarta Internacional, 1979, pp. 17-57). Também ali se decidiu transformar o então Bureau Americano Oriental em um subsecretariado internacional, diretamente subordinado ao Secretariado Internacional, com o fim de organizar o trabalho dos trotskistas na América Latina. Do Bureau se esperava que centralizasse e coordenasse as organizações trotskistas latino-americanas e seus militantes, para que estes se colocassem à frente das luta das massas contra o imperialismo, pela independência nacional e a emancipação social dos trabalhadores (Quarta Internacional, 1939a, pp. 1-2.). A conferência, entre outras, também decidiu que o CEI deveria ser transferido para Nova York assim que eclodisse uma nova guerra mundial. Mario Pedrosa, no entanto, acabou sendo mandado para lá antes em razão de suas atribuições no CEI como responsável pelos assuntos latino-americanos, viajando pouco depois do Acordo de Munique, no início de outubro de 1938.

Chegando a Nova York, logo após ter se instalado, Pedrosa começou a participar das atividades do então Bureau Americano Oriental. Inicialmente, entrou em contato com o secretário do organismo, o tcheco Jan Frankel, que naquele momento vivia nos Estados Unidos, depois de ter trabalhado como secretário de Trotsky no México. Frankel lhe expôs a situação e solicitou sua colaboração em um plano de reorganização do subsecretariado. Este — com a criação do Departamento Latino-Americano, com atribuições de realizar tarefas práticas para o Bureau, em especial as relacionadas às dificuldades com o idioma espanhol por parte de seus membros — enfrentava problemas de





duplicidade de funções com o Departamento, em especial as crescentes responsabilidades políticas que este último assumiu com o tempo. Esse plano, fundamentalmente, fazia o Bureau reaver suas antigas tarefas e lhe conferia a exclusividade da condução política e dava ao Departamento tarefas de pesquisa e estudo para apoiar o trabalho político na América Latina.

A primeira reunião do Bureau da qual tomou parte em Nova York ocorreu em 8 de novembro de 1938 e, nela, Frankel apresentou o plano que elaborara em conjunto com Pedrosa. Frankel iniciou a apresentação do projeto historiando sumariamente a evolução do trabalho organizativo dos trotskistas na América Latina.

Essa história, que se iniciara em princípios dos anos 1930 ali mesmo em Nova York, dizia respeito a atividades relativamente simples: tradução de documentos e estabelecimento de contatos com as seções que então começavam a surgir. No entanto, com o crescimento do movimento trotskista na América Latina e, portanto, de suas demandas organizativas, se tornou imperiosa a criação de um organismo de liderança política e orientação no continente. Por duas vezes, em 1933 e 1934, nas páginas de seus informativos internacionais, instado pela seção argentina, o Secretariado Internacional da Liga Comunista Internacionalista (Bolcheviques-Leninistas) tentou lançar a ideia da realização de uma Conferência Latino-Americana dos Bolcheviques-Leninistas, mas a tentativa não surtiu qualquer repercussão e nem produziu alguma reação



perceptível.<sup>3</sup> Depois disso, foi criada a Comissão Pan-Americana e do Pacífico. Esse formato a que os trotskistas conseguiram chegar com as forças que tinham naquele momento estava perceptivelmente fadado ao insucesso, entre outras razões pela enorme extensão geográfica sob responsabilidade do organismo. Esta comissão, todavia, funcionou precariamente durante pouco tempo, por dificuldades no estabelecimento de ligações com a China e, também, com a América Latina. No caso latino-americano, em especial, os contatos não ocorreram por dificuldades na seção mexicana, inicialmente incumbida de realizá-los. Mas o maior problema era o relacionado à seção estadunidense, a qual teve, antes, de enfrentar seus próprios embaraços organizativos, que foram solucionados com a chamada Convenção Nacional de Chicago, ocorrida entre 31 de dezembro de 1937 e 3 de janeiro de 1938, na qual foi fundado o SWP – Socialist Workers Party. Assim, a ideia foi retomada e resultou na organização e na realização da chamada Pré-Conferência Pan-Americana e do Pacífico, realizada em Nova York em 17 de maio de 1938, na qual foram criados o Bureau Americano Oriental e o Departamento Latino-Americano, criações ratificadas meses depois no Congresso de Fundação da IV Internacional.

---

3 Pour une Conférence des Bolcheviques-Leniniste de l'Amérique Latine. *Bulletin de la Ligue Communiste Internationaliste (Bolcheviks-Leninistes)*. Bruxelles, n. 2, fim de nov. 1933, pp. 12-13; *International Bulletin of The International Communist League*. Nova York, n. 2, set. 1934, p. 3.



Para Frankel, com a chegada de Pedrosa, “o fundador da nossa seção mais antiga e mais experiente da América Latina”, se apresentava uma oportunidade que deveria ser aproveitada: “o Bureau pode agora assumir suas próprias responsabilidades para o trabalho latino-americano e concentrá-lo em suas próprias mãos”. Mas para isso era necessário resolver as questões estruturais que desafiavam os dirigentes trotskistas. No entanto, as propostas de Frankel não foram aceitas. Metade dos presentes à reunião se posicionou contra e o estadunidense James Burnham manifestou uma posição dúbia. Pedrosa interviu em defesa da proposta de Frankel e foi muito incisivo ao afirmar que aquela situação configurava um claro desacordo e era imperioso “definir claramente as tarefas do Bureau e do Departamento para que não haja possibilidade de dualidade de tarefas, direção política e responsabilidade; (...) é necessário que se entenda que o Bureau deve exercer uma direção política e administrativa”.

Seguiu-se a Pedrosa o ucraniano Abraham Golod, que era o secretário do Departamento, o qual, julgando-se atacado por Frankel quando este afirmara que uma parte considerável do Bureau, por falta de tempo, de conhecimentos do castelhano e de maiores informações sobre a América Latina, tinha ali “uma função meramente consultiva”, fez uma intervenção agressiva. Em primeiro lugar, infantilmente, retrucou que

quando o Bureau foi criado, ele não pôde satisfazer as necessidades do trabalho latino-americano, devido ao fato de que seu secretário Lopez [Jan Frankel] e 99% de seus componentes não apenas desconheciam a língua



espanhola, mas também não tinham uma compreensão histórica das características peculiares dos problemas latino-americanos.

Além disso, Golod tornou central em sua intervenção uma questão secundária e, de fato, sem sentido: se Pedrosa dominava ou não o castelhano. Aparentemente Golod não sabia qual idioma se falava no Brasil. Sobre a fala de Pedrosa, deliberadamente a ignora ao atribuí-la a Frankel:

Em relação à questão do atrito e da “dualidade de poderes” que teria surgido entre o Departamento e o camarada Lopez [Jan Frankel], o camarada González [Abraham Golod] assinala que não se deve ao fato de existir um corpo inferior e superior, mas à atitude burocrática do Camarada Lopez, que tentou reduzir o Departamento a uma mera caixa de correio e realizar o trabalho técnico do *Boletim*.

Em seguida, Golod apresentou uma proposta para que tudo ficasse como estava. Porém, num descuido de sua parte, deixava claro, nas entrelinhas, que o Departamento tinha efetivamente trabalho político, pois admitia seu direto relacionamento com as seções, atribuição que, na verdade, cabia ao Bureau. Isso se nota em sua afirmação de que “o camarada Lebrun seria uma importante aquisição para o Bureau, mas por causa de seu conhecimento limitado do espanhol, o trabalho sofrerá se ele assumir o serviço administrativo de correspondência em nossa atividade diária nos países latino-americanos”. Irritado com os rumos da discussão, Frankel



apresentou sua renúncia do cargo de secretário do Bureau e indicou Pedrosa para sucedê-lo.

Foi preciso que o mais importante dirigente do SWP estadunidense, e também membro do Bureau, James Patrick Cannon, interviesse, apesar de algumas ressalvas, em favor da principal ideia da proposta de Frankel, a de que era necessário haver uma centralização no trabalho do Bureau, em especial o político. Cannon chamou a atenção para o fato de que a principal tarefa do organismo era latino-americana, e não canadense ou oriental. Além disso, chamou a atenção dos presentes, recordando-lhes que a principal instância da IV Internacional, a sua conferência recém-realizada, decidira que “o camarada Lebrun assumiria a secretaria do Bureau, especialmente na perspectiva das possíveis e importantes tarefas que o Bureau poderia ter de executar”. Em seguida, rebateu a questão do domínio da língua espanhola:

A objeção em relação à falta de conhecimento do espanhol não é válida; em primeiro lugar, porque o camarada Lebrun tem um conhecimento prático do espanhol, segue a imprensa dos países latino-americanos; e, em segundo lugar, uma vez que o Camarada Pérez foi informalmente proposto como membro do secretariado, ele estará em posição de ajudar com a correspondência.

Por fim, Cannon apresentou uma série de propostas, incorporando parte das que haviam sido feitas por Frankel. Fundamentalmente elas focalizavam-se na criação de um secretariado que centralizasse com amplos poderes o trabalho



do Bureau, composto de cinco pessoas. Por fim, em uma ação em que se buscava conciliar o antagonismo ali surgido, fez-se um acordo para a definição da composição desse secretariado. Ao final da reunião foram eleitos para compor o secretariado proposto: Pedrosa, Cannon, Frankel, Golod e Abern; Pedrosa foi eleito também para secretariar o Bureau. Tal “acordo” logo se revelaria problemático, como veremos mais adiante.

Dias depois, Pedrosa tomou parte do pleno nacional do SWP, realizado em Nova York em 19 e 20 de novembro de 1938. A participação de representantes de membros de instâncias internacionais nas atividades das seções locais é um fato comum nas fileiras do movimento operário internacional. Por isso, Pedrosa era identificado nas atas do pleno como “delegado fraternal”. Presente a todas as sessões do pleno, Pedrosa, juntamente com Cannon, ali deu um informe sobre o Congresso de Fundação da IV Internacional. Pedrosa foi também autor de uma proposta em que, além de referendar a indicação de Max Shachtman ao Secretariado Internacional da IV Internacional, solicitava autorização para que Shachtman fosse enviado para a Europa para cumprir suas tarefas como dirigente internacional. Embora aprovada, a viagem de Shachtman acabou nunca ocorrendo. Por fim, Pedrosa recebeu a incumbência de redigir um manifesto, em nome do SWP, sobre a chamada Conferência de Lima, onde os Estados Unidos buscaram consolidar a hegemonia do imperialismo ianque sobre a América Latina. O manifesto enfoca a maneira como e as finalidades para as quais o império estadunidense estruturou sua hegemonia no



continente e projetava os próximos passos nesse sentido. Foi a primeira vez que Pedrosa elaborou um texto em que tratou da América Latina como um todo, em vez de se dedicar a apenas um país, como até então havia feito (Pedrosa, 1939, pp. 1-3).<sup>4</sup>

Em seu trabalho de direção do Bureau, Pedrosa tratava de ampla gama de assuntos: envio de publicações e busca de assinantes, em especial do *Boletín* do Bureau e de *Clave*, a revista mexicana dirigida por Trotsky e seus camaradas mexicanos;<sup>5</sup> o controle e o envio de recursos financeiros para a publicação de *Clave*;<sup>6</sup> o estabelecimento de contatos e a busca de informações sobre agrupamentos políticos dos países latino-americanos;<sup>7</sup> discussão sobre a situação das seções latino-americanas, destacando-se a da seção argentina<sup>8</sup> e a da

---

4 Datado de dezembro de 1938, sua autoria, bem como sua reprodução integral também estão em Breitman (Org.), 1982, pp. 394-406; Partido Socialista Obrero de los Estados Unidos. El imperialismo yanqui en Lima. *Boletín de Información*. Nova York, n. 5, maio 1939, pp. 1-10; O imperialismo americano em Lima. Declaração do Partido Socialista Operário dos Estados Unidos. *Boletim*. Rio de Janeiro [São Paulo], 6 ago. 1939, pp. 1-7.

5 Carta de Lebrun a Caros camaradas. Nova York, 30 nov. 1938. Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss.

6 Carta de Lebrun a Comrade Curtiss. Nova York, s. d. [mar. 1939]. Hoover Institution Archives (Stanford, California). Fundo Charles Curtiss; Carta de Lebrun a Dear Curtiss. Nova York, 5 maio 1939. Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss; Carta de Lebrun a Dear Comrade Curtiss. Nova York, 12 jun. 1939. Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss.

7 Carta de Lebrun a Estimado camarada Curtiss. Nova York, 9 dez. 1938; Carta de Lebrun a Caros camaradas. Nova York, 30 nov. 1938 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss.

8 IV Internacional. Latin-American Buro Meeting. Nova York, 1 mar. 1939, p. 2. Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP.



mexicana,<sup>9</sup> a qual viveu sucessivos momentos de tensão e disputas, particularmente com Luciano Galicia e Diego Rivera; as tratativas de substituição de Charles Curtiss por Munis (pseudônimo do espanhol Manoel Fernández-Grandizo y Martínez) como representante do Bureau do México,<sup>10</sup> entre outras.<sup>11</sup>

Além disso, Pedrosa também publicou, nesse período, uma série de artigos sobre questões de alguns países latino-americanos e mais um manifesto sobre o impacto do início da II Guerra Mundial na América Latina, publicados tanto no órgão do Bureau, *Boletín de Información*, pelo qual era o responsável, como na revista teórica da IV Internacional e no

9 IV Internacional. Minutes of the American-Oriental Buro. Nova York, 9 jan. 1939, pp. 1 e 2 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; Carta de Lebrun a Estimado Camarada Curtiss. Nova York, s. d. [jan. 1939] Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss; Latin-American Buro Meeting. Nova York, 1 mar. 1939, p. 1 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; Carta de Lebrun a Compañeros Flores, Luna, Sainz, Ortiz y Vargas, miembros del Comité del grupo disidente de la LCI y a los demás camaradas del mismo grupo. Nova York, 3 mar. 1939 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; IV Internacional. Minutes of the Secretariat of the All American Bureau. Nova York, 8 mar. 1939, p. 1 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; Carta de Diego Rivera a The Pan-American Bureau of the Fourth International. México, 19 mar. 1939, pp. 1-3 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; IV Internacional. The All-American Buro (International Sub-Secretariat) Statement adopted by the All-American Buro at it's meeting on April 5th, 1939. Nova York, 5 abr. 1939, pp. 1-3 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP; Carta de Lebrun a The L. C. I. of Mexico. Nova York, s. d. Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP. Para maiores detalhes sobre as questões relativas à seção mexicana, ver GALL, O. *Trotsky en México y la Vida Política en el Período de Cárdenas, 1937-1940*. México (DF): Ediciones Era, 1991, especialmente pp. 191-220.

10 Carta de Lebrun a dear Comrade Curtiss. Nova York, 12 jun. 1939 Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss.

11 Pode-se acompanhar atividade de Pedrosa tanto pelas atas do Bureau como por sua correspondência com Charles Curtiss preservada na Hoover Institution Archives (Stanford, California), nos fundos do SWP e de Curtiss.





semanário do SWP, o *Socialist Appeal*, onde assinou artigos com o seu pseudônimo utilizado na IV Internacional, Lebrun.<sup>12</sup>

Agora é importante retomar a questão da composição do secretariado eleito na reunião do Bureau Americano Oriental de 8 de novembro. Por várias vezes, na sua correspondência com o estadunidense Charles Curtiss (pseudônimo do filho de imigrantes poloneses Samuel Kurtz), o representante do SWP e do Bureau no México, junto a Trotsky, Pedrosa queixava-se de que os trabalhos do Bureau caminhavam lentamente em razão da demora de antigos membros do Departamento na execução das tarefas. Na mesma ocasião pediu a Curtiss que remetesse a correspondência do Bureau aos seus cuidados, e não mais aos cuidados de Lopez, o qual sempre demorava a repassá-la para ele.<sup>13</sup> Talvez isso fosse resultado de insatisfação pelo fato de a indicação de Pedrosa, tanto para o secretariado como para a direção do Bureau, ter sido

12 [Pedrosa, M]. Buro Americano-Oriental, Sub-Secretariado de la Cuarta Internacional. Manifiesto a los pueblos oprimidos de Latinoamérica, Asia y África! *Boletín de Información*. Nova York, n. 6, set. 1939, pp. 1-4; All-American and Pacific Buro, Sub-Secretariat of the Fourth International. A Manifesto to the Oppressed Peoples of Latin America, Asia, Africa! *Socialist Appeal*. Nova York, vol. III, n. 70, 15 set. 1939, pp. 1 e 4; [Pedrosa, M]. Bureau Panamericano y del Pacífico. Subsecretariado de la Cuarta Internacional. Manifiesto a los Pueblos Oprimidos de América Latina, de Asia y África. *Clave*. Cidade do México, n. 2, 2ª época, out. 1939, pp. 46-49; [PEDROSA, M]. Manifiesto do Bureau Americano-Oriental, Subsecretariado da IV Internacional. *Boletim*. Belo Horizonte [São Paulo], n. 3, 18 nov. 1939, pp. 1-3. Pedrosa, M (c/ pseudônimo Lebrun). The defense of the USSR in the present war. *Internal Bulletin*. Nova York, vol. II, n. 10, fev. 1940, pp. 1A-17A; Pedrosa, M. (c/ pseudônimo de M. Lebrun). Mass and Class in Soviet Society. *The New Internationalist*. Nova York, vol. VI, n. 4 (43), maio 1940, pp. 87-91.

13 Carta de Lebrun a Comrade Curtiss. Nova York, s. d. [mar. 1939] Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss. Naquela ocasião Jan Frankel frequentemente se encontrava ausente de Nova York, em missão na Califórnia, além de, como já vimos, ser Pedrosa o secretário do Bureau.



imposta por Cannon, que invocou o fato de que uma instância superior, o Congresso de Fundação da IV Internacional, havia determinado aquela escolha. Embora não se disponha de provas, essa situação permite pensar, sobretudo por não se tratar de algo incomum nos relacionamentos pessoais em grupos políticos, em sabotagem. A composição do secretariado, já que Cannon tinha outras ocupações, colocou Frankel e Pedrosa de um lado e Golod e Abern (também um dos críticos da proposta de reorganização do Bureau feita por Frankel) de outro, o que permite imaginar a tensão quase permanente do novo organismo. Acrescente-se o fato de que Frankel frequentemente se ausentava, deixando Pedrosa em “desvantagem”. Esse gênero de fatos, enfim, acabou causando uma imagem de ineficiência do Bureau, da qual Pedrosa procurava se defender:

Finalmente, devo dizer que não há aqui nenhuma questão de negligência; às vezes temos certas dificuldades em nosso próprio trabalho, no Bureau; o *plenum* do Bureau não é facilmente reunido a tempo, apesar de todos os nossos esforços; as traduções levam tempo, muitas vezes demais, eu concordo (em inglês ou em espanhol), mas não posso mudar tais condições e eu mesmo dependo das traduções de outros camaradas, etc.<sup>14</sup>

---

14 Carta de Lebrun a Camarada Curtiss. Nova York, s. d. [março de 1939] Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo Charles Curtiss.



De todo modo, Pedrosa parece não ter conseguido esclarecer a situação com Curtiss. Por volta de abril de 1939, Trotsky cogitava em transformar o Bureau em um substituto do Secretariado Internacional para o continente americano, mas, em julho, viu dificuldades para a aplicação da ideia, pois, com base em informações fornecidas por Jan Frankel, parece ter aceitado a imagem de inoperância do organismo:

O CPA é um mito. Foi depois de muita insistência que se pôde, do estrangeiro, receber dele uma resposta política. Parece-me que não há reuniões regulares, nem decisões regulares, nem atas, etc. Quem é o secretário responsável deste comitê? Parece que ninguém é responsável por o que quer que seja.

De acordo com a carta do camarada G. [Goldman] de Paris, não vejo nenhum plano para a publicação de um boletim internacional, etc. É possível que em Paris e na Europa de modo geral, agora seja difícil de fazer qualquer coisa desse gênero. Por isso, é mais do que necessário que o CPA exista e aja.

Minhas propostas concretas são:

- a) Definir exatamente a composição do CPA e quem é o seu secretário responsável;
- b) Criar um subcomitê técnico de três jovens camaradas, devotados e ativos, sob a direção do secretário responsável;



- c) Publicar em nome do CPA um boletim internacional em inglês e em espanhol;
- d) Se possível, transferir o camarada Curtiss de Los Angeles a Nova York e designá-lo como secretário do CPA.

Nós não temos mais o direito de perder tempo no terreno internacional. Insistirei para que esta questão seja rapidamente resolvida (Trotsky, 1939; 1986, pp. 313-314).<sup>15</sup>

O início da II Guerra Mundial fez com que fosse colocada em prática uma decisão tomada em 1938 no Congresso de Fundação da IV Internacional: a transferência da direção da organização para fora da Europa. Assim, em 12 de setembro de 1939, cinco — o brasileiro Mario Pedrosa, o tcheco Jan Frankel, o tobaguiano Cyrill Lionel Robert James e os estadunidenses Max Shachtman e James Cannon — dos dezesseis membros do Comitê Executivo Internacional (CEI) da IV Internacional eleitos no Congresso de Fundação reuniram-se em Nova York para formalizar a decisão de 1938. Com a participação e o apoio de outros três dos membros eleitos em 1938 — o alemão Otto Schüssler, o estadunidense Vince Raymond Dunne e Leon Trotsky — e que não residiam na nova sede, reconstituíram o CEI e o Secretariado

---

<sup>15</sup> Observe-se que Trotsky se refere ao Bureau Americano Oriental como Comitê Pan-Americano (CPA).



Internacional (SI) em Nova York. Nessa reunião, decidiu-se que incumbiria a Pedrosa e ao secretário administrativo do CEI ali também eleito, o estadunidense Sam Gordon, o trabalho cotidiano da seção em funcionamento do CEI sob as novas condições impostas pela II Guerra (IEC Meeting, 1939). Dias depois, em 21 de setembro, o novo CEI dava melhor forma às decisões tomadas pouco antes:

Moção: Em vista da impossibilidade prática de funcionamento do Centro I. [Internacional] na E. [Europa], em condições de guerra, e a anterior decisão de autorização do C. E. I. [Comitê Executivo Internacional], os atuais membros do CEI, com a aprovação dos três outros membros no continente americano, que constituem a maioria dos membros do CEI, por meio desta assumem as funções desse corpo. Todas as seções devem ser notificadas desta decisão. (Aprovada);

Moção: Em assuntos comuns de rotina e em outras questões onde a linha política está claramente estabelecida, os membros residentes agirão como o CEI e em seu nome. Em decisões políticas importantes envolvendo novas questões, os membros não residentes no continente americano serão consultados, com pedido para enviar seus votos pelo correio. (Aprovada) (Quarta Internacional, 1939a; 1939c).

Outra mudança ocorreu com referência ao Bureau Americano-Oriental: o Subsecretariado do Secretariado Internacional da IV Internacional foi transformado em Departamento Latino-



-Americano do CEI da IV Internacional, no qual então tomavam parte o ucraniano Abraham Golod, o cubano Colay, os estadunidenses Felix Morrow e Donald R. Bergner e Mario Pedrosa. Em outubro de 1939, Mary Houston e Vera, a companheira e a filha de Pedrosa, chegaram a Nova York. Em novembro, Pedrosa mudou-se com a família para Washington, pois Mary conseguira naquela cidade um emprego de taquígrafa bilíngue. Depois disso, não mais compareceu a nenhuma reunião do Departamento da América Latina da IV Internacional.

Com a eclosão da II Guerra Mundial, iniciou-se uma polêmica dentro da seção trotskista estadunidense, o Socialist Workers Party, e da IV Internacional sobre o caráter do Estado soviético e o papel da União Soviética no conflito. Em reunião no dia 1º de novembro de 1939, o CEI formalizou o início do debate:

**Moção: Declarar aberta a discussão sobre a questão russa e convidar à participação. O *International Bulletin* e sua edição latino-americana ficam abertos a artigos de discussão. Aprovado.**

**Moção: Solicitamos resoluções sobre o assunto de todos os membros para submissão à votação pelo Comitê como um todo. Aprovado (Quarta Internacional, 1939).**

Pedrosa tomou parte da discussão no SWP com o texto “A defesa da URSS na guerra atual”, de 9 de novembro de 1939 (Quarta Internacional, 1939b), no qual afirmava que para os trotskistas a defesa da URSS significava a defesa da nacionalização dos meios de produção e da economia planificada.



Mas se indagava se tais instituições seriam capazes de resistir à pressão da guerra e se seria possível confiar na burocracia soviética para a sua defesa em situação de guerra. Tais questões não tinham respostas prontas ou fáceis, era necessário debatê-las e não simplesmente tentar, como fizera a direção do SWP, encerrar a discussão sob o argumento de que, sendo a URSS um Estado operário degenerado, se deveria defendê-lo incondicionalmente. Para Pedrosa, justamente por ser um Estado operário degenerado é que sua defesa deveria ser condicionada à conjuntura política. Além disso, a se manter a crescente degeneração do Estado soviético, a IV Internacional logo seria posta diante do dilema entre defender a URSS e sacrificar a revolução em outro país. Pedrosa afirmava que a fórmula “Estado operário degenerado” não mais refletia o que se passava na URSS e concluiu que a fórmula da defesa incondicional era insuficiente, sendo necessária removê-la do programa da IV Internacional. Este deveria, diante da guerra, precisar as condições pelas quais a “posição defensiva em relação à URSS” poderia ser ou não adotada, de forma que, em cada ocasião, em cada alteração de conjuntura, não se encontrasse em contradição com os interesses da revolução mundial.

Esse debate acabou provocando uma cisão no SWP, e Pedrosa juntou-se ao grupo minoritário, o Workers Party (WP), juntamente com outros três membros do CEI (Jan Frankel, Cyrill Lionel Robert James e Max Shachtman), o que levou a uma crise na direção da IV Internacional.

O resultado foi que Pedrosa acabou afastado do CEI. Finalmente, na Conferência de Alarme, realizada em Nova York,



entre 19 e 26 de maio de 1940, foi constituído um novo CEI, e quatro de seus ex-integrantes (Johnson, Trent, Anton e Lebrun),<sup>16</sup> depois de serem publicamente acusados como desertores e traidores pelo seu comportamento durante a discussão sobre a URSS no SWP, foram afastados da direção. Nessa conferência a avaliação apresentada sobre o trabalho de Pedrosa como dirigente da IV Internacional não lhe foi, obviamente, muito favorável:

A partir do Congresso Mundial da Q. I. [Quarta Internacional], a vida e a atividade do D. A. L. [Departamento da América Latina] encontraram muitas dificuldades que inevitavelmente afetaram o trabalho da Q. I. na América Latina. Antes desse Congresso, após uma reorganização das tarefas do D. A. L., conseguimos estabelecer relações com todas as forças da Q. I. na América Latina e tomar medidas para coordenar o trabalho; mas depois da decisão do Congresso de enviar Lebrun aos Estados Unidos e confiar-lhe a responsabilidade pelo trabalho nos países da América Latina, o trabalho realizado foi interrompido e destruído. Ao longo dos seis ou sete meses durante os quais ele ocupou a secretaria do D. A. L., demonstrou uma lamentável ineficiência. Sua inabilidade administrativa resultou no abandono de todas as relações com grupos e seções latino-americanos e na paralisação do

---

16 Johnson, Trent, Anton e Lebrun eram os pseudônimos, respectivamente, do tobaguiano Cyrill Lionel Robert James, do estadunidense Max Shachtman, do tcheco Jan Frankel e de Mario Pedrosa.





trabalho do D. A. L. As cartas não eram respondidas, as reuniões do Departamento só eram convocadas quando havia problemas, mas apenas em função de sua conveniência pessoal. Após sua substituição como secretário, conseguimos restaurar relações e, de certo modo, normalizar a vida e o trabalho do D. A. L. A este respeito, deve ser dito que a controvérsia sobre a questão da URSS teve repercussões no Departamento. Dos cinco membros que o compunham, dois, Lebrun e Bergner, desertaram da bandeira e das fileiras da Quarta Internacional. Deve ser dito aqui também em relação ao nosso trabalho de coordenação das relações e das atividades da Q. I. nos países latino-americanos que o Departamento da América Latina não recebeu a necessária cooperação dos nossos grupos e seções no continente americano por causa dos motivos acima expostos, ou seja, pelo fato de que o nosso movimento rumo para sua organização política organizacional e que o próprio Departamento da América Latina foi fraco, sendo até agora incapaz de desempenhar o papel de autêntico centro dirigente.<sup>17</sup>

Essa cisão foi tão impactante que o Bureau ficou completamente paralisado. Na Conferência de Alarme, em seu relatório

---

17 González [pseudônimo de Abraham Golod e Colay [pseudônimo de militante, de origem cubana, não identificado]. Report on the Movement of the Fourth International in Latin America. *International Bulletin* (publicado pelo SWP). [Nova York], vol. I, n. 2, ago. 1940, p. 9; González [pseudônimo de Abraham Golod] e Colay [pseudônimo de militante, de origem cubana, não identificado]. Rapport sur l'Amérique latine à la conférence de Mai 1940. *Cahiers Léon Trotsky*. Grenoble, n. 11, set. 1982, pp. 117-118.



sobre a situação nas seções latino-americanas e suas relações com o Secretariado Internacional da IV Internacional, foram propostas as seguintes iniciativas: 1) que fosse reorganizado um Departamento Latino-Americano provisório para que encaminhasse uma Conferência Latino-Americana; 2) que fosse destacado um militante de alguma seção latino-americana para se ocupar do Departamento e fortalecê-lo; 3) que o SWP, a seção mais forte política e organizacionalmente, assumisse maiores responsabilidades e desse mais atenção ao trabalho e aos problemas da IV Internacional nos países latino-americanos; e 4) que se restabelecesse a circulação do *Boletín de Información* do Bureau.<sup>18</sup> No entanto, afora a delegação do assunto ao SWP, as demais propostas não prosperaram de imediato, o que só veio a acontecer no período final da II Guerra Mundial e em outra conjuntura.

Pouco depois da Conferência de Alarme, em agosto de 1940, Trotsky foi assassinado no México a mando de Stalin, o que colocou os militantes trotskistas diante de novos problemas, os quais somente foram enfrentados com rigor, como no caso latino-americano, no final da II Guerra.

Nesse primeiro exílio de Mario Pedrosa ocorreu uma importante mudança no seu entendimento do Brasil. Trata-se da compreensão no âmbito de suas relações com os demais países do continente americano e, especial, de sua subordinação

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 10; *ibidem*, p. 118.



ao imperialismo estadunidense. A primeira percepção desse movimento surgiu quando Pedrosa ainda se encontrava no Brasil, no primeiro semestre de 1937. Isso ocorreu por ocasião da formação do Partido Operário Leninista, resultante da fusão dos trotskistas brasileiros, como vimos, com o grupo de ex-stalinistas que rompeu com o PCB antes das revoltas militares de novembro de 1935. No processo de discussão foi necessário aparar as arestas com os ex-comunistas, o que se conseguiu após um longo debate que resultou no texto “A situação nacional” (Pedrosa, 1937). Tendo por base o “Esboço...”, de 1930, que foi atualizado em suas avaliações econômica e histórica, “A situação nacional” apresentava algumas mudanças na análise,<sup>19</sup> o que pode ser percebido, por exemplo, no uso de fórmulas como “classe contra classe”, mesmo que, evidentemente, sem o mesmo conteúdo. Ou então, pela forma como eram apresentados os candidatos à sucessão presidencial que então se desenrolava, embora o texto introduza uma série de nuances: representantes do capital financeiro (Armando de Salles Oliveira), do imperialismo ianque (José Américo de Almeida) e do imperialismo alemão (o candidato da Ação Integralista Brasileira). Em carta de meados de 1938 a Lívio Xavier, enviada do exílio, Pedrosa as esmiúça:

A parte relativa ao imperialismo da análise de 37 resistiu brilhantemente e mesmo creio a divisão de forças e sua

---

19 Conforme depoimento de Hilcar Leite, o POL teria feito algumas “concessões” para “não assustar” os novos militantes saídos das fileiras comunistas.



significação. (...) É preciso dizer hoje imperialismo maior (...) que centralização e federação. E ainda não basta. Não se pode abstrair nem por um minuto a contradição das duas tendências fundamentais da economia do Brasil: direção do mercado interno, direção do mercado externo. Aliás, essa contradição tão visível já agora é determinante. (...) Aliás, como explicar a irreconciliabilidade, diante de tudo, apesar de tudo, permanente, entre PRP [Partido Republicano Paulista] e PC [Partido Constitucionalista] aí em S. Paulo, por exemplo? Outro fator que não se pode abstrair nem subestimar é o fenômeno constante da queda da hegemonia do café, apenas iniciada em 30 mas sobretudo pronunciado depois de 1932, com a nova conjuntura favorável surgida em 1934. (...) Não se pode também menosprezar o surto industrial havido desde 1930 (sobretudo 1932) e que teve como consequência uma luta muito mais pronunciada entre interesses industriais e agrários do que em 1930 que apenas se esboçara. (...) Por todos esses fatores econômicos de enorme importância e que em 30 apenas se esboçavam é que temo que colocar o problema exclusivamente nas bases da análise de 30, é arriscar-se a não apreender a situação em toda a sua complexidade econômica atual, ficando em termos muito gerais e talvez demasiadamente políticos. Havia na análise de 30 (e algumas vezes trocamos ideias a respeito, e se lembre que por assim dizer tacitamente, principalmente a partir de 32, nós, eu e você, sempre procuramos completar as deficiências daquela análise a esse respeito) uma relativa deficiência na questão do imperialismo que ao fazer uma reação justa às fantasias maníaco-depressivas de Brandão — Ast. [rojildo] de 1929-30 em matéria de imp. [erialismo]



não conseguia, entretanto, apesar dos esforços, sair de uma definição quase doutrinária e abstrata do fator imperialista. (...) Depois, diante do fracasso por demais escandaloso do esquema Brand. [ão], o próprio p. [artido] fez uma reviravolta e não só adotou as n. [ossas] posições sobre a questão como acabou por ir muito além. Conosco se dava precisamente o contrário, pelo menos o nosso esforço era num sentido contrário — partir das generalizações de 30 para chegar a uma aproximação bastante concreta ou precisa das posições dos diversos imp. [imperialismos] no país. E quando todo mundo desatou a só falar em lutas de blocos regionais em torno do bloco central como única explicação dos acontecimentos pol. [políticos] desde 30, nós, ao contrário, sentíamos cada vez maior necessidade de completar o esquema de 30 e sobretudo evitar por todos os meios a sua simplificação. Quando, em fins de 36 e começo de 37, tornei a estudar mais seriamente a situação foi esta a ideia creio que inteiramente justa que me guiou. Hoje a luta interimp. [interimperialista] é tão decisiva que não há quem a ignore, mas tanto maior é a necessidade de precisá-la, dando-lhe toda a significação concreta. Por outro lado, hoje, se os blocos regionais ainda existem (e é verdade) não coincidem com o mapa da divisão política-administrativa do Brasil nem muito menos seguem as fronteiras dos estados (Pedrosa, 1938a).<sup>20</sup>

---

20 “Análise de 30” é uma alusão de Pedrosa a M. C. [Mario Pedrosa] e L. L. [Lívio Xavier], 1931, pp. 3-4; Camboa, M. e Lyon, 1931, pp. 149-158. O texto também está publicado em Abramo, F. e Karepovs, D. (orgs.), 2015, pp. 62-74. Já a “análise de 37” é uma referência a [PEDROSA, M], 1937.



Nesse modo de rever a atuação dos imperialismos, em especial o estadunidense, está centrada mudança de apreciação do papel do Brasil na América Latina e do papel dos Estados Unidos no continente. Para que se possa compreender o que levou a esse movimento de acentuação da percepção do papel do Brasil no continente latino-americano no sentido de sua participação nele, e não no de sua apartação, é importante levantar algumas questões. Não se pode dizer que tal mudança de enfoque seja uma decorrência direta, mas sem dúvida acentuou-se a partir de três fatores, que se conjugam e se superpõem, sem que haja acentuada predominância deste ou daquele.

O primeiro deles foi a chegada de Leon Trotsky ao México, no início de 1937. Quando chegou, em 9 de janeiro daquele ano, em sua primeira declaração feita em solo latino-americano, o revolucionário soviético afirmou que entre seus planos para aquele momento estava o de adquirir um profundo conhecimento sobre o México e a América Latina, pois considerava seu domínio sobre estes temas insuficiente (Trotsky, 1982, p. 84). Quando o local de exílio de seu principal militante deslocou-se da Europa para a América Latina, como consequência o conjunto da militância trotskista passou a buscar ampliar e solidificar sua compreensão sobre aquele continente. Esse conhecimento, como se pode perceber pelas publicações dos trotskistas e pela criação de vários outros periódicos, como *Clave*, dirigida por Trotsky e seus companheiros mexicanos, cresceu significativamente.<sup>21</sup>

---

21 Ver Gall, 1991.



A isso se conectou o segundo fator: a ida de Mario Pedrosa ao exterior para o exílio em 1938 e sua atuação no Secretariado Internacional da IV Internacional. A estadia de Pedrosa, num primeiro momento em Paris, onde foi um dos organizadores do Congresso de Fundação da IV Internacional, e depois em Nova York, onde assumiu a responsabilidade atribuída no Congresso de Paris de dirigir as seções latino-americanas, também fez com que buscasse compreender mais profundamente o continente. Isso fez com que, em primeiro lugar, Pedrosa aprofundasse a atenção ao papel do imperialismo, em especial do estadunidense, no continente, e depois aperfeiçoasse a compreensão de seu papel no Brasil. Isso o levou a valorizar o papel do poderio ianque no desenvolvimento político recente do Brasil, como vimos, fazendo com que revisse alguns pontos do trabalho, escrito em parceria com Lívio Xavier, no qual inicialmente haviam posto em primeiro plano as relações regionais no Brasil.

O exame mais aprofundado da atuação do imperialismo estadunidense em relação ao Brasil e à América Latina foi realizado no exílio por Pedrosa, a quem, como responsável pelas questões latino-americanas no âmbito da direção da IV Internacional, interessavam as disputas entre os diversos imperialismos e, em particular, a atuação estadunidense na América Latina. Isso deixará na trajetória de Pedrosa uma marca que não se apagará. Tais reflexões a respeito da atuação do imperialismo ianque na América Latina e, em especial, no Brasil levaram Pedrosa a aprofundar a compreensão de seu papel no continente latino-americano,



a qual tomou forma, décadas depois, na publicação de seus livros *A Opção Brasileira* (1966a) e *A Opção Imperialista* (1996b).

E, por fim, o último fator a ser destacado esteve nos prenúncios, nos preparativos e no início da II Guerra Mundial, em particular as ações do imperialismo ianque no sentido de fazer com que os países latino-americanos ficassem a seu talante de modo incondicional. A construção desse férreo controle por parte do imperialismo estadunidense, com suas medidas políticas e econômicas, permitiu uma compreensão mais clara de que o conjunto dos países latino-americanos tinha mais laços em comum do que se acreditava em terras brasileiras. Isto permitiu vislumbrar com mais clareza tais laços como resultado de sua condição “semicolonial”, colocando em xeque as enganosas aparências de origens culturais e políticas diferenciadas em razão da colonização espanhola ou portuguesa.

Inegavelmente, esse conjunto de fatores apontava para passos concretos no sentido de uma integração continental, sob o ângulo do movimento operário, em especial no campo trotskista. No entanto, tal como acontecera na época da frente única antifascista em 1934, ocorreria um novo anticlímax. Dessa vez, como sabemos, ele conjugou diversos fatores cuja combinação determinou um recuo em relação ao que se erigira em 1938-1939. Referimo-nos aqui à cisão da qual Mario Pedrosa tomou parte, no início de 1940, nos Estados Unidos, no âmbito da direção da IV Internacional e do SWP e que determinou seu afastamento da direção e das fileiras





trotskistas, com a conseqüente quebra de comunicações entre a IV Internacional e sua seção brasileira. Tal rompimento agravou-se em decorrência do recrudescimento da II Guerra. A isso se somou a constante repressão do governo de Getúlio Vargas contra o movimento dos trabalhadores. Tais episódios tiveram como resultado uma espécie de recuo, em meados dos anos 1940, em direção a concepções mais próximas daquelas que os trotskistas brasileiros externavam no início dos anos 1930. Tal quadro, no entanto, acabaria sendo superado nos anos 1950, quando uma nova geração do trotskismo brasileiro, sua terceira geração, reunida em torno do Partido Operário Revolucionário (POR), passou a desenvolver uma atuação em que a questão latino-americana foi retomada com ênfase, em especial por conta dos vínculos estabelecidos com a seção argentina da IV Internacional.

A militância de Pedrosa no campo trotskista ainda teve uma pequena sobrevida. Em setembro de 1940, Mary Houston voltou para o Brasil para recuperar seu emprego no país, e pouco depois ele também decidiu voltar. Pedrosa, representando o Workers Party, saiu dos Estados Unidos em outubro rumo ao Brasil, mas o fez via Oceano Pacífico, de modo a passar por uma série de países com a missão de tentar entrar em contato diretamente com os grupos da IV Internacional para discutir o que se passara no debate sobre a URSS. Assim, esteve no Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai; entrou no Brasil, por terra, pelo sul. Chegou ao Rio de Janeiro em 26 de fevereiro de 1941 e foi preso em 3 de março. Sua detenção foi mais uma arbitrariedade da polícia de Vargas, visto que formalmente não havia razão alguma para



prendê-lo, pois Pedrosa fora absolvido em todos os processos que haviam sido abertos contra ele no Tribunal de Segurança Nacional (Pedrosa, PC, 1941, p. 3). Sua soltura foi obtida após interferência de seu pai junto ao chefe da polícia política, Filinto Müller. Pedro Pedrosa conseguiu que o filho fosse posto em liberdade com a condição de embarcar sem demora com a família para os Estados Unidos, de onde recebera um convite da União Pan-Americana para lá trabalhar. Após seu retorno a Washington, Pedrosa se afastou das atividades políticas mais ostensivas. Foi este realmente o fim da trajetória de Mario Pedrosa na IV Internacional.

## Vanguarda Socialista

Nos Estados Unidos, a partir de 1943, Mario Pedrosa escreveu artigos com pseudônimo para jornais do Brasil e textos sobre política internacional para o *Correio da Manhã*. Ele acabou por voltar ao Brasil em março de 1945.

A ditadura do Estado Novo encontrava-se em um processo de crise terminal e o apoio que a sustentara por anos se esboroava em velocidade acelerada. Logo depois de sua volta, Pedrosa estava entre os fundadores e dirigentes da União Socialista Popular (USP), grupo que tinha como fim imediato, “até o surgimento definitivo do Partido Socialista, (...) propugnar, ardorosa e construtivamente, pelas reivindicações fundamentais do Homem e das suas liberdades”. Apresentada como o resultado de uma conjunção de agrupamentos



trabalhistas e liberais, a USP tinha um programa com itens como Constituinte, anistia, revogação da legislação autoritária (sindical, segurança, imprensa), direito de greve, participação dos trabalhadores nos lucros, divórcio, ensino leigo e gratuito, nacionalização e distribuição das terras. Entre os fundadores desse grupo heterogêneo, encontravam-se velhos companheiros de militância trotskista de Pedrosa, bem como antifascistas, trabalhistas, ex-comunistas e liberais.

Nas comemorações do Primeiro de Maio de 1945, nas quais Pedrosa foi um dos oradores, divulgou-se um manifesto da USP. Nele, além de criticar a estrutura sindical corporativista do país, a USP enfatizou que não preconizava uma

política de golpe, mas de resistência democrática ao golpismo em permanência, que é a continuação do ditador estado-novista. Contra o golpismo dele (...) só há um recurso — é mobilizarmos as massas num formidável movimento pacífico, ao lado de Eduardo Gomes, pela liquidação do Estado Novo, pela revogação da Constituição de 1937, por um governo democrático provisório, pela restauração duma ordem jurídica fundada na democracia e na liberdade (União Socialista Popular, 1945).

No entanto, pouco depois o nome de Mario Pedrosa deixou de aparecer em atividades ou documentos da USP, tornando-se Edmundo Moniz o seu mais destacado elemento. Tal ausência se explicava pelo envolvimento de Pedrosa na criação de seu novo projeto: o jornal *Vanguarda Socialista*.



De agosto de 1945 a maio de 1948,<sup>22</sup> Mario Pedrosa liderou no Rio de Janeiro um grupo formado em grande parte por ex-trotskistas, para editar o semanário *Vanguarda Socialista*, que acabou exercendo influência sobre um círculo de esquerda fora do Partido Comunista. Aos seus leitores, o novo jornal deixava claras suas balizas (relembrando de certo modo o mesmo método que adotara em 1929, só que em uma escala pública e maior):

Não é órgão de nenhum partido, não está sujeito a nenhuma disciplina partidária; é um trabalho coletivo de vários companheiros irmanados por um mesmo ideal e mais ou menos estruturados pela mesma base cultural marxista. Os editores deste semanário também não pertencem a uma mesma organização política, acontecendo aliás que muitos deles não fazem parte de partido algum. Não é jornal de agitação para a massa; é um jornal de vanguarda. (...) O grupo de camaradas que se decidem a lançar o presente semanário têm isso de comum: a necessidade de se reorganizar o movimento socialista proletário, nacional e internacionalmente, sobre novas bases, e começando tudo de novo. (...) Tentaremos tirar a experiência das formidáveis experiências que vêm abalando a humanidade, desde a primeira grande guerra mundial e a revolução russa, até os carregados

---

22 No período com Mario Pedrosa à frente foram publicados 124 números. O jornal, já com um caráter completamente diferente, como órgão do PSB, teve mais nove números esparsos, editados por Hermes Lima.



dias de hoje, alhores pálidos da nova era atômica. Não olharemos para nenhum desses acontecimentos com olhos apologéticos. Não aceitaremos nenhuma ideologia, muito menos as oficiais, como explicação desses grandes acontecimentos (*Vanguarda Socialista*, 1945a, p. 1).

Num país afastado do debate de ideias, o semanário cumpria seu papel desprovincianizador publicando, em particular na seção Documentos do Marxismo, textos clássicos do marxismo desconhecidos no Brasil (de Bukharin, Engels, Kautsky, Lênin, Marx, Plekhanov, Rosa Luxemburgo, Trotsky), de autores contemporâneos que discutiam os problemas do socialismo (Juan Andrade, Karl Korsch, Lucien Laurat, Julius Martov, Andrés Nin, Karl Radek, David Riazanov, Émile Vandervelde), assim como artigos de diversos jornais da esquerda norte-americana. De certa forma, pode-se aqui também traçar um fio de continuidade com o projeto editorial da Biblioteca Socialista, coleção da Editora Unitas que Pedrosa dirigira em meados dos anos 1930.

*Vanguarda Socialista* se distinguia de outros jornais de esquerda pelo bom nível intelectual, pela amplitude dos temas tratados, num leque que abrangia da economia à cultura e, sobretudo, pela crítica ao stalinismo, tanto do PCB quanto internacional. Apesar de *Vanguarda Socialista* ser uma publicação de intelectuais lida por intelectuais, sua iconoclastia numa época em que o campo da esquerda vivia sob a hegemonia do PCB fez com que fosse posto no índice dos comunistas brasileiros.



O que também *Vanguarda Socialista* sempre fez questão de colocar em destaque foram as suas posições em relação às questões brasileiras. Já em seu primeiro número, deixou claro o que pensava das eleições presidenciais: o jornal manifestou claramente seu apoio ao brigadeiro Eduardo Gomes. Para o semanário, caso os comunistas não tivessem apoiado o movimento queremista,<sup>23</sup> *Vanguarda Socialista* estaria defendendo a palavra de ordem “Assembleia Constituinte”. No entanto, o queremismo reforçou em Vargas a sua ânsia de permanecer no poder e, portanto, deu mais resistência aos “elementos conservadores e fascistas”, ou, dito de outro modo, para *Vanguarda Socialista* os comunistas propiciavam a manutenção da ditadura estado-novista. Assim, restava apoiar a candidatura de Eduardo Gomes, que acenava com o fim da ditadura, a volta ao estado de Direito, a defesa da autonomia sindical e do direito de greve e a garantia da livre expressão: “Nem a continuação de Getúlio, com Prestes ao lado ou não, nem o triunfo de Prestes com Getúlio ou sem ele, nem a subida do general Dutra, ou qualquer coisa de intermediário, como um governo militar, abrirá caminho à democracia” (*Vanguarda Socialista*, 1945b, pp. 1 e 4). O resultado foi que os opositores de Vargas conspiraram com as Forças Armadas, obrigando-o a renunciar em 29 de outubro, passando o governo às mãos do Poder Judiciário.

---

23 Neologismo criado a partir da palavra de ordem “Queremos Getúlio!”, que, em termos práticos, propunha a continuidade de Getúlio Vargas na Presidência com a realização da Constituinte.



No entanto, as eleições de 2 de dezembro dariam a vitória ao candidato apoiado por Vargas, o marechal Eurico Gaspar Dutra, eleito pela legenda do Partido Social Democrático (PSD). A União Democrática Nacional (UDN) de Eduardo Gomes, sem massas, as subestimara, acreditando apenas nos acertos de bastidores e golpes de mão. *Vanguarda Socialista* ficou perplexa diante dos resultados: saudou a perceptível presença do voto operário em um processo eleitoral, o que considerou “um progresso”, mas afirmou que tudo estava “às avessas”, pois as eleições mostraram “Getúlio Vargas como revolucionário, Fiúza [o candidato do PCB] como honesto, Dutra como democrata e Eduardo Gomes, como a imagem mesma de Belzebu, com uma horrível catadura de reacionário, o fascista, o inimigo do proletariado”. Tal “inversão” teria sido fruto da “máquina de propaganda totalitária”, que enfatizou a questão da legislação trabalhista. Não houve forças capazes de fazer frente às “garras da demagogia estado-novista”.

Anos mais tarde, Pedrosa considerou os posicionamentos que o levaram, juntamente com *Vanguarda Socialista*, a se aproximar de determinados setores da UDN como muito rígidos: “Nós mantivemos uma resistência exagerada aos elementos nacionalistas do populismo. (...), tínhamos uma pureza de doutrina muito grande. Na preocupação de impedir certos desvios, nossas posições resultavam em certo direitismo” (Pedrosa apud Machado, 1982, p. 137). No entanto, em relação ao PCB, Pedrosa, que fez sempre com que as páginas de *Vanguarda Socialista* fossem extremamente críticas à ação dos comunistas em todos os campos, colocou acima dessas divergências a defesa da atuação legal do partido.



Na sóbria declaração publicada no último número dirigido por Mario Pedrosa, o grupo editor de *Vanguarda Socialista* informou que recém-ingressara no Partido Socialista Brasileiro (PSB) e que doara o jornal ao partido, “que decidirá dos destinos da folha como melhor lhe parecer”. Agradecendo aos leitores, o grupo fazia-lhes um apelo para que ingressassem no PSB e confiava que, sob a direção do partido, *Vanguarda Socialista* “continuasse a ser um órgão de doutrinação e defesa do socialismo e da liberdade” (*Vanguarda Socialista*, 1948, p. 1). Como se sabe, a expectativa não se cumpriu.

## O PSB

Depois de entregar *Vanguarda Socialista* ao PSB, Mario Pedrosa passou por um período de maior atenção às artes plásticas, embora tivesse sido eleito, na IV Convenção Nacional do PSB, em 1949, para sua Comissão Nacional.

Os anos 1950, com o retorno de Getúlio Vargas à grande cena, levaram Mario Pedrosa a um combate, no campo da política, que ele talvez não esperasse mais. Embora soubesse que as chances do PSB de enfrentar Vargas fossem mínimas, era o que lhe restava, pois o campo que havia defendido nas eleições de 1945, o da candidatura do Eduardo Gomes, tomara um rumo francamente direitista, demonstrado em sua aliança com os fascistas de Plínio Salgado. Pedrosa transformou-se, assim, em um enfático defensor da candidatura própria do PSB à presidência da República, com uma chapa “pura”: João





Mangabeira e Alípio Correia Neto. Para ele, Vargas continuava o mesmo de 1945, um ditador bonapartista (PSB, 1950).

O governo de Dutra recebera, na avaliação do PSB, um voto contrário dos trabalhadores. No entanto, ao PSB caberia a missão de defender as posições estabelecidas na convenção de julho de 1950 e desfazer as ilusões dos trabalhadores com Vargas:

Mas justamente ao Partido Socialista está reservado o papel de esclarecer a mistificação populista, de denunciar o “trabalhismo” baseado no messianismo de um chefe que conseguiu ludibriar a massa. Para esta o “Ele voltará” foi o atalho que lhe ofereceram como sendo o caminho para a libertação da opressão e da miséria (*Diário Carioca*, 1950).

No entanto, os apelos do PSB contra Vargas foram completamente ignorados e nas eleições o partido teve apenas 9.466 votos. Getúlio Vargas, à frente de uma coligação entre o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o Partido Social Progressista (PSP), de Adhemar de Barros, foi eleito com 3,8 milhões de votos em outubro de 1950.

A disputa contra o governo de Vargas começaria com a eleição de Pedrosa para a presidência da seção do Distrito Federal, em novembro de 1950.<sup>24</sup> Em seguida, Pedrosa faria

---

24 Reuniu-se a Convenção local do Partido Socialista. Eleito presidente o Sr. Mario Pedrosa — Moção ao vereador Osório Borba. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1950, p. 3.



uma série de palestras nas sedes do PSB com temas de atualidade ou de caráter ideológico e formativo.<sup>25</sup> Pouco depois ele seria novamente eleito para compor o agora chamado Diretório Nacional do PSB em uma Convenção Nacional extraordinária, que ocorreu em junho de 1951.

Nessa convenção, o documento aprovado manteve a conduta do partido firmada em julho de 1950, revelando importante contribuição de Pedrosa: completa independência em face do governo de Vargas e “intransigente defesa das liberdades populares”; apoio às medidas que o Poder Executivo e Poder Legislativo apresentem para “satisfazer as reivindicações dos trabalhadores e da classe média, sobretudo no que disser respeito à diminuição do custo de vida, à melhoria dos salários e ordenados”; reforma agrária, reforma bancária, encampação das empresas estrangeiras que exploram os serviços públicos; combate aos monopólios; garantir que a exploração do petróleo nacional seja feita exclusivamente pelo Estado; defesa do direito de greve e das liberdades sindicais.<sup>26</sup>

---

25 Partido Socialista Brasileiro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 dez. 1950, p. 4; Debates no PSB de Minas Gerais. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 9 dez. 1950, p. 4; Partido Socialista Brasileiro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1951, p. 4; Por que socialismo e não comunismo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1951, p. 4. Comemorado pelos socialistas o 1º de Maio. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 maio 1951, p. 4.

26 “A plutocracia do governo passado é, em essência, a mesma do atual”, reafirma o Partido Socialista, na Convenção Nacional, sua posição de independência em relação ao governo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 jun. 1951, p. 3.



Em setembro de 1951, Mario Pedrosa deixou de escrever a seção de Artes Plásticas no *Correio da Manhã* e passou a fazê-lo para a *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda, onde também iniciou a publicação de artigos sobre política nacional e internacional. Tais artigos eram reproduzidos em *O Estado de S. Paulo*. A respeito das condições em que se dava essa colaboração, um antigo articulista de *Vanguarda Socialista* e posteriormente jornalista e editorialista de *O Estado de S. Paulo* deixou um interessante testemunho:

Mario Pedrosa não chegara à rua Major Quedinho [endereço da redação do *O Estado de S. Paulo*] de contrabando, disfarçado de adversário do Comitê Central [do PCB] e do MMC [Movimento Militar Constitucionalista]. Viera como marxista e como tal era respeitado — não só na Rua Major Quedinho, mas também na Praia Vermelha [localização, no Rio de Janeiro, da Escola Militar do Exército], onde buscou com sua cultura multifacetada convencer esguianos [neologismo para indicar os membros da Escola Superior de Guerra do Exército brasileiro], que depois apoiariam os que o levariam ao exílio, que o “Poder Nacional não pode antecipar-se ao estado fluídico da própria sociedade, e só alcançará a plenitude de sua força e de sua coesão quando aquelas classes (as ‘classes oprimidas’) encontrarem, dentro do todo nacional, o seu lugar ao sol” (Ferreira, 1983, 9. 14).

O ano de 1952 será no Brasil um momento em que o governo de Getúlio Vargas começou a enfrentar dificuldades. Em seus



artigos, Mario Pedrosa manifestava impaciência e ao mesmo tempo ficava desolado com a incapacidade da oposição de fazer frente a essa situação. Para ele, os parlamentares brasileiros tinham grande dificuldade em pensar politicamente. Como, em grande parte, eram bacharéis em direito, os parlamentares desprezavam “o fenômeno vivo para ater-se ao conceito abstrato”, o que produzia um “amoralismo puro e simples”, apresentado como “sabedoria política”. Assim, quando postos diante dos acontecimentos, em vez de mobilizar, iam para os gabinetes interpretar a lei (Pedrosa, 1952c, p. 24).

Pedrosa afirma que uma das causas do mau funcionamento das instituições estava nos partidos, em especial nas grandes legendas (Pedrosa, 1952b, p. 6). Seriam eles capazes de disputar os votos populares?, perguntava-se. Isto poderia ocorrer com uma nova atitude: recuperar para o Poder Legislativo a hegemonia no trato das grandes questões políticas e públicas, fazendo do Poder Executivo um “desdobramento da vontade do Parlamento. Fora daí os políticos brasileiros estarão sem voz para falar ao povo” (Pedrosa, 1952a, p. 2). Por isso, ele reiterava que os processos eleitorais, inalteradas as circunstâncias, tinham maiores chances de se transformar em plebiscitos que serviriam para consagrar regimes bonapartistas de caráter ditatorial (Pedrosa, 1952b, p. 54; 1952c, p. 24).

Um dos mais instrumentos que Mario Pedrosa mais valorizava quando se tratava de fazer frente ao regime bonapartista era a criação de sindicatos independentes, livres das amarras da legislação corporativista. Mas Pedrosa sabia que sua defesa dos direitos sindicais e de greve era via de mão única, pois,



como fazia questão de destacar, eles não haviam entrado “ainda na mente dos liberais brasileiros”, o que nos leva a imaginar que seus comentários fossem recebidos com uma piedosa condescendência e um amarelado sorriso pelos leitores de *Tribuna da Imprensa* e *O Estado de S. Paulo*.

O ano seguinte, Mario Pedrosa praticamente dedicou à preparação da II Bienal de São Paulo, viajando, para isso, à Europa. Logo que retornou, no início de 1954, encontrou o Brasil às voltas com o agravamento da crise que se esboçara quando deixara o país em março do ano anterior. Os trabalhadores nas ruas reivindicando aumento salarial; os comunistas em oposição ao governo de Vargas; militares de alta patente criticando abertamente o governo; demissão de ministros; denúncias de corrupção eram alguns dos elementos dessa crise.

No início de julho de 1954, o PSB reuniu-se em convenção, definiu sua chapa de candidatos e o nome de Pedrosa foi indicado para deputado federal.

Logo depois, em 24 de agosto, a crise teve seu trágico desenlace: o suicídio de Vargas. Pedrosa comentou o episódio em algumas entrevistas que deu à imprensa na época, nas quais o foco central de suas declarações era o papel das lideranças sindicais. Para ele, o movimento político estava sendo feito sob um forte impacto emocional e era preciso que os sindicalistas olhassem aquele momento com sangue frio e sem preocupações eleitorais. Aquela era a ocasião para o movimento sindical se tornar independente do Estado e o momento propício para acabar com a legislação sindical



de “fundo estado-novista”. Pedrosa também propôs que os sindicalistas lutassem pela escala móvel de salários para fazer frente à escalada inflacionária.

Nessas entrevistas, Pedrosa, em seu apelo à defesa da autonomia dos trabalhadores em relação ao Estado, não se deu conta do alcance do gesto de Vargas para desarmar o golpe de Estado que a oposição udenista tramou naquela quadra. Ao contrário, iria persistir, e nas eleições acreditou que “o povo está pronto a acolher outras ideias, outras legendas, outros nomes” (1954, p. 5). Por isso, os resultados das eleições foram um duro golpe para Pedrosa, que obteve 1.029 votos, mas não apenas para ele: os socialistas elegeram apenas dois deputados federais e nenhum parlamentar no Distrito Federal. Curiosamente, o PCB atribuiu tal resultado à “campanha sistemática contra os dirigentes comunistas”, responsabilizando Mario Pedrosa por ela (*Imprensa Popular*, 1954, p. 3). No Brasil, de modo geral, o PTB e o PSD aumentaram suas bancadas, enquanto a UDN teve a sua diminuída, num perceptível reflexo do gesto extremo de Vargas.

No Brasil de 1955 ainda se continuava tentando acertar as contas com o 24 de agosto de 1954, e para isso as eleições presidenciais de 3 de outubro de 1955 se tornaram um momento capital. O resultado das eleições de 1954 fez com que os planos udenistas e da ala militar antigetulista de atingir o poder se tornassem mais difíceis ainda.

Em 1955, os socialistas brasileiros acreditavam que era preciso integrar um arco maior de alianças para evitar a dispersão de



forças, e que entre as candidaturas aquela com maior chance de fazer frente à chapa Juscelino Kubitschek (PSD) — João Goulart (PTB) seria a do general Juarez Távora, chefe do Gabinete Militar do presidente Café Filho, cujo nome havia sido lançado pelo Partido Democrata Cristão (PDC).

Em maio de 1955, na convenção do PSB que homologou sua candidatura, Juarez Távora aceitou integralmente o programa mínimo que lhe fora submetido pela direção do PSB, no qual se tratava desde a defesa da Petrobras até a participação dos trabalhadores nos lucros das empresas. Posteriormente, Távora ainda integrou ao seu arco de alianças o Partido Libertador (PL) e a UDN, a qual deu o seu vice à chapa presidencial (Milton Campos).

Mario Pedrosa, que voltara a escrever na imprensa, defendeu o nome de Távora. Para ele, Távora tinha uma grande vantagem, a de “trazer ao Brasil um reformismo social e político novo, desta vez sem as origens e os resquícios totalitários do reformismo getuliano” (1955c, pp. 4-5). No entanto, o otimismo de Pedrosa não se viu transformado em vitória para seu candidato. Juscelino obteve quase 3, 1 milhões de votos (35, 7%), Távora 2, 6 milhões (30, 2%), Adhemar de Barros 2, 2 milhões (25, 7%) e Plínio Salgado 0, 7 milhão (8%).

Ao analisar o resultado das eleições, Pedrosa atribuiu a derrota de Távora aos

quadros políticos que o apoiaram e à desmoralização reinante nas “elites”. Estas tiraram a máscara, quando,



na hora da escolha decisiva entre mudar e continuar, entre a reforma e o “status quo”, entre, enfim, Juarez e os moleques e malandros, seus adversários, tangenciaram (1955b, pp. 4 e 6).

E para a votação de Juscelino, em sua visão, prevaleceram o funcionamento da “máquina montada desde a ditadura” e o apoio dos comunistas (que o sustentaram em troca de sua legalização, mas, como profetizou, seriam traídos logo depois das eleições por Juscelino) (1955a, pp. 4 e 6). Mario Pedrosa passou a afirmar que a vitória de Juscelino carecia de legitimidade, pois os resultados da eleição mostravam um país dividido (em outras palavras, era a questão da maioria absoluta) e que a diferença de votos entre o vencedor e Távora, além disso, era decorrente da campanha que o PCB, um partido ilegal, fizera em favor do vitorioso. Eram, em essência, os mesmos argumentos que os opositores, os udenistas e certos setores militares em especial, estavam utilizando em defesa da anulação do pleito.

Pedrosa, obnubilado pela vitória da chapa PSD-PTB, persistiu nos ataques e cogitou, paradoxalmente, nas Forças Armadas, as quais ele também viu divididas na discussão dos resultados eleitorais, ao “tomar plena consciência desse estado de coisas”, a força que poderia dar ao Brasil a ordem democrática (1955e, pp. 4 e 5).

De certo modo, o apelo de Pedrosa foi ouvido, mas a resposta o surpreendeu. No dia 11 de novembro de 1955, o general Henrique Teixeira Lott, que na véspera havia renunciado ao cargo de ministro da Guerra, antecipou-se aos rumores de





um golpe de Estado que estaria sendo articulado no palácio presidencial do Catete, mobilizou tropas e organizou um “contragolpe”, sob a justificativa de que o movimento era feito para garantir a posse dos candidatos eleitos em 3 de outubro, Juscelino e Jango.

Na sua análise do “contragolpe” do general Lott, que classificou como *putsch*, Pedrosa afirmou que o 11 de Novembro mostrou que as Forças Armadas teriam se desentendido definitivamente, ao contrário do que augurava em 4 de novembro. Pedrosa aqui também anteviu que o mandato de Café Filho seria cassado e que o estado de sítio seria decretado como forma de garantir a posse de Juscelino (Pedrosa, 1955d, p. 2). Após a decretação do estado de sítio, preferiu tratar do quadro político brasileiro por meio de textos alegóricos que aludiam perceptivelmente ao governo sob o estado de sítio e debaixo do controle do general Lott e findo o qual, em sua opinião, se instalaria, com Juscelino e Jango, um governo com as características bonapartistas do varguismo.

Pedrosa foi um crítico implacável dos primórdios do governo de Juscelino, sobretudo no âmbito trabalhista. Assim foi quando o presidente vetava aumentos para trabalhadores e lhes negava direitos, ou quando protelou por meses o anúncio do novo salário mínimo, tradicionalmente divulgado no Primeiro de Maio (1956a, p. 7; 1956b, p. 4; 1956c, p. 7; 1956d, p. 4). Além disso, criticou a política de emissão de papel-moeda promovida pelo governo e a implantação de sua política desenvolvimentista, que deixariam o país extremamente endividado, além de elevar a inflação (1956c, p. 4).



No ano de 1956 também aconteceu o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética e o famoso “relatório secreto” de Nikita Krushev. Pedrosa preferiu, em vez de discutir o relatório em si, enfatizar, com base em sua experiência de militante trotskista com o stalinismo, como a burocracia dos partidos comunistas, sob a capa do “culto da personalidade”, fazia uso dos mecanismos de autodefesa do aparelho burocrático do partido soviético para se agarrar ao poder, tanto na União Soviética como na Europa ou no Brasil: “Para eles nada mudou: o dono, transitório ou permanente, do Kremlin é o detentor de toda a verdade” (1956, p. 128). A única observação crítica lançada nesse processo, que naquele momento deu algum alento a Pedrosa, foi feita pelo dirigente comunista italiano, Palmiro Togliatti, o qual afirmou que o modelo soviético já não mais poderia ser considerado obrigatório, tornando-se policêntrico doravante o sistema socialista (1956, p. 2).

## A Ação Democrática

O ano de 1956 marcou, além do mais, o rompimento do PSB com Mario Pedrosa. No fim de abril, Pedrosa participou da criação da Ação Democrática (AD), movimento cujo objetivo era unir todas as correntes políticas que buscavam a “remodelação da democracia brasileira”, do qual acabou presidente. Em seu manifesto convocatório, a AD afirmava que, desde 1937, o Estado brasileiro estava nas mãos de um grupo plutocrático e nele continuava a manter os seus



interesses e privilégios. A sua mentalidade se estendera ao povo. Uma parte desse grupo foi educada na “corrupta escola do paternalismo e acostumou-se à ilusão do ganho fácil, de melhorias e de benefícios dados do alto, de mão beijada, para cuja obtenção pouco lutou, ou não lutou em medida comparável à energia, devotamento e inteligência despendidos pelas classes trabalhadoras das livres democracias ocidentais”. Aqui, afirma o manifesto, até o sindicato lhe foi dado pela ditadura, não como arma de luta, mas “para escravizá-lo ao Estado”, e, além disso, esta criara a contribuição sindical obrigatória, que serviu ao governo para estabelecer uma burocracia de pelegos. A isso a AD acrescentou a “marcha inflacionária”, em que “tudo desmorona, salvo o custo das coisas, que sobe, sobe como foguete dirigido, numa sinistra indiferença ao clamor de todo o povo, para acabar numa explosão catastrófica”.

Em seguida a AD listava suas principais reivindicações: punição dos corruptos; reforma dos costumes políticos e sociais; combate à inflação; harmonia das Forças Armadas (que teria sido quebrada em novembro de 1955); reforma agrária; sindicatos livres; industrialização; defesa da Petrobrás; aproveitamento dos minerais atômicos. E concluiu com uma ameaça: “Ou fazemos a revolução democrática, à brasileira; ou os comunistas farão, à moda russa, pelo terror e pelo sangue, a sua revolução” (Comitê, 1956, p. 4).

Por mais que se negasse, tratava-se de um partido político. Logo após o lançamento público da AD, o Diretório Regional do Distrito Federal do PSB decidiu-se, em 7 de junho, pela



expulsão de Mario Pedrosa e outros cinco militantes socialistas, por terem aderido à AD, o que contrariava os estatutos do partido e resoluções de sua direção.

Quando, em novembro de 1956, ocorreu a crise que levou ao fechamento da Frente de Novembro, ligada a Lott, e do Clube da Lanterna, vinculado a Carlos Lacerda, o governo cogitou de fechar outras organizações, entre as quais a Ação Democrática. Efetivamente foi a partir daí que a entidade deixou de atuar e o nome de Pedrosa dela desvinculou-se.

Para Mario Pedrosa, o ano de 1957, no qual decidiu retomar com maior vigor sua atividade de crítico de arte, no campo da política praticamente se resumiu a entrevistas e enquetes sobre a desestalinização da União Soviética ou sobre as comemorações dos quarenta anos da Revolução Russa. Nas entrevistas sobre a União Soviética, ele reiterou a ideia de que a burocracia tudo fazia para permanecer no poder, mesmo livrar-se do ídolo Stalin, mas, ressaltava, mantendo-se os métodos de resolução de crises do stalinismo. Ao comentar as rebeliões polonesa e húngara, salientou que ambas tinham caráter nacional, democrático, proletário e socialista, cuidando-se em ambos os movimentos de afastar deles as antigas classes dirigentes e os velhos grupos conservadores. Tais rebeliões colocaram na ordem do dia a superação do Estado nacional, fazendo com que a “federação europeia deixasse o plano do puro conceito e da especulação para entrar no plano empírico da política”. Tais movimentos também ressaltaram a crise ideológica dos partidos comunistas, que se transformaram em aparelhos “que as circunstâncias criaram para levar



ao poder uma casta social nova, a burocracia”. Serviram eles, pois, para montar, em cada país, um capitalismo de Estado e se transformaram em um instrumento da burocracia, a qual “mantém as formas capitalistas de exploração sob um regime de puro arbítrio e despotismo” (Pedrosa, 1957, pp. 44-45).

## A questão da terra

Em junho de 1958, o jornal *Diário de Notícias* publicou um documento elaborado por um grupo de estudos que havia encarregado de “condensar as ideias que esse jornal vem expondo e (...) apresentar ao povo (...) uma apreciação objetiva da situação e do seu momento histórico”, intitulado “Um estudo sobre a revolução brasileira” (Pedrosa, Rios e Santos, 1958). O documento foi redigido por José Arthur Rios, Max da Costa Santos e Mario Pedrosa, que haviam todos pertencido à direção da Ação Democrática. Fundamentalmente, reproduzia algumas das ideias centrais do Manifesto da AD, com um caráter mais reflexivo, e sobretudo desbastado do sectarismo e do anticomunismo. Mas havia, além disso, uma significativa diferença: no texto dava-se enorme ênfase à questão da reforma agrária, à qual se atribuía papel crucial para o desenvolvimento do Brasil, em todos os seus aspectos.

No texto, além disso, se afirmava com todas as letras não haver necessidade de um Estado liberal no sentido clássico, ou seja, “limitado apenas a tarefas de polícia” e que o Estado



teria, mesmo com ressalvas, um atributo doutrinariamente pouco ortodoxo, nacionalista: “Sua tarefa é abrir caminho sempre que possível à empresa privada nacional e, principalmente, remover os obstáculos de toda a ordem que hoje impedem seu crescimento” (idem). Além disso, seus autores rompiam barreiras clássicas, pois, no caso da indústria pesada e principalmente no caso do petróleo, advogavam que o “Estado brasileiro deve, decididamente, assumir a responsabilidade da exploração direta”. E, mais uma vez, Pedrosa e seus companheiros também reiteraram a questão do sindicato livre e o apresentaram como a “reforma agrária urbana”.

No documento se enfatiza que o Brasil não deveria, na defesa de seus interesses, se alinhar incondicionalmente com nenhuma das potências em luta (Estados Unidos e URSS), nem assumir uma postura isolacionista, mas, ao contrário, adotar uma postura terceiro-mundista, solidarizar-se com os movimentos de independência das colônias e manter interesses em comum com as nações pacíficas do mundo.

Ali se apresentava, por fim, um programa, com, entre outros objetivos: reforma agrária; nacionalização das indústrias de base na área de energia elétrica, minerais radioativos e petróleo; instituição de um Banco Rural, especializado no crédito para as atividades agropecuárias; diversificação das exportações; combate à inflação; instituição de um programa de educação em massa para acabar com o analfabetismo; nacionalização das indústrias de radiodifusão e televisão; asseguramento das liberdades democráticas em toda a



sua plenitude; e revisão e aperfeiçoamento da legislação trabalhista.

Em 1966, em *A Opção Brasileira*, Mario Pedrosa referiu-se a esse documento. Ali ele explica que naquele momento, em meados dos anos 1950, ele se situava, dentro do espectro político, em “uma faixa minoritária de inconformados que iam da extrema direita a uma esquerda radical em sua nitidez ideológica”, classificada indistintamente por seus opositores de “golpista”. E isso porque as experiências que vivenciara desde 1937 o deixaram descrente, de um lado, do “mito da legalidade” — “como se os padrões estruturais econômicos fossem mudar, pouco a pouco, lenta, indefinidamente, sem que se alterasse a ordem constitucional, ou mesmo a ordem institucional” — e, de outro, da profundidade ideológica do desenvolvimentismo, o qual se recusava a incorporar aos seus pressupostos a questão da terra. Pedrosa questionava a crença legalista predominante:

(...) na base de experiências históricas do passado contemporâneo, desacreditava no mito da legalidade e na profundidade da ideologia desenvolvimentista, em virtude de sua consciente e sistemática recusa de inserir em seu esquema o problema da terra, com seus milhões de camponeses em diferentes níveis de subconsumo. Essa era a faixa que não participava do mito do legalismo dogmático e era classificada como “golpista”.

Pedrosa revelou que, no entanto, como as propostas de “Um estudo sobre a revolução brasileira” acabaram não sendo



aceitas — em *A Opção Brasileira* não fica claro exatamente por quem ou por quais setores, mas supõe-se que por aqueles pertencentes ou próximos à UDN —, isso levou ao seu desligamento da “faixa golpista” (Pedrosa, 1966a, pp. 172-173).

Essa dissociação marcou o final do período em que Pedrosa buscou influenciar setores conservadores com uma pauta socialista. Desde sua volta do exílio, em 1945, nos momentos em que buscou diálogo com esses setores por meio da constituição de plataformas, acordos etc., Pedrosa e aqueles que influenciara ou com quem atuara sempre tinham, por princípio, como pontos programáticos a defesa dos direitos dos trabalhadores, em especial o direito de greve e o da liberdade sindical. Tais questões sempre eram incluídas e, supostamente, acatadas. No entanto, em meados dos anos 1950, Pedrosa, como o fizera com a greve e a liberdade de organização sindical, transformou a questão da terra no Brasil em um ponto programático e, conseqüentemente, a reforma agrária como elemento primordial no desenvolvimento do Brasil. Mas logo se deu conta de que, no caso da reforma agrária, não havia nem mesmo aceitação formal; o ponto era simplesmente rejeitado. É de se imaginar que ele tenha notado que a “revolução dos espíritos” na “mente dos liberais brasileiros” tinha limites. A partir de então, Pedrosa reexaminou seus pontos de vista e suas atitudes, e tomou novamente um rumo mais à esquerda.





## Novas posturas

Em agosto de 1958 Pedrosa partiu para o Japão para estudar as relações artísticas entre Japão e Europa e América e retornou ao Brasil em abril de 1959.

A volta ao Brasil lhe permitiu apresentar novas posturas, resultantes da reflexão suscitada pela rejeição do programa de “Um estudo sobre a revolução brasileira”. Assim, já há uma nova percepção sobre o governo de Juscelino e, também, de algum modo, sobre o varguismo, fundada em uma apreciação mais positiva do nacional-desenvolvimentismo. A percepção que Pedrosa formou de Juscelino ainda era muito crítica, mas ele reconhecera de certo modo que sob o seu governo o Brasil, mesmo que ao pesado custo da inflação, dera um passo adiante.

Essa avaliação se combinou com o que mais tarde se chamaria de “terceiro-mundismo”, a divisão política para aqueles países que não se enquadravam entre os países capitalistas avançados (o chamado Primeiro Mundo), nem entre os países ditos comunistas (o Segundo Mundo), com a qual se buscou resistir a qualquer tentativa de preservar ou reintroduzir o controle político ocidental. Desse movimento, que acompanhara com vivo interesse desde seu início — quando da realização da Conferência de Bandung (Indonésia), em abril de 1955 (Pedrosa, 1955f, p. 2) —, Pedrosa agora se reaproximava por intermédio da Revolução Cubana e das críticas que



esta fazia às reações do imperialismo americano ao governo Fidel Castro (Pedrosa, 1960).<sup>27</sup>

No início de 1960, quando já reinava a polarização entre os nomes de Jânio e Lott antes das eleições, Pedrosa reiterou sua preocupação com a reforma agrária e propôs ao PSB que lançasse a candidatura de seu militante Francisco Julião, o advogado criador das Ligas Camponesas (1960, p. 3). O PSB, no entanto, acabou apoiando o nome de Lott. Diante disso, Mario Pedrosa anunciou publicamente seu apoio à candidatura de Jânio Quadros, mas propôs que o seu vice fosse o nacionalista Sérgio Magalhães (PTB).<sup>28</sup> Das diversas razões que elencava para a formação da chapa Jânio-Magalhães, a primeira era a falência dos partidos. No entanto, suas posturas durante a campanha deixavam claro que a mudança de rumos operada nas suas orientações políticas a partir de 1958 o levavam a valorizar uma pauta mais à esquerda e a manter firmemente sua rejeição ao legado populista-varguista, o que se evidenciava quando chamava a atenção para um nome como o de Sérgio Magalhães. Por fim, Pedrosa deixou claras as razões de seu apoio à chapa:

---

27 Pedrosa também trata desta questão em outros artigos: “Isolacionismo e ‘big stick’”, “Cuba e OPA”, “Pecado diplomático”, “Rotina americana” e “A vez da América Latina”, publicados todos no *Jornal do Brasil*, em 22 jan. 1960, 29 out. 1960, 1 abr. 1960, 29 abr. 1960 e 10 jun. 1960, respectivamente.

28 Sérgio Nunes de Magalhães Júnior (1916-1991), engenheiro, deputado do PTB que integrava o chamado Grupo Compacto, o grupo de parlamentares nacionalistas mais radicais do partido, defensores da reforma agrária e da estatização de diversos setores da economia e que se opunham ao presidente do partido e vice-presidente da República, João Goulart.



Ambos têm defendido para o Brasil uma atitude soberana, independente, no cenário mundial. Reconheceram a legitimidade da revolução cubana, apregoam o direito de autodeterminação dos povos e apoiam a luta anticolonial e anti-imperialista. Ambos levantaram a bandeira da reforma agrária e de importantes reivindicações operárias, como o direito de greve e autonomia sindical. Ambos se declararam pelo dever do Estado de dar ensino gratuito e obrigatório, pela escola pública (Pedrosa, 1960a, p. 3; 1960b, p. 4).

No entanto, a proposta do nome de Sérgio Magalhães não prosperou. Pedrosa concluía que se esgotara a “era getuliana”, fundada na aliança entre o PTB e o PSD, e que nas eleições presidenciais de 1960 ocorreria uma “delicada operação cirúrgica na política brasileira: a de separar os irmãos siameses PTB e PSD” (1959, p. 3). E, de fato, o eleitorado brasileiro realizou a operação dando a vitória à chamada chapa “Jan-Jan” (UDN-PTB): Jânio Quadros e João Goulart. Não haveria, é claro, naquela ocasião, como prever os resultados disso em 1964.

Em fins de março de 1961, Pedrosa foi nomeado pelo presidente Jânio Quadros secretário-geral do recém-criado Conselho Nacional de Cultura. No entanto, suas atividades foram curtas e tiveram fim com a renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto. Logo depois Pedrosa apresentou seu pedido de demissão, mas o ministro da Educação do novo presidente, João Goulart, solicitou que ele aguardasse um pouco. No entanto, com a indecisão do novo governo quanto



aos destinos do Conselho, Pedrosa acabou tomando a decisão de se demitir em caráter irrevogável no início de 1962.

O governo de João Goulart, que acreditava poder unir centro e esquerda e implantar as chamadas reformas de base (agrária, educacional, bancária etc.) mediante acordos, pactos e compromissos entre as partes, provocou uma efervescência nas lutas sociais no campo e na cidade. Para Mario Pedrosa “a classe operária brasileira, de nenhuma tradição revolucionária, foi lançada na frente do processo político, superando qualquer previsão”, e isso, em sua opinião, iria inevitavelmente produzir “um choque entre a direita e a esquerda, para decidir a posse do poder” (Figueiredo, 1963, p. 8).

No campo, por sua vez, a questão da terra ocupava, “idealmente, a cabeça da imensa maioria dos brasileiros. E por isso mesmo, já não deixa dormir os usineiros do nordeste, os coronéis pessedistas e udenistas de beira de estrada de todo o Brasil” (Pedrosa, 1964, p. 1). O Estatuto do Trabalhador Rural, para Pedrosa, fez com que os camponeses saltassem séculos: “De servos humilhados de um pré-capitalismo decrépito se elevaram a proletários modernos, com sindicatos, contratos coletivos negociados na dura, e em face de anacrônicos barões de duvidosa nobreza, obrigados, também eles, de se travestirem de capitalistas”.

O governo de João Goulart propusera, por intermédio da Superintendência da Reforma Agrária (Supra), um decreto de desapropriação, por interesse, das terras marginais às estradas de ferro e de rodagem e aos açudes. Tal medida



empolgou Pedrosa, que, como vimos, há muito julgava a questão da reforma agrária capital para o desenvolvimento do Brasil, e ele lançou um apelo a Goulart para que o assinasse e não se vergasse às pressões.

## O golpe de Estado de 1964

As expectativas de Pedrosa não se cumpriram e “os usineiros do nordeste, os coronéis pessedistas e udenistas de beira de estrada de todo o Brasil” conspiraram com os militares e desencadearam o golpe de Estado de 31 de março de 1964, de caráter conservador, com “apoio de ‘massa’ (...) da qual se excluíram apenas as massas proletárias das cidades, as massas rurais pobres do campo, grande parte da intelectualidade e naturalmente os grupos e políticos associados ao regime deposto” (Pedrosa, 1967b, p. 3).

Logo após o golpe de Estado, Pedrosa julgou que era chegada a ocasião de proceder a um exame aprofundado sobre o Brasil, do ponto de vista ao mesmo tempo nacional e internacional, e mais uma vez atualizou sua interpretação sobre o desenvolvimento do capitalismo que iniciara com Lívio Xavier em 1930 e a transformou em livro, que originalmente tomaria o nome de *Imperialismo, Brasil, Revolução*, mas acabou dividido em dois volumes: *A Opção Imperialista* e *A Opção Brasileira*, ambos publicados em 1966 (Gomes, 1967, p. 3; Figueiredo 1964, p. 8 e 1965, p. 10; Moniz, 1966).



No primeiro livro, Pedrosa examinou a evolução da política externa dos Estados Unidos: como fizeram a “opção imperial”, passando das formulações dos “pais fundadores” da democracia americana às posturas de um império, e o modo como essa evolução também se deu em relação ao chamado Terceiro Mundo, em especial à América Latina. Pedrosa também faz uma fina discussão, fundada em uma bibliografia extremamente atualizada, sobre a estrutura social das empresas multinacionais; a mudança de comportamento da classe operária; as estruturas de poder norte-americanas e soviéticas; o impacto do desenvolvimento tecnológico nas relações de trabalho e nos mecanismos de tomada de decisão e sua interferência nos países periféricos, inclusive o Brasil, nas suas classes trabalhadoras e em seu caminho para o socialismo.

Em *A Opção Brasileira*, Pedrosa retomou o corpo analítico formulado desde 1930 e a ele incorporou suas reflexões de fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, chegando a transcrever largos trechos de alguns de seus textos anteriores. Incorporou o conceito de substituição de importações para explicar o desenvolvimento industrial durante o primeiro governo Vargas, e já apresentava, como vimos, uma apreciação sem tanta animosidade do segundo governo de Vargas, bem como daquele de Juscelino. Ao tratar do segundo governo Vargas, Pedrosa reconheceu nele a defesa de setores nacionalistas da economia que promoveram um novo desenvolvimento e serviram de base a Juscelino Kubitschek e o que designou como o “desenvolvimentismo desenfreado” deste último, que teve como contrapartida um formidável endividamento do país. Tal situação se agravou



com a sucessão de Juscelino, que, com um interregno (Jânio Quadros), levou ao poder João Goulart, o qual não foi capaz de organizar e controlar o processo político e econômico, daí resultando o golpe de Estado de 1964. Os artífices desse golpe apareceram com a proposta de instalar uma política em favor dos interesses norte-americanos. No entanto, as propostas dos militares nada produziram e os problemas brasileiros voltavam a ser os da época de João Goulart. Sobre a ditadura, Pedrosa acreditava que ela rapidamente perdera sua base de massa, pois sua política de defesa dos interesses dos Estados Unidos e das empresas americanas desgastara o governo entre o empresariado brasileiro e as classes trabalhadoras.

Em 1966, Pedrosa, para abrir outra frente de combate, decidiu filiar-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o partido de “oposição” criado pela ditadura, para disputar as eleições daquele ano, que já se dariam sob o bipartidarismo imposto pelo regime militar. Em setembro, na convenção partidária do MDB da Guanabara, Pedrosa teve seu nome aprovado como candidato a deputado federal. Embora a Justiça Eleitoral tenha tentado impugnar a sua candidatura e a de outros alegando, com base em documentação fornecida pela polícia política, serem os candidatos comunistas, a denúncia não foi acatada e Pedrosa acabou obtendo nas eleições 7.157 votos, cabendo-lhe a 6ª suplência no seu partido, que conseguiu 15 dos 21 mandatos.

Nas eleições o “terror, a corrupção pela ação dos governos locais, os currais, as cassações, as impugnações e ameaças



perenes de impugnações deram a vitória pelos Estados ao partido do Governo” (Pedrosa, 1967c, p. 3). Tal resultado provocou em Pedrosa o que ele chamou de semifrustração, pois o MDB conseguira vitórias em sete unidades da federação. A tática de ofensiva ininterrupta do governo, como Pedrosa a denominou, aliada à “pusilanimidade e dispersão das forças de oposição”, serviria para institucionalizar um regime que consagraria “os ‘ideais’ do Poder Militar instaurado no País a 1º de abril de 1964” e estruturaria um regime que “veio para durar”.

Para Pedrosa era chegada a hora de se constituir uma “oposição independente, tenaz e corajosa”, pois não se deveria acomodar com a ideia de que, findo o governo do ditador Castelo Branco, haveria uma “humanização” da ditadura ou de que simplesmente se deveria compor com o novo ditador, como defendia Carlos Lacerda. Em seus artigos publicados de meados de 1966 até meados de 1967, Pedrosa lançou várias propostas dirigidas à chamada Frente Ampla, a qual Carlos Lacerda buscava articular com os ex-presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Essencialmente, insistia no fato de que as reivindicações não deveriam se restringir à volta das eleições diretas presidenciais (tema de maior interesse, é claro, dos quatro principais aliados). Pedrosa afirmava que isso soaria “platônico aos ouvidos populares se não vier como acompanhamento a reivindicações muito mais imediatas e vitais para a massa trabalhadora”, como o fim do controle salarial, a volta do direito de greve e a anistia, por exemplo (Pedrosa, 1967a, p. 4). No entanto, os interesses irreconciliáveis em jogo e a





disposição do regime de não ter incômodos levaram, em abril de 1968, ao fim das atividades da Frente Ampla.

O processo de aproximação do terceiro-mundismo que Mario Pedrosa iniciara em fins dos anos 1950 se aprofundou ainda mais nesse momento. Em um texto publicado por ocasião das comemorações do cinquentenário da Revolução Russa, Pedrosa manifestou a crença de que a fase russa do marxismo e do comunismo havia terminado. Expressou expectativas positivas em relação à China, onde, referindo-se à recém-iniciada Revolução Cultural, “se passa por uma enigmática crise de transição ou de tateio, [e] as forças populares que a levaram para a frente ainda não se esgotaram”. Além disso, Pedrosa falava com empolgação das revoluções cubana e argelina, da guerra do Vietnã, do “levante descontrolado dos povos do Terceiro Mundo” e da fundação da Olas (Organização Latino-Americana de Solidariedade, criada em 1966 em Havana). Para ele, essa organização representava um movimento revolucionário à esquerda dos partidos comunistas e fixou duas ideias centrais: a de que a principal luta dos povos oprimidos e subdesenvolvidos era contra o imperialismo norte-americano e a de que essa luta somente se faria por meios insurrecionais. Os partidos comunistas eram caudatários do velho princípio estratégico da caricatura do bolchevismo, o stalinismo; para este, apenas um partido organizado e centralizado poderia fazer a revolução, ditando às massas a ação a tomar. O stalinismo negava, nesse processo, a ação espontânea das massas. “A espontaneidade, camaradas, é o inimigo mortal por excelência”, afirmava Krushev, como lembrava Pedrosa. Ao que Pedrosa



contrapunha as concepções de Rosa Luxemburgo sobre o espontaneísmo das massas, aduzindo as posições de Frantz Fanon sobre o tema. Isso o levava a concluir que o novo partido revolucionário surgia na periferia, no Terceiro Mundo, procedente do mundo dos subdesenvolvidos, colonos e escravos.

Quanto aos comunistas brasileiros, Mario Pedrosa acreditava que, naquela conjuntura do início de 1968, em que os movimentos sociais voltavam a se manifestar e ocupar as ruas, cabia um lugar ao PCB, por ser “um partido autenticamente nacional, nascido do desenvolvimento histórico da sociedade brasileira”, mas fazia questão de ressaltar que ele tinha uma pesada herança a ser superada. O PCB, em sua história, perdeu a noção de que tinha de superar o estágio de se manter simplesmente como o legatário do stalinismo, o que afastou “muitas das melhores consciências revolucionárias deste País e do ocidente” (Pedrosa, 1968, p. 4).

Mario Pedrosa vivenciou ativamente o período de mobilizações que levou ao “68” brasileiro. Os jornais noticiavam sua presença em debates, dando palestras sobre os mais variados temas da atualidade política, participando de comícios e passeatas, além de publicar na imprensa suas análises sobre política. Esse ativismo lhe trouxe severas consequências. Em abril de 1968, depois de ter sido agredido pela polícia quando se dirigia à missa por Edson Luís — jovem estudante que dias antes fora assassinado pela repressão —, teve uma isquemia no interior da igreja.



Tempos depois de convalescer por quase um mês, Pedrosa seguiu para a Europa. Nesse meio-tempo, a ditadura promulgou o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968. O AI-5 autorizava o presidente da República a tomar numerosas medidas discricionárias e foi o início de uma progressiva escalada de violência, física inclusive, por parte do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os seus adversários, reais ou supostos. Diante das notícias que lhe chegavam do Brasil, Pedrosa decidiu adiar sua volta e só retornou em fins de março de 1969.

## O último exílio

No início de 1970, as garras da ditadura finalmente se apertaram em torno de Pedrosa. Ela acabou indiciando-o, juntamente com outros, em um processo no qual eram acusados de participar de uma rede de divulgação no exterior de supostas “falsas notícias” sobre as torturas praticadas pela ditadura contra os seus opositores. Aos acusados era imputada ligação com “os meios intelectuais médios de esquerda e o PCBR [Partido Comunista Brasileiro Revolucionário]”. No final de julho, quando foi decretada a prisão preventiva de todos os indiciados, Mario Pedrosa imediatamente refugiou-se na Embaixada do Chile no Rio de Janeiro e lá ficou asilado até o início de outubro, para obter o salvo-conduto que lhe permitiria sair do Brasil e embarcar para o Chile. Ainda durante o asilo na embaixada chilena no



Brasil Pedrosa conheceu dois militantes, Túlio Quintiliano e Jones Freitas, com os quais passou a discutir sobre “a política errada dos guerrilheiros da época, a metodologia voluntarista deles, o programa em geral reformista das organizações foquistas, bem como a degeneração da revolução russa de 1917 sob a batuta do stalinismo” (Bucchioni, 2015). As conversações prosseguiram no Chile, tomaram amplitude, obtiveram outras adesões à crítica da luta armada e resultaram na formação do grupo Ponto de Partida, base da posterior formação da Liga Operária, a qual, por sua vez, está na origem do atual Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado.

No Chile, Pedrosa passou a lecionar história da arte latino-americana na Faculdade de Belas-Artes e integrou o Instituto de Arte Latino-Americana. Em 1971, a pedido do presidente Salvador Allende, organizou um museu de arte moderna, o Museu da Solidariedade, inaugurado no ano seguinte com acervo constituído com doações de artistas e críticos de arte de todo o mundo.

Mario Pedrosa permaneceu no Chile até o golpe de Estado que derrubou e matou Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973. Conseguiu obter asilo na Embaixada do México, onde teve uma curta estadia, e seguiu para Paris, onde ficou exilado por quase quatro anos.

Em seu exílio francês Mario Pedrosa dedicou-se a escrever vários textos sobre arte e política. No campo da política, o trabalho ao qual mais se dedicou foi *A crise mundial do*



*imperialismo* e Rosa de Luxemburgo, cuja redação encerrou em julho de 1976.<sup>29</sup> Para isso, Mario Pedrosa leu *A acumulação do capital*, de Rosa Luxemburgo, de uma perspectiva “terceiro-mundista”, até hoje de grande atualidade.

Interessava-lhe mostrar que Rosa Luxemburgo, ao salientar a unidade dialética entre acumulação de capital na metrópole e subdesenvolvimento na periferia, foi a primeira marxista a não só combater o imperialismo, mas a também entender o capitalismo como um sistema mundial. A descrição do processo de substituição das formas econômicas não capitalistas pelas formas de produção capitalista, em que o capital, na maioria das vezes com métodos violentos, transformava aquelas formas de produção para adaptá-las às suas necessidades, foi vista por Pedrosa como de profunda originalidade e como uma explicação fecunda para o subdesenvolvimento causado pela expansão capitalista. Em suma, a tese de Luxemburgo de que a acumulação do capital, para além da apropriação da mais-valia, só foi e é possível no intercâmbio entre economias capitalistas e não capitalistas, acabou considerada por ele uma elucidação convincente do processo de desenvolvimento histórico do capitalismo como processo global e, conseqüentemente, da destruição violenta das culturas e dos espaços não capitalistas. Além disso, Pedrosa enfatizava outra ideia de Luxemburgo, a de que o capitalismo não podia prescindir dos métodos violentos

---

29 O livro seria publicado anos depois: PEDROSA, M. *A Crise Mundial do Imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.



da acumulação primitiva que, combinados com a força do dinheiro e da corrupção, continuam a ser necessários para a reprodução ampliada do capital.

Essas ideias gerais, expostas nos capítulos históricos de *A acumulação do capital*, constituem a espinha dorsal do resumo que Pedrosa faz da história do imperialismo, até chegar à década de 1970, quando, no seu entender, ficou evidente a crise do capitalismo. Perante a possibilidade do “desabamento, um dia, do sistema capitalista, segundo o esquema de Marx e as previsões de Rosa Luxemburgo”, só restou ao Estado norte-americano impor ao mundo sua política imperialista, que se confunde com a das empresas transnacionais dos Estados Unidos, com a finalidade de favorecer a acumulação do capital. Pedrosa considerava que, para países como o Brasil, a alternativa que lhes permitiria escapar à condição de colônia estava em “uma autêntica revolução nacional, à maneira da China, ao fim da Segunda Guerra Mundial”.

## A volta ao Brasil

Em 1977 Mario Pedrosa recebeu a notícia de que a ordem de prisão preventiva contra ele havia sido revogada e desembarcou no Rio de Janeiro em outubro. Após seu retorno, em várias entrevistas ressaltou que continuava marxista: “um marxista aberto, distante das ortodoxias e das ideias codificadas” (*O Estado de S. Paulo*, 1977).



Praticamente um ano depois, em setembro de 1978, Mario Pedrosa compareceu sozinho — os demais réus do processo continuavam exilados — ao julgamento do processo no qual fora indiciado em 1970. Ele e os demais acusados acabaram absolvidos por falta de provas.

Nessa época, já acompanhava com profundo interesse o movimento que os trabalhadores brasileiros, com Luiz Inácio Lula da Silva e seus companheiros do ABC paulista e de outros estados à frente, faziam rumo à constituição de um partido. Em 1º de agosto, escreveu uma carta a Lula apoiando e incentivando sua iniciativa.

No ano seguinte, Pedrosa defendeu na imprensa a constituição desse partido que tomaria o nome de Partido dos Trabalhadores. Enfatizou o aspecto que mais o aproximou dele, o fato de ter surgido do movimento real dos trabalhadores, ao qual se somava outro que, como atento seguidor de Rosa Luxemburgo e de Karl Marx, o encantava ainda mais: os criativos caminhos das massas em busca de sua emancipação, sem se preocupar com fórmulas previamente talhadas.

A nova classe operária, que Pedrosa chamava de o principal meio de produção brasileiro, tinha naquele momento a sua verdadeira missão histórica, construir o Partido dos Trabalhadores. Tal tarefa se fazia necessária naquele quadro de decomposição econômica e social em que milhões de trabalhadores se levantavam em busca de seus direitos. “O Partido dos Trabalhadores é o grande projeto de transformação do Brasil”, afirmava Pedrosa. Essa mudança



serviria para que os trabalhadores pudessem ser considerados povo, com “as distinções que em toda a parte marcam um povo”, coisa que sequer a República quis mudar, pois sempre manteve “as condições sociais mais humilhantes que predominaram neste país desde a colônia”. Tal estado de coisas, para Pedrosa, era resultado da ação das

velhas classes dominantes, corrompidas desde o berço pelos privilégios e monopólios de cuja legitimidade espúria nem desconfiavam, que fizeram um país de baixa moralidade, no qual um despotismo embrutecedor (sem escrúpulos e sem a menor perspectiva histórica) oprime um povo humilhado. Sua única perspectiva é ganhar dinheiro, de qualquer maneira, ao estilo dos barões salteadores de estrada ao tempo do capitalismo americano do fim do século XIX (Pedrosa, 1979c, p. 4).

Eram tarefas e lutas gigantescas que se impunham ao nascente partido, e Pedrosa sabia disso, assim como tinha consciência de que o movimento que se dava em torno de sua organização também não tinha parâmetros em nossa história:

O Partido dos Trabalhadores não é um partido como os outros, pois é no fundo um produto intrínseco da história do Brasil contemporâneo. Não é por outra razão que sua missão é mais do que política, é civilizadora. Não é por outra razão também que ele não vai nascer como os outros, de natureza parlamentar, já de botinas. É um partido que tem de alcançar os eleitores de pés no chão





e obter deles o consentimento que necessita para fazê-lo vingar (Pedrosa, 1979a, p. 4).

No dia 10 de fevereiro de 1980 ocorreu o ato de lançamento e fundação do Partido dos Trabalhadores, realizado no Colégio Sion, em São Paulo. Ali foram chamados à mesa dos trabalhos para assinar o manifesto e o livro de fundação do partido os seus seis primeiros signatários: Mario Pedrosa, Manoel da Conceição, Sérgio Buarque de Holanda, Lélia Abramo, Paulo Freire (representado por Moacir Gadotti) e Apolônio de Carvalho.

Assim, Mario Pedrosa teve reconhecida, naquele momento, a sua longa trajetória de luta pelo socialismo com a honrosa deferência de ser “filiado número 1” de um novo partido socialista que surgia naquele momento e, como a ele, dava muitas esperanças ao povo brasileiro.

A reunião no Colégio Sion foi o último ato político de Mario Pedrosa. A partir daí sua saúde debilitou-se e ele faleceu no dia 5 de novembro de 1981, no Rio de Janeiro. Em seu sepultamento, ao se despedirem dele, jovens que assumiam as posições que Mario Pedrosa defendera nos anos 1930 assim o saudaram:

Ao homenagear hoje o “velho Mario”, como carinhosamente o chamávamos no Chile, homenageamos o amigo e o camarada. Ele foi pioneiro em 1930 ao traduzir pela primeira vez as obras de Trotsky e ao criar a primeira organização trotskista no Brasil; ele foi pioneiro outra vez no período mais negro da ditadura mediceista



ao dar a um grupo de jovens brasileiros a compreensão de que só no marxismo revolucionário encontrariam a resposta aos seus anseios de lutar pelo verdadeiro socialismo.

Mario Pedrosa é e será sempre parte da história da luta dos trabalhadores brasileiros pela sua emancipação. E a *Convergência Socialista*, de cuja história ele também fez parte, não lhe presta só uma homenagem. Traz-lhe também um agradecimento (*Convergência Socialista*, 1981, p. 2).

As palavras de um colaborador de *Vanguarda Socialista* escritas dias depois assim sintetizam sua trajetória política:

Nasceu com o século, cresceu com a revolução russa, viu mirrar a árvore da revolução, mas isso não abalou nem as suas raízes nem a seiva, a sua dedicação às classes trabalhadoras. E, como Goethe, acreditou que a “árvore da vida é eternamente verde”. Foi um inconformista e um revolucionário até o fim da vida (Castro, 1981, pp. 2 e 8).



## Referência bibliográficas

- ABRAMO, F. e KAREPOVS, D. (orgs.). *Na contracorrente da História: documentos do trotskismo brasileiro, 1930-1940*. 2. ed. São Paulo: Sundermann, 2015.
- BARRETO, J. Os doutores rabanetes. Resposta à “Liga Comunista”. *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 110, 5 mar. 1931.
- BREITMAN, G. (Org.). *The Founding of the Socialist Workers Party: Minutes and resolutions, 1938-1939*. Nova York: Pathfinder, 1982.
- BUCCHIONI, E. Túlio Quintiliano: presente! Ahora y siempre!, p. 3. Disponível em <[blogconvergencia.org/?=2560](http://blogconvergencia.org/?=2560)>, acessado em 13 nov. 2015.
- CAMBOA, M. e LYON, L. Esquisse d’une analyse de la situation économique et sociale au Brésil. *La Lutte de Classes*. Paris, 4e année, n. 28-29, fev.-mar. 1931.
- CASTRO, P. Mario Pedrosa, a morte de um humanista. *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 dez. 1981.
- COMITÊ de Organização da Ação Democrática. Manifesto de Convocação da Ação Democrática. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1956.
- CONVERGÊNCIA SOCIALISTA. Adeus companheiro Pedrosa. *Convergência Socialista*. São Paulo, ano III, n. 47, 11-25 nov. 1981.
- DIÁRIO CARIOCA. A crise queremista no Partido Socialista. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 out. 1950, p. 3.
- FERREIRA, O. S. A espada e o escudo. *Cultura* (suplemento de *O Estado de S. Paulo*). São Paulo, ano II, n. 144, 13 mar. 1983.
- FIGUEIREDO, W. Da prática à teoria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 maio 1965.
- \_\_\_\_\_. Segunda Seção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 out. 1963.
- \_\_\_\_\_. Visão de abril. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jul. 1964.
- GALL, O. *Trotsky en México y la vida política en el período de Cárdenas, 1937-1940*. Cidade do México: Era, 1991.
- GOMES, P. (Interino). Segunda Seção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jun. 1964.
- IEC MEETING. Nova York, 12 set. 1939. Hoover Institution Archives (Stanford, California). Fundo SWP.
- IMPRENSA POPULAR. O pleito e o PSB. *Imprensa Popular*. O pleito e o PSB. Rio de Janeiro, 19 out. 1954
- KAREPOVS, D. A Gráfico-Editora Unitas e seu projeto editorial de difusão



do marxismo no Brasil dos anos 1930. In: DEAECTO, M. M. e MOLLIER, J. Y. *Edição e Revolução: leituras comunistas no Brasil e na França*. Cotia; Belo Horizonte: Ateliê Editorial; Editora UFMG, 2013.

MACHADO, G. G. *Vanguarda Socialista: busca de um caminho independente*. Entrevista com Mario Pedrosa. São Paulo, 1982. Mimeogr. (Dissertação, FFLCH/USP).

MONIZ, E. A opção brasileira. In: PEDROSA, M. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 [orelha]

MORAES, JQ. A influência do leninismo de Stalin no comunismo brasileiro. In: MORAES, JQ e REIS, DA (orgs.). *História do marxismo no Brasil*. Vol. I: O impacto das revoluções. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

O ESTADO DE S. PAULO. Arte e política, ainda os temas de Pedrosa. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 out. 1977.

\_\_\_\_\_. Pedrosa: hora é ideal para criar novo PS. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 dez. 1978.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (PCB). Bureau Político. Aos camaradas do Partido e a todos os trabalhadores conscientes. *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 93, 19 jul. 1930a.

\_\_\_\_\_. Bureau Político. Caricatura de Oposição. Abaixo os intrigantes e os derrotistas! *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 92, 3 jul. 1930b.

PARTIDO OPERÁRIO LENINISTA (POL). Comitê Provisório de Organização. As tarefas revolucionárias do proletariado e o novo reagrupamento da vanguarda. [Rio de Janeiro], jan. 1937a. O texto está acessível em ABRAMO e KAREPOVS (orgs.). *Op. cit.*, pp. 280-291.

\_\_\_\_\_. Comitê Central. O golpe de estado bonapartista. *A Luta de Classe*. Belo Horizonte [Rio de Janeiro], ano VII, n. 34, 10 dez. 1937b, pp. 1-6. O texto está acessível em ABRAMO e KAREPOVS (orgs.). *Op. cit.*, pp. 350-364.

PARTIDO SOCIALISTA BRASILEIRO (PSB). Manifesto ao Povo. Rio de Janeiro, 29 jul. 1950.

[PEDROSA, M]. A situação nacional: Teses aprovadas pelo Comitê Central Provisório do Partido Operário Leninista, em junho de 1937. Rio de Janeiro: POL, 1937. Esse texto está publicado em ABRAMO e KAREPOVS (orgs.). *Op. cit.*, pp. 292-334.

[PEDROSA, M]. Socialist Workers Party. Yankee imperialism at Lima. *Socialist Appeal*. Nova York, vol. III, n. 1, 7 jan. 1939.

[PEDROSA, M] (Lebrun). The defense of the U. S. S. R. in the present war. *Internal Bulletin* (publicado pelo Socialist Workers Party). Nova York, vol.



II, n. 10, pp. 1A-17A, fev. 1940. Esse texto está publicado em ABRAMO e KAREPOVS (orgs.). *Op. cit.*, pp. 434-464.

PEDROSA, M. (Alberto) [carta] Paris, 6 ago. 1938a [para] XAVIER, L. (Meu velho). Fundo Lívio Xavier — Acervo Cemap/Interludium-Cedem.

\_\_\_\_\_. (MC) e XAVIER, L. (LL). Esboço de análise da situação brasileira. *A Luta de Classe*. Rio de Janeiro, ano II, n. 6, fev.-mar. 1931.

\_\_\_\_\_. (Raul) [carta] Paris, 15 jun. 1938 [para] XAVIER, L. (Meu Velho).

\_\_\_\_\_. [carta] Rio de Janeiro, 1 ago. 1978 [para] LULA DA SILVA, LI. In: PEDROSA, M. *Sobre o PT*. 2. ed. São Paulo: Ched, 1980a, p. 12.

\_\_\_\_\_. [carta] Rio de Janeiro, s. d. [para] XAVIER, L.

\_\_\_\_\_. [carta] São Paulo, [20 set. 1925a] [para] XAVIER, L. Fundo Lívio Xavier — Cedem.

\_\_\_\_\_. [carta] São Paulo, 28 jul. 1925b [para] XAVIER, L. Fundo Lívio Xavier — Cedem.

\_\_\_\_\_. A concorrência desigual. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 out. 1952a.

\_\_\_\_\_. A missão do PT. *Jornal da República*. São Paulo, 5 nov. 1979a.

\_\_\_\_\_. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966a.

\_\_\_\_\_. *A Opção Imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966b.

\_\_\_\_\_. As cartas marcadas de Juscelino. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 out. 1955a.

\_\_\_\_\_. As eleições de domingo e os candidatos no Distrito Federal. Em quem o povo deve votar. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 set. 1954.

\_\_\_\_\_. Candidato vencido, líder vitorioso. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 out. 1955b.

\_\_\_\_\_. Da velha estratégia e uma nova política. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3 set. 1967a.

\_\_\_\_\_. Entreguismo e nacionalismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 ago. 1959.

\_\_\_\_\_. Governo inflacionário. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 mar. 1956a.

\_\_\_\_\_. História de ontem e de hoje. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 7 out. 1952b.

\_\_\_\_\_. Hora da lealdade. (Mimeo.) São Paulo, 10 fev. 1980b.

\_\_\_\_\_. Juarez, um novo reformismo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1955c.

\_\_\_\_\_. Juscelino, patrão reacionário. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 mar. 1956b.



- \_\_\_\_\_. Mario Pedrosa e a revolução permanente. *Leia Livros*. São Paulo, 15 jan. 1979b.
- \_\_\_\_\_. Mentalidade jurídica e estratégia política. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 set. 1952c.
- \_\_\_\_\_. Movimento eleitoral Pró-Jânio Quadros e Sérgio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set. 1960a.
- \_\_\_\_\_. O comunismo está vivendo os seus últimos momentos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, n. 6, 9 fev. 1957.
- \_\_\_\_\_. O futuro do povo. *Jornal da República*. São Paulo, 1 set. 1979c.
- \_\_\_\_\_. O golpe vigente. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1955d.
- \_\_\_\_\_. O mal dos Partidos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 maio 1952d.
- \_\_\_\_\_. O Manifesto Pró-Jânio e Sérgio. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 set. 1960b, p. 4
- \_\_\_\_\_. O Partido. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 jan. 1968.
- \_\_\_\_\_. O passo histórico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 jan. 1964.
- \_\_\_\_\_. Ordem democrática e realismo político. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1955e.
- \_\_\_\_\_. Os fogueteiros da impotência. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1967b.
- \_\_\_\_\_. P. S. B. *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, nº 12, 18 jul. 1925c.
- \_\_\_\_\_. Petrobrás, Cuba e excesso doutrinário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 fev. 1960.
- \_\_\_\_\_. Reacionário e inflacionário. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 mai. 1956c.
- \_\_\_\_\_. Salário-mínimo para já. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1956d.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o PT*. 2. ed. São Paulo: Ched, 1980a.
- \_\_\_\_\_. Um novo regime para uma nova elite. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 8 jan. 1967c.
- \_\_\_\_\_. Vozes da Ásia, vozes d'África: a Conferência de Bandung. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1955f.
- PEDROSA, M.; RIOS, J. A. e SANTOS, M. C. Um estudo sobre a revolução brasileira. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 jun. 1958.
- PEDROSA, M. H. Mario Pedrosa: dados cronológicos. Rio de Janeiro, mecanogr., [1979], p. 1. Acervo Cemap/Interludium-Cedem.



- PEREIRA, A. (Raul) [carta] Rio de Janeiro, 7 nov. 1927 [para] reitor da Escola Leninista Internacional. Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth – RGASPI 495-029-026, rolo 1.
- QUARTA INTERNACIONAL. Bureau Americano Oriental. Secretariado. La Conferencia Internacional y la América Latina. *Boletín de Información*. Nova York, n. 4, [jan. 1939a].
- \_\_\_\_\_. Comitê Executivo Internacional. IEC Club [Ata]. [Nova York], 1 nov. 1939b Hoover Institution Archives (Stanford, California), Fundo SWP.
- \_\_\_\_\_. Comitê Executivo Internacional. IEC Minutes [Ata]. [Nova York], 12 set. 1939c Hoover Institution Archives. Stanford, California, Fundo SWP.
- \_\_\_\_\_. Conférence de Fondation de la IV<sup>e</sup> Internationale. *Cahiers Leon Trotsky*. Grenoble, n. 1, jan. 1979.
- TROTSKY, L. [carta] Cidade do México, 26 jul. 1939 [para] CANNON, JP. In: TROTSKY, L. *Oeuvres*. vol. 21 (abr.-set. 1939). Grenoble: Institut Leon Trotsky, 1986, pp. 313-314
- \_\_\_\_\_. Déclaration a Tampico. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Vol. 12: Décembre 1936 à février 1937. Grenoble; Paris: Institut Leon Trotsky; EDI, 1982.
- UNIÃO SOCIALISTA POPULAR. Manifesto da União Socialista Popular. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 maio 1945, p. 10.
- VANGUARDA SOCIALISTA. Declaração. *Vanguarda Socialista*. Rio de Janeiro, ano III, n. 124, 1 mai. 1948.
- \_\_\_\_\_. Diretivas. *Vanguarda Socialista*. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 31 ago. 1945a.
- \_\_\_\_\_. Posição política. *Vanguarda Socialista*. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 31 ago. 1945b.



O EXÍLIO  
DE  
MARIO PEDROSA  
NOS  
ESTADOS UNIDOS  
(1938-1945)  
E CÍRCULOS  
DE  
INTELECTUAIS  
NOVA-IORQUINOS

MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS



Ainda que os anos de exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos tenham sido vistos, desde as primeiras investigações sobre a sua trajetória, como um momento crucial para a sua formação e constituição como crítico de arte, ainda são raros os trabalhos que se debruçaram mais especificamente sobre esse período de sua vida. Alguns trabalhos, como o de Marcelo Mari (2006), tiveram êxito em estabelecer alguns dos momentos-chave para a definição daquilo que foi chamado por Otilia Arantes (2004) de “conversão” de Mario Pedrosa à crítica de arte e, mais especificamente, à militância em prol de uma arte abstrata e, sobretudo, geométrica. Um desses pontos é perceber a inusitada convergência ocorrida nos Estados Unidos do final dos anos 1930 entre o trotskismo e um modernismo radical defendido por uma pequena camada de intelectuais nova-iorquinos que tinham como principal ponto em comum um antistalinismo pungente e a vontade de estabelecer uma esquerda sobre novas bases radicais.

Outros trabalhos também lançaram novas luzes sobre o período de Pedrosa nos Estados Unidos (Ribeiro Vasconcelos, 2012, 2018; Formiga, 2014), mas ainda era — e, em certa medida, permanece sendo, já que tal tarefa ainda não foi concluída — preciso mensurar os impactos de tal exílio na sua trajetória e compreender as formas como tais experiências de exílio lhe possibilitaram novas formas de alinhamento entre arte e política. Abordarei algumas dessas experiências de exílio, sobretudo aquelas em que Pedrosa teria travado contato com as ideias em circulação entre os intelectuais radicais anti-stalinistas. Para compreender tais debates foi preciso também reconstituir a história das disputas em torno das possibilidades



políticas da arte e do sentido da experiência revolucionária russa de 1917 e de seu desenvolvimento em direção ao stalinismo — debates que se entrelaçaram nos Estados Unidos desde o final da década de 1920 até o fim da II Guerra Mundial.

Tais debates estabeleceram, sobretudo, problematizações até hoje pertinentes sobre o uso instrumental da arte para fins políticos e permitiram uma aproximação até então inusitada entre arte moderna e a política radical. Nos Estados Unidos, o lócus de tais debates públicos foi principalmente a imprensa de pequenas revistas que se constituiu em Nova York desde o início do século XX (Hoffman et al., 1946). Nesse mercado de ideias radicais, militantes comunistas, trotskistas e socialistas, escritores, poetas e pintores modernistas e realistas, acadêmicos exilados e jovens intelectuais norte-americanos travaram importante luta simbólica em torno da questão das possíveis dimensões políticas da arte. Mas além da própria relevância histórica de tais debates, chama a atenção a presença de Mario Pedrosa em meio a tais contendidas, que parecem ter marcado indelevelmente as suas posições tanto em arte quanto em política. Assim, não parece ocasional que sua dita conversão ao abstracionismo tenha se dado em meio a discussões que afirmavam a liberdade de criação como fundamento de toda e qualquer pretensão transformadora e revolucionária da arte.

Mas a inusitada aproximação entre arte abstrata — ou não figurativa — e ideais socialistas não teria ocorrido apenas para Mario Pedrosa. Em *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), Serge Guilbaut observou o processo de



estabelecimento do expressionismo abstrato como estilo dominante das vanguardas artísticas dos anos 1950 e compreendeu tal fenômeno não por uma suposta superioridade formal de tal movimento, mas sim por um conjunto de implicações políticas e culturais que tornou possível tal dominância. Um dos processos que teriam contribuído para o estabelecimento ideológico do expressionismo seria, segundo Guilbaut, o movimento de “desmarxização” da esquerda antistalinista nova-iorquina. Tal processo teria tido início em 1939, ano em que Mario Pedrosa chega aos Estados Unidos, mas se constituiu a partir dos debates desenrolados durante toda a década de 1930, e permitiu que os artistas e críticos mantivessem um sentido social e radical em seus discursos estéticos, que rejeitavam simultaneamente o mercado e as ideologias políticas.<sup>1</sup>

Mas a posição assumida por Pedrosa não era a mesma assumida pelos intelectuais nova-iorquinos que se engajaram na defesa do expressionismo abstrato. Pedrosa mobilizou, ao retornar ao Brasil, maneiras distintas de articular arte abstrata e radicalismo político. Seus posicionamentos, a partir de 1945, repercutiram muitos dos debates que presenciou durante seus anos de exílio. Mas isso não deve ser entendido como fruto da influência dos intelectuais norte-americanos,

---

1 Para Guilbaut, essa posição adotada por um setor significativo dos intelectuais radicais nova-iorquinos acabou por reconduzi-los à defesa do mercado e do capitalismo: “de acordo em acordo, de recusa em recusa, de ajustamento em ajustamento, a rebelião dos artistas, nascida da frustração no interior da esquerda, gradualmente alterou seu significado até finalmente ter se tornado a representação dos valores da maioria, mas de uma forma que apenas uma minoria seria capaz de entender” (Guilbaut, 1983, p. 3).



e sim como resultante de posicionamentos construídos e apreendidos singularmente por ele a partir das disputas simbólicas presenciadas em seu exílio e de uma resultante reorientação das formas como compreendia o entrelaçamento entre arte e política — o que também consistia uma crítica às formas como muitos destes norte-americanos entenderam a realidade no pós-Segunda Guerra Mundial.

Assim, meu objetivo neste artigo é, em primeiro lugar, caracterizar os debates estabelecidos entre os movimentos políticos radicais e os intelectuais modernistas ao longo da década de 1930 e parte da década de 1940, em Nova York, definindo quatro momentos-chave da história das disputas em torno da dimensão política do modernismo lá travadas. Em seguida, apresentarei algumas das participações conhecidas de Pedrosa em tais disputas. Mesmo que só tenha participado diretamente delas a partir do fim dos anos 1930, Pedrosa vivenciou as várias cisões que resultaram de anos de discussões no interior da esquerda norte-americana e também participou dos muitos reagrupamentos desenrolados nesse convulsivo período da história moderna. Tal vivência foi crucial para que ele assumisse, após o seu exílio, posições políticas e estéticas inusitadas se pensadas no contexto brasileiro, mas coerentes com os debates sobre arte e política na imprensa modernista norte-americana, que já tinha entre seus participantes defensores do que vinha se constituindo como um discurso de aproximação entre a arte abstrata e a crítica social — entre eles o artista Stuart Davis, o historiador Meyer Schapiro e os críticos Clement Greenberg e Harold Rosenberg. Também retomei alguns dos pontos levantados por esses autores, estabelecendo



alguns pontos de aproximação com a posição assumida por Pedrosa após seu retorno ao Brasil, assim como as repercussões de tais debates em sua obra pós-exílio. Com isso, pretendendo compreender algumas formas como a chamada conversão de Pedrosa ao abstracionismo — que parece indissociável de sua adesão ao socialismo democrático — ocorrida a partir das suas experiências de exílio acabaram por se apresentar aos brasileiros por meio de sua obra e encontrando ressonâncias e espaços de circulação principalmente entre a nova geração e artistas brasileiros das décadas de 1940 e 1950.

A chamada *red decade* tem como marco a quebra da Bolsa de Valores de Nova York (1929), mas o interesse de uma camada significativa dos escritores e artistas norte-americanos pelos discursos comunistas já vinha sendo anunciado ao longo da década anterior, quando o movimento comunista norte-americano ainda praticamente inexistia. Foi em revistas como *The Masses* (1911-1917), *Liberation* (1918-1924) e *New Masses* (1926-1948) que se estabeleceu entre os norte-americanos uma crença na possibilidade comunista como forma de superação de uma tradição cultural norte-americana fundada pelo protestantismo, construída com base mais nas notícias sobre o novo estilo de vida estabelecido na União Soviética de que em um conhecimento profundo sobre a obra de Marx e os fundamentos teóricos do materialismo histórico. Não coincidentemente, o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA) só conseguiu se estabelecer e influenciar tal leitura sobre o comunismo já no fim da década de 1920, após uma série de lutas de facções e perseguições políticas. Com o *crash* de 1929, os intelectuais progressistas que já eram simpáticos à Revolução



de 1917 acabaram por ver a crise como uma oportunidade de transformação social e se aproximaram do CPUSA.

Foi sem uma filiação direta a um partido e com um entendimento “ingênuo” sobre a Revolução de 1917 que as ideias comunistas se estabeleceram entre os intelectuais progressistas nova-iorquinos (Hemingway, 2002, p. 9). O início da circulação do comunismo na América esteve intimamente ligado aos círculos de intelectuais progressistas e artistas de vanguarda que habitavam o Greenwich Village e ao circuito de pequenas revistas que apresentavam em suas páginas uma mistura heterodoxa entre marxismo, boêmia *villager*, bolchevismo soviético e outras influências menores (Gilbert, 1968, p. 90). Ao longo dos anos 1930, tais origens foram ora negadas, ora resignificadas, ora reafirmadas pelos agentes em disputa, mas é fato que o radicalismo literário que se aproximou do trotskismo no final da década de 1930<sup>2</sup> se via como uma continuadora de sua luta pela superação da tradição conservadora norte-americana.<sup>3</sup>

---

2 O grupo de escritores nova-iorquinos que se aproximou do trotskismo foi denominado por Isaac Deutcher, principal biógrafo de Trotsky, como “trotskismo literário” (Deutcher, 2006, p. 487).

3 Segundo os editores da *Partisan Review*, Phillip Rahv e William Phillips, o regionalismo norte-americano dos anos 30 “continuava a atrair os talentos provinciais que se ressentiam da rapacidade intelectual de Nova York”. Segundo eles, esse regionalismo havia constituído no sul dos Estados Unidos um programa político próprio que combinava “religião, pequenas propriedades e um neoclassicismo vago”, tidos como três forças retrógradas. Para os autores, a literatura radical teria o potencial “para transformar a consciência literária da América”, mas o CPUSA teria cometido o erro de reforçar “a base falha” da literatura americana ao incentivar o “romance proletário medíocre”, mantendo-a presa ao “paroquialismo nacionalista” (Phillips e Rahv apud Cooney, 1986, p. 90).



Antes de se tornar a principal porta-voz da política cultural stalinista para os Estados Unidos, a revista *New Masses*<sup>4</sup> foi marcada por um ecletismo que valorizava a Revolução de 1917 como uma experiência inovadora de organização social que tomava forma principalmente por sua inventividade e racionalidade, materializada na obra de artistas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vladimir Maiakovski e Alexander Rodchenko (Cooney, 1995, p. 132). Nesse período, literatura proletária era vista como aquela literatura que partia da “perspectiva da classe trabalhadora informada pela teoria marxista”. Ao longo dos primeiros anos da década de 1930, a *New Masses* se afastaria de tal perspectiva e passaria a defender a literatura proletária como a “escrita que parte necessariamente da classe trabalhadora” (Hemingway, 2002, p. 15). O processo em que se desenrolou tal mudança foi fundamental para as primeiras clivagens que marcaram o mercado editorial de intelectuais radicais nova-iorquino.

---

4 O ecletismo da *New Masses* nesse período também pode ser visto em seu corpo de participantes, formado pelo economista Stuart Chase; pelos escritores John Dos Passos, Theodore Dreiser, Edmund Wilson, Upton Sinclair e Waldo Frank; pelo historiador Lewis Mumford; pelos precursores da pintura modernista americana Stuart Davis e John Sloan; pelos cartunistas Hugo Gellert, William Gropper e Art Young e pelos jornalistas Max Eastman, Joseph Freeman e Mike Gold. Provenientes tanto do grupo original da *The Masses* como da revista modernista *Seven Arts*, esses agentes seguiram por diferentes trajetórias políticas.



## 1930-1934: a Esperança Vermelha

Os anos 1930 foram muitas vezes tomados, principalmente pela memória construída em torno do New York Intellectuals,<sup>5</sup> como uma década em que o critério político acabou por capturar as formas de expressão artística, subjugando o modernismo a um dirigismo partidário que procurava estabelecer o realismo e o naturalismo como os únicos estilos politicamente pertinentes. Mas a história acaba por se apresentar de modo mais matizado que tal discurso. O primeiro movimento de aproximação entre modernistas e comunistas foi iniciado pelos primeiros, animados pelas mudanças que se anunciavam a partir da crise de 1929. É curioso notar que a situação crítica da economia norte-americana foi compreendida pelos intelectuais e escritores como uma oportunidade. Mesmo com os severos impactos da crise econômica sobre o mercado cultural, boa parte desses artistas via com entusiasmo a quebra do sistema capitalista norte-americano (Parrish, 1994, p. 421). Edmund Wilson afirmou em seu livro *The Literary Consequences of the Crash*

---

5 O termo se refere aos grupos de intelectuais em atividade em Nova York desde os 1930; os critérios para tal classificação eram a origem judaica compartilhada por tais intelectuais, a afiliação à City College of New York (CCNY), a participação em movimentos radicais de caráter anti-stalinista 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 e Harold Rosenberg e Meyer Schapiro. Porém, algumas publicações e analistas muitas vezes ampliam ou alteram os critérios de classificação a ponto de fazer a denominação abranger nomes de diferentes gerações ou nacionalidades como Hannah Arendt, John Dewey, John Dos Passos, Charles Wright Mills e Edmund Wilson.



(1932) que as razões para tal fenômeno podem ser entendidas pelo ressentimento que muitos dos artistas daquela geração sentiam pela forma “bárbara” como suas produções artísticas eram tratadas pelo *big business*. Para ele, “esses anos não foram deprimentes, e sim estimulantes”, pois teria dado aos artistas “um novo sentido de liberdade e poder” (Wilson, 1952, pp. 498-499).

Mas não foram apenas os intelectuais radicais que receberam de maneira otimista as notícias de crise. John Dewey, possivelmente o principal filósofo americano dos Estados Unidos naquele momento, viu a crise que se estendeu pelo setor editorial como uma oportunidade de transformar a própria forma literária do romance. Dewey afirmou em 1932 que “a falência que estava sendo vivenciada naquele momento era a falência de um tipo particular de romance visto como negócio” (Dewey, 1932).

Muito desse sentimento de oportunidade compartilhado pelos intelectuais acabou por direcioná-los ao CPUSA, que teve uma significativa adesão entre artistas e escritores nesse período. Essa adesão foi expressada, por exemplo, no manifesto “Culture and the crisis” (1932), que, além de explicitar apoio aos comunistas no pleito presidencial de 1932, também os colocava como a única força capaz de “salvar a civilização e sua herança cultural do abismo para o qual vem sendo conduzido pela crise mundial” e pelo capitalismo, tomado como um elemento “destrutivo de toda a cultura” (apud Hemingway, 2002, p. 7). Dentre os signatários do manifesto estão mais de cinquenta intelectuais, entre eles Sherwood



Anderson, Erskine Caldwell, Langston Hughes, Granville Hicks, Felix Morrow, James Rorty, Lewis Corey, Malcolm Cowley, Theodore Dreiser, Sidney Hook, John Dos Passos, Waldo Frank e Edmund Wilson. Todos esses signatários, à época irmanados pela causa comunista, se dividiram em diferentes posições do campo de disputas constituído na imprensa radical nova-iorquina. Muitos se manteriam fiéis ao comunismo por décadas, outros oscilariam em seu apoio ao sabor das atitudes políticas assumidas pelo CPUSA diante dos eventos históricos que se desenrolaram na América e no mundo. Já em 1935, muitos desses intelectuais aqui citados se tornaram inimigos declarados, travando suas lutas simbólicas principalmente no mercado editorial de pequenas revistas, que acabou indelevelmente transformado em razão de tais disputas.

O mercado editorial radical da Nova York dos anos 1930 foi profundamente afetado pela adesão da *New Masses*, principal herdeira da tradição *villager*,<sup>6</sup> ao CPUSA. Desde o fim dos

---

6 A principal crença compartilhada por todos aqueles que se estabeleciam como *villagers* era na necessidade de superação das formas tradicionais de vida. Essa crença pode ser entendida como o principal elemento de aproximação entre a experimentação artística modernista e o radicalismo político em suas diferentes facetas. Ao mesmo tempo que negava a fé liberal no autoajustamento e na possibilidade de reforma do capitalismo, boa parte dos intelectuais que integraram o movimento do Greenwich Village também não era adepta da disciplina marxista, nem da crença na inescapabilidade da superação do capitalismo. Nessa noção individualista e não violenta de revolução, “arte moderna, liberação sexual, crítica cultural e dissidência intelectual serviriam como inspiração para a rejeição do materialismo [como sinônimo de consumismo], da moralidade convencional, das relações tradicionais de gênero e do *status quo* político (...) dando início assim a uma revolução que liberaria simultaneamente o gênio individual e as classes oprimidas” (Fitzpatrick, 1990, pp. 281-282).



anos 1920 a revista ganhava relevância entre os intelectuais exatamente por articular essa tradição *villager* com um radicalismo vago e idealizado a partir da Revolução de 1917. Mas ao longo dos anos 1930, o *Greenwich Village* e o tipo boêmio que lá se estabeleceu foram detratados e vistos como parte de um movimento morto, superado (Aaron, 1991, pp. 240-241). O tipo de intelectual americano que surge nos Estados Unidos dos anos 1930 contrapõe-se a essa boemia e se apoia num tipo intelectual mais engajado e radical, que acaba por se aproximar do comunismo não mediante uma filiação partidária direta, mas por um sentimento compartilhado de urgência nas transformações sociais. Diferentemente do otimismo ingênuo do período dos *villagers*, se estabeleceu, principalmente com base em uma leitura enviesada do comunismo, um otimismo que estabelecia a revolução como um processo inescapável em vista da exacerbação das contradições capitalistas e das desigualdades que lhes são inerentes. A *New Masses* não apenas acompanhou tal processo de transformações no sentido de um engajamento intelectual e artístico entre os nova-iorquinos como também foi um elemento fundamental para tal mudança. Durante os dois primeiros anos da década de 1930, ele foi paulatinamente se aproximando do CPUSA, se tornando o principal órgão do partido para questões culturais e passando, assim, a adotar as políticas culturais instituídas pela União Soviética.

Mas o caso aqui é perceber que a crise econômica se mostrou uma condição propícia para a circulação das ideias radicais, sobretudo aquelas relacionadas à imprensa



vinculada ao CPUSA, que se tornou o principal agente das políticas culturais da esquerda norte-americana ao longo da década. É possível afirmar que todas as posições assumidas pelos intelectuais em disputa ao longo da década de 1930 foram estabelecidas a partir das mudanças, muitas vezes repentinas e radicais, nos rumos da política cultural assumida pelo CPUSA, que se deram, em grande medida, pela determinação proveniente da Internacional Comunista (Comintern). Nesse período de stalinização da *New Masses*, que se deu sob a marcante liderança do editor Mike Gold,<sup>7</sup> a revista passou a defender a ideia de uma cultura e uma literatura proletárias, que muitas vezes foi vista como uma postura anti-intelectualista. Os debates em torno dessa cultura proletária e os limites das contribuições dos *fellow travelers* foram os principais elementos em disputa nos primeiros anos da década de 1930 e marcam o protagonismo da *New Masses* nesse mercado radical de ideias estabelecido em Nova York. Já em 1928, Mike Gold procurava estabelecer a *New Masses* como “uma revista não literária, não pretensiosa e não intelectual” que funcionaria como uma espécie de “correspondente sublimada dos trabalhadores” (Gold, 1928, p. 2.), ao mesmo tempo que também a compreendia como uma importante plataforma

---

7 Michael Gold (1894-1967) — ou Mike Gold — foi um dos remanescentes do Greenwich Village que permaneceu em atividade no mercado cultural nova-iorquino. Foi colaborador assíduo de *The Masses* e *Liberator*, mas só veio a se tornar figura proeminente nos círculos literários a partir do final da década de 1920, quando se tornou editor de *New Masses*. Ao lado de Granville Hicks e Joseph Freeman, foi um dos principais porta-vozes da política cultural defendida pelo CPUSA (Wald, 2002).



de unificação das lutas de jovens trabalhadores, estudantes e intelectuais radicais (Gold, 1929, p. 2). Mas nos primeiros anos da década de 1930, a revista oscilou entre uma posição que assumia a literatura proletária como “uma escrita a partir de uma perspectiva de classe trabalhadora informada pela teoria marxista” e uma “escrita que partia necessariamente da classe trabalhadora” (Hemingway, 2002, p. 15), em que o caráter errático assumido pela revista parecia estar relacionado às posições políticas adotadas em Moscou e às opiniões dos críticos literários soviéticos e americanos, principalmente Mike Gold, crítico e escritor, principal articular de um posicionamento antiboêmio e antimodernista.

Não pretendo aqui abordar os vários momentos de crise desencadeados por esse caráter errático das políticas culturais, que geraram críticas e interpretações bastante desiguais sobre escritores e artistas próximos ao movimento comunista norte-americano,<sup>8</sup> mas apenas enfatizar que a principal preocupação dos intelectuais radicais nesses primeiros anos da participação da *New Masses* como órgão comunista era estabelecer a própria

---

8 V. L. Calverton e Sidney Hook são dois exemplos de intelectuais simpáticos ao CPUSA que passaram a ser perseguidos e acusados de traição por suas críticas ou por se terem se aproximado de outros grupos, como os socialistas ou trotskistas. Por sua vez, escritores como John Dos Passos e, principalmente, Edmund Wilson tiveram maior liberdade para transitar entre as diferentes revistas nova-iorquinas e até mesmo para criticar pontualmente o CPUSA e algumas de suas políticas culturais sem que fossem atacados por suas posições. O prestígio de ambos certamente contribuiu para essa maior liberdade relativa.



possibilidade de atuação em defesa de um ideal comunista. Na medida em que a *New Masses* tendeu a defender mais proeminentemente uma posição ultraesquerdista,<sup>9</sup> qualquer “excesso” estilístico poderia ser visto como um desvio burguês. Mas mesmo havendo desconfiança em relação a tais “desvios” em certa obra ou em relação a um artigo publicado em órgãos da imprensa não alinhados ao partido, a questão é que, no início dos anos 1930, raramente havia rupturas permanentes entre esses intelectuais radicais e os comunistas. Ao permanecerem vinculados ao partido, eles tentavam alterar “por dentro” a concepção de “literatura proletária” que estava sendo construída naquele momento. Assim, mesmo com divergências, ataques arbitrários e eventuais rupturas individuais, a esperança na possibilidade emancipatória do comunismo permanecia viva, mesmo que ocasionalmente alguns dos agentes envolvidos lançassem dúvidas sobre a capacidade do CPUSA para conduzir tal projeto.

Nesse processo de construção de uma cultura proletária, chama a atenção o papel desempenhado por uma geração de jovens radicais que chegava ao mercado editorial novaiorquino tentando estabelecer uma ideia de cultura proletária mais próxima da cultura europeia. A entrada desses

---

9 Esse ultraesquerdismo foi uma postura característica dos PC em seu chamado Terceiro Período, estabelecido como série de políticas adotadas pelo Comintern a partir do seu VI Congresso Mundial, quando foi definida a radicalização da postura dos partidos comunistas e o fim de qualquer tipo de aliança com setores social-democratas, denunciados como “social-fascistas”.



escritores e artistas “recém-chegados”<sup>10</sup> à disputa — geração composta por parte significativa daqueles intelectuais que viam a ser reconhecidos como New York Intellectuals — serviu para problematizar essa posição dominante acerca da literatura proletária estabelecida por Mike Gold e pela *New Masses*, o que foi possível apenas com o surgimento dos chamados John Reed Clubs e de novas revistas ligadas a eles, principalmente a *Partisan Review* e a *Art Front*.

Os John Reed Clubs (JRCs) surgiram ao final de 1929 e tinham como principal objetivo a constituição de artistas e escritores proletários. Mas muitos dos JRCs, sobretudo o nova-iorquino, se afastaram das posições oficiais do CPUSA e dos órgãos oficiais de cultura da Comintern e assumiram uma posição relativamente autônoma, em que a própria ideia de cultura proletária era problematizada. Mais do que exigir responsabilidade social em arte e literatura, os JRCs clamavam por uma “redenção secular” que buscava atrair os jovens artistas dispostos a deixar de lado o conforto da literatura burguesa para tomar parte nas mudanças que estariam por vir (Hombberger, 1979, p. 233). Esse clamor atraiu muitos jovens escritores e artistas que não eram necessariamente oriundos das juventudes comunistas ou das classes proletárias (Hemingway, 2002, p. 20),

---

10 Como posto por Bourdieu, “o aumento do volume da população dos produtores é uma das mediações principais através das quais as mudanças externas afetam as relações de força no seio do campo: as grandes alterações nascem da irrupção de recém-chegados que, apenas como resultado de seu número e de sua qualidade social, introduzem inovações em matéria de produtos ou de técnicas de produção, e tendem a impor ou pretendem impor em um campo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado um novo modo de avaliação dos produtos” (1996, p. 255).



o que contribuiu para o surgimento de dissidências e desacordos entre o partido e tais jovens. O John Reed Club serviu, na maioria das cidades onde esteve, como centros de convivência que se tornaram importantes espaços de socialização para jovens escritores e artistas, estabelecendo laços, construindo um senso de comunidade e promovendo uma educação política aos jovens artistas que chegaram ao mercado cultural em plena Depressão. Mas os clubes também tiveram fins práticos, como a organização de exposições de arte, exibições de filmes, bandas de música e grupos de dança (Hemingway, 2002, p. 21). Além disso, no caso específico dos artistas plásticos, os John Reed Clubs foram fundamentais para a formação de toda uma geração de novos pintores. O clube forneceu espaços de aprendizado desde meados de 1931, chegando a se tornar, em 1934, uma instituição de ensino artístico em tempo integral, incluindo cursos de desenho, pintura, escultura, cartum político, litografia, pôster e afresco e organizando eventos e palestras de colaboradores frequentes da *New Masses*, como Louis Lozowick, e também de jovens acadêmicos radicais de posicionamento mais heterodoxo, como Jerome Klein e Meyer Schapiro (Hemingway, 2002, p. 24).

É possível afirmar que os jovens vinculados ao John Reed Club nova-iorquino eram o principal foco de resistência ao processo de proletarização da cultura defendido pelo CPUSA. Mesmo havendo conflitos até mesmo no interior dos clubes entre aqueles que defendiam uma noção de arte proletária mais restrita e aqueles que entendiam que uma arte proletária deveria necessariamente abranger os avanços formais e técnicos da arte burguesa no desenvolvimento estético



como instrumento da luta de classes, o próprio programa do John Reed Club School of Art mostra a inclinação dos participantes da instituição para ampliar a noção de arte proletária, oferecendo cursos voltados para o uso de mídias de massa como litografia, afresco, pôsteres e cartuns políticos, mas também cursos como os de desenho vivo, escultura e composição.<sup>11</sup> Mesmo que a maioria da produção oriunda da instituição fosse constituída por peças de propaganda e de crítica social dentro dos marcos que a *New Masses* estabelecia como uma “arte proletária (Marquardt, 1993, p. 71), a formação abrangente propiciada pelos JRCs permitiu que surgissem artistas proficientes em diferentes meios e informados sobre o modernismo.

Mas é preciso marcar um ponto fundamental da concepção de arte proletária que surgiu do JRC e de suas revistas: eles não eram favoráveis a uma aliança ou uma aproximação com os artistas burgueses. Curiosamente, muitas vezes o JRC tomou atitudes muito mais radicais e ultraesquerdistas que os críticos da *New Masses*. Quando Gold sugeriu, em 1932, que os JRCs trouxessem para dentro das suas instituições todas as forças que pudessem ajudar o movimento comunista, alguns de seus membros protestaram e deixaram clara a vontade de manter os clubes como lugares restritos aos jovens intelectuais alinhados à ideia de literatura proletária, protestando

---

11 Alguns dos membros do corpo docente do John Reed Club School of Art eram Nikolai Cikovsky, Louis Lozowick, Reginald Marsh, Robert Minor, Anton Refregier, Philip Reisman e Raphael Soyer (Marquardt, 1993, p. 71).



contra a “atitude conciliatória de Mike Gold em relação aos intelectuais de classe média” (Kutulas, 1995, p. 56). Os jovens intelectuais que chegavam ao partido principalmente por intermédio dos John Reed Clubs eram fiéis ao ideal de literatura proletária e defendiam a vinculação entre o pertencimento de classe e a prática artística e literária, mas viam com desconfiança a aliança entre o comunismo e *fellow travelers* como Edmund Wilson, Malcolm Cowley e John Dos Passos. Em 1935, quando o CPUSA daria início a sua estratégia de conciliação entre o comunismo e escritores e artistas americanistas,<sup>12</sup> tal medida seria tomada como uma traição aos princípios da arte proletária, promovendo o afastamento de parte significativa dessa juventude, que procurou estabelecer novas bases para uma arte radical longe da influência desse partido.

Em 1934, surgiu do JRC nova-iorquino a *Partisan Review*, periódico especializado em crítica literária que logo se estabeleceu como principal aspirante a substituir a *New Masses* como órgão de discussão teórica sobre a cultura proletária. Já a *Art Front*, que teve duração muito mais curta que a da *Partisan Review* e importância muito mais circunscrita à crítica de artes visuais, surgiu a partir do Artists’ Union, estabelecido pelo JRC, em 1933 (Hemingway, 2002, p. 85). Se no período anterior ao estabelecimento da Popular Front esses dois órgãos

---

12 Claro que não existiu um único americanismo. Nesse sentido, a Popular Front representou a tentativa de uma síntese paradoxal entre dois nacionalismos: um mais à esquerda, orgulhoso de uma herança étnica plural; e outro à direita, fundamentado em um nacionalismo anglo-saxão caracterizado tanto pelo anticomunismo quanto pelo anticapitalismo (Denning, 1996, p. 9; Yerkes, 2005, p. 21).



ainda orbitavam em torno da *New Masses* e compunham a imprensa comunista, a partir de 1935, as duas revistas começaram e disputar o sentido do radicalismo literário e artístico, apresentando, em graus diferentes, divergências em relação à política cultural do CPUSA.

Desde sua primeira edição, a *Partisan Review* expôs sua discordância em relação à ortodoxia literária que vinha sendo defendida pelo CPUSA, mas as críticas ainda se davam em um tom bastante comedido. Contudo, algumas das ideias fundamentais que estariam presentes na revista após sua ruptura com o comunismo já se manifestavam, como a recusa em pensar uma arte engajada simplesmente pela dimensão da agitação política. Ao longo dessa primeira fase da *Partisan Review*, podem ser observados três pontos fundamentais de sua crítica cultural que a diferenciavam da *New Masses* e dos demais órgãos da imprensa radical: a relação entre arte proletária e arte modernista, a reconciliação da forma e do conteúdo e o conflito entre arte e propaganda (Gilbert, 1964, pp. 122-123). A crítica de Phillip Rahv e William Phillips, principais editores da *Partisan Review*, ao proletarismo do CPUSA foi estabelecida em termos de uma oposição a uma literatura “propagandística” e “inorgânica”, na qual a vinculação com a experiência trabalhadora se daria apenas por uma “cortina de fumaça de revolucionismo verbal”, em que o vínculo entre base econômica e ideologia era estabelecido de maneira direta, vulgarizando assim “a complexidade da natureza humana, os motivos das ações e suas expressões sob a forma de pensamento e sentimento” (Phelps e Rahv, 1934, p. 4.). Esse esquerdismo da produção cultural vinculada ao partido



substituiria a “efusividade” e a “inventividade” necessárias à arte por um ponto de vista “analítico”, no afã de expressar uma fidelidade revolucionária. Tal postura representaria, para os editores, uma zombaria e uma incompreensão sobre a tese marxista de “continuidade da cultura”, entendida erroneamente apenas como a “necessidade de combater todos aqueles empreendimentos que procuram fazer uso das heranças culturais do passado” (Phelps e Rahv, 1934, p. 4). A denúncia dos malefícios desse materialismo mecânico evidenciava os objetivos editoriais da *Partisan Review*, que procurou se estabelecer como o espaço de discussão teórica da literatura proletária a partir da busca do restabelecimento da “experimentação criativa” e da “precisão crítica” (idem, p. 9.).

No que concerne às artes visuais, os membros do JRC também procuravam formar seus próprios artistas, rejeitando as tentativas de conciliar a arte produzida pelos artistas formados na instituição com os artistas considerados radicais de gerações anteriores.<sup>13</sup> Em razão da pouca atenção do

---

13 Em 1933, a participação dos artistas Stuart Davis — simpático ao comunismo e modernista — e Thomas Hart Benton — avesso ao comunismo, mas um renomado naturalista americano — em exposições ligadas aos John Reed Clubs foi criticada e tida por Meyer Schapiro — sob o pseudônimo de John Kwait — como uma submissão a um “liberalismo vago (...) em nome de uma unidade imaginária” (Kwait, 1933, p. 23.). Essa posição seria compartilhada por boa parte dos participantes da *Partisan Review* e da geração constituída pelo JRC nova-iorquino a partir de 1935, quando foi declarada a Popular Front, que estabeleceria tal unidade como principal estratégia para o combate ao fascismo no campo cultural. Tal unidade imaginária, sintetizada sob a noção de “realismo social”, aproximou durante a Popular Front artistas como Hugo Gellert, típico representante da arte radical defendida pelo CPUSA, e Thomas Hart Benton, realista ligado às tradições pictóricas norte-americanas, mas deixou de lado modernistas como Stuart Davis, mesmo quando estes foram aliados de longa data do movimento comunista.



CPUSA às artes visuais, tida como uma arte mais “burguesa” que a literatura, a *Art Front* (1934-1937), publicação ligada ao JRC no campo das artes plásticas, teve relativa liberdade para discutir suas próprias concepções de arte proletária. A revista preocupou-se em debater sobretudo as questões estéticas, rejeitando qualquer valor propagandístico da arte, ao mesmo tempo que criticava a estreiteza da arte proletária concebida como meramente instrumental e afirmava o caráter progressivo, e até mesmo revolucionário, de algumas modalidades de modernismo (Hemingway, 2002, p. 39). Essa postura foi dominante sobretudo nos dois primeiros anos da *Art Front*, enquanto o pintor modernista Stuart Davis permaneceu como o principal articulador da revista. Historicamente vinculado ao movimento *villager* e à imprensa radical — contribuindo já em 1913 com a *The Masses* —, Davis procurou mobilizar denúncias sobre a condição de submissão do artista aos gostos e às instituições burguesas de mediação entre o público e o artista. Tal condição de abandono imposta aos artistas os teria levado a cerrar fileiras com os demais trabalhadores e a buscar o auxílio promovido pelas políticas do New Deal.<sup>14</sup> A revista procurou estabelecer a imagem do

---

14 Tais projetos federais de arte financiados pelo governo americano tinham geralmente fundos bastante escassos se comparados a outros fundos de apoio aos trabalhadores. O mais importante desses projetos foi o Federal Arts Project, criado em 1935 pela Works Project Administration (WPA) e voltado exclusivamente para pintores, escritores, atores e outros artistas. A WPA financiou milhares de artistas e muitos deles iriam se tornar parte da vanguarda artística americana poucos anos após a extinção do programa, em 1943. Além de fornecer a esses artistas os meios de subsistência básicos e de manutenção de suas carreiras, o programa propiciou uma interação social direta entre os artistas, que conviviam e discutiam sobre as suas obras nos muitos espaços de reuniões estabelecidos pelo Artists' Union (Crane, 1987, p. 26).



artista como um trabalhador atingido, como os demais, pela Grande Depressão e debater como tal condição afetava a função social da arte (Marquardt, 1993, p. 77).

A *Art Front* foi fundamental para estabelecer o debate sobre a função social e política das artes não realistas, sobretudo aquelas de caráter abstrato. Em razão de uma apresentação de Fernand Léger no Museum of Modern Art (MoMA), em 1935, foram publicados dois artigos conflitantes acerca do abstracionismo. O primeiro, publicado pelo artista abstracionista Balcolm Greene, afirmava que o trabalho de Léger, assim como o de qualquer especialista, “frequentemente vai além da compreensão da maioria das pessoas” e que “um revolucionário completo”, diferentemente do revolucionário estritamente político, daria boas-vindas à nova arte que, apesar de rejeitar toda as representações literais, integrava em si “hábitos intelectuais e emocionais em direção à clareza, concisão e precisão” (Greene, 1936, p. 9). Por sua vez, Clarence Weinstock,<sup>15</sup> mais próximo ao sectarismo dos comunistas americanos, recusava a qualidade da obra de Léger em razão de sua “relação semi-idealística com o mundo visível”, que deixava de lado a preocupação de estabelecer na obra um sentido realmente significativo e, assim, favorecia apenas interpretações subjetivas (Weinstock, 1936, p. 10). Davis, possivelmente aquele que melhor expressou a condição contraditória do artista modernista e comunista, colocou-se no debate afirmando a

---

15 Pseudônimo usado por Charles Humboldt (Hemingway, 2002, p. 45).



necessidade de uma mobilização dialética do repertório tradicional burguês, aproximando-o assim da visão defendida pela *Partisan Review* no terreno da crítica literária. 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 arte (Davis, 1935, p. 6). Davis entendia que as condições materiais de produção impostas aos artistas modernos os levavam a uma produção revolucionária na medida em que os obrigava a uma abordagem objetiva sobre a arte que os afastava da mera “imitação” da natureza e os conduzia a uma interpretação dessa natureza que é necessariamente determinada pela realidade material do meio artístico mobilizado, como a bidimensionalidade da tela, e, assim, acabava por se constituir como uma arte necessariamente antiburguesa (Davis, 1935). Reverberações de tais teses podem ser vistas nas críticas dos “herdeiros” de tal tradição crítica que ali se estabelecia, como no caso de Clement Greenberg e de sua abordagem “materialista” sobre as condições intrínsecas do meio e seu entendimento sobre o caráter “anti-idealista” da arte abstrata (Greenberg, 2001a, pp. 63-64), e de Mario Pedrosa, que, em 1952, também via “os pintores ditos abstracionistas” como “os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo”, na medida em que eles deixam de lado o “papel documentário” do artista para assumir a função social de “ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção”, “transcender a visão convencional” para, assim, “tornar o homem de hoje, e, sobretudo o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plastica-



mente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência moderna vão devassando diariamente” (Pedrosa, 1975, p. 247).

Mas nesses primeiros anos da década de 1930, tais debates atingiam um número reduzido de pessoas e tinham importância restrita dentro da imprensa radical liderada pela *New Masses*. Ainda nesse período, “esteticismos” eram fitados com olhares de suspeição, segundo a perspectiva proletária defendida por Gold e seus companheiros de *New Masses*, que tendiam a ver “o uso de procedimentos formais modernistas como uma evasão da realidade sintomática de uma degenerescência burguesa” (Hemingway, 2002, p. 15). Essa posição era hegemônica e compartilhada por grande parte dos críticos e artistas envolvidos com o movimento comunista. À época, Mario Pedrosa, ainda no Brasil, não se afastava muito de tal posicionamento acerca da arte moderna, como pode ser visto principalmente em seu artigo “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” (1933), em que identifica a arte de seu tempo como “uma disciplina de luxo”, “uma mera distração de ociosos abastados” (Pedrosa, 1995a, p. 43).

Em 1935, o problema central instituído no interior da imprensa radical norte-americana foi substituído. A Comintern estabeleceu que a partir daquele ano seria prioridade o estabelecimento de frentes populares como forma de refrear o nazi-fascismo, o que representou, nos Estados Unidos, uma estratégia de aproximação política entre o comunismo e os campos progressistas da burguesia. No que concerne aos intelectuais e aos artistas, tal estratégia significou o abandono dos principais órgãos e instituições





comunistas ligados à literatura e à arte proletária<sup>16</sup> e maior participação na imprensa burguesa. A *New Masses*, antes mesmo do estabelecimento oficial da política de frentes populares, deixou de ser uma revista de crítica cultural para se tornar uma espécie de revista de atualidades “direcionada principalmente para a classe média com o objetivo de forjar alianças entre eles e o proletariado” (Browder, 1934, p. 314). Da mesma maneira, a formação de artistas e escritores e de uma cultura proletária é deixada de lado em razão da afirmação de uma relação de continuidade entre o comunismo e a tradição cultural norte-americana, o que, em artes, significou uma afirmação do naturalismo e do realismo como únicas expressões artísticas relevantes em tempos de crise, o que levou ao afastamento de muitos dos *fellow travelers* adeptos do modernismo e de boa parte da geração de jovens radicais que tentaram construir uma arte proletária aberta às experimentações das vanguardas europeias.

No período dominado pela preocupação sobre a literatura proletária, o dogmatismo do CPUSA em relação aos intelectuais próximos ao partido ainda era tolerado e tomado, na maioria das vezes, como excesso oriundo da personalidade difícil de Mike Gold. Nesses anos, eram permitidas àqueles escritores que se mantivessem fiéis ao partido algumas “heresias” formais. O peso da crítica comunista recaía sobretudo

---

16 Nesse período, os John Reed Clubs foram fechados, assim como seus jornais e suas escolas de formação. Em seu lugar, o CPUSA criou a League of American Writers (LAW).



sobre aqueles que se atreviam a se aproximar do trotskismo ou sobre outros artistas tidos como inimigos do partido (Wald, 1983, p. 14). Mas, a partir do aprofundamento da chamada Popular Front, qualquer crítica ao “realismo social” estabelecido por meio da aliança com escritores liberais como Ernest Hemingway, Lillian Hellman e outros era tomada como um aceno ao fascismo e fortemente rechaçada. Segundo o ponto de vista de muitos dos intelectuais que se aproximaram do CPUSA a partir dos John Reed Clubs e de todos aqueles que se empenharam na construção de um radicalismo aberto ao modernismo, o declarado americanismo da Popular Front teria sido o golpe fatal em qualquer crença nas possibilidades revolucionárias do CPUSA. Não por acaso, muitos deles acabaram por constituir, anos depois, as fileiras antistalinistas. A partir de 1935, boa parte dos intelectuais radicais que apoiavam o CPUSA e assinaram o manifesto “Culture and the crisis” já se encontrava distante da imprensa comunista e participava de publicações que permitiam a discussão de outro projeto revolucionário e o lugar da arte em tal projeto.

## O comunismo como americanismo do século XX

As principais transformações no espaço de disputas culturais nova-iorquinas no que tange à questão da radicalidade tiveram como um de seus momentos-chave as mudanças estabelecidas a partir do VII Congresso Mundial da Comintern (1935), quando Georgi Dimitrov apresenta a tese oficial stalinista,



em que é afirmada a necessidade de buscar alianças entre o comunismo e os partidos social-democratas como forma de barrar a ascensão fascista. A mudança brusca nas políticas do Comintern foi aceita com maior facilidade pelos militantes comunistas, já que, além da crença na democracia russa e na liderança heroica de Stalin sobre o movimento operário, o New Deal vinha se mostrando como uma política importante para as classes trabalhadoras americanas, sobretudo aquelas envolvidas com as artes. Mas ao mesmo tempo que tal mudança permitiu ao CPUSA aproximar-se de escritores e artistas estabelecidos fora das esferas de consagração radicais, principalmente entre as camadas liberais simpáticas ao governo de Franklin D. Roosevelt, fazendo assim com que o partido deixasse de ser um “pária perseguido” para se tornar uma “força semilegítima de centro-esquerda dentro do sistema político nacional” (Buhle, 2013, p. 145), a Popular Front também resultou em um afastamento fundamental daqueles intelectuais radicais que estavam próximos ao movimento comunista em sua fase de radicalidade, sobretudo aqueles que começaram a participar da imprensa comunista a partir do John Reed Club nova-iorquino. Para esses jovens, sobretudo aqueles que também aspiravam à construção de um modernismo radical, o marxismo mostrava-se em consonância com as ideias cosmopolitas ao se comprometer, ao mesmo tempo, com a possibilidade de construção de uma alta cultura de aspirações universais e com a necessidade de superação das limitações nacionais, sobretudo aquelas que se referiam a aspectos como raça, religião e nacionalidade. Diante da afirmação de Earl Browder de que o comunismo seria o “americanismo do século XX”, a nova geração de escritores, já reticente



em relação ao partido, se viu ainda mais decepcionada. Com tais declarações e a aproximação entre o CPUSA e muitos daqueles intelectuais que representavam o conservadorismo literário americano, esses jovens viram como traídas quaisquer expectativas de construção de uma literatura e de uma arte que fossem, de fato, revolucionárias (Cooney, 1995, p. 133). Esse projeto só voltaria a ser delineado a partir de 1937, com o restabelecimento da *Partisan Review* e sua aproximação ao trotskismo.

Nesse período, o CPUSA conseguiu se espriar para além do restrito grupo de *fellow travelers* e jovens radicais que constituíram a imprensa radical durante os primeiros anos da década de 1930. A partir da Popular Front, o partido conseguiu mobilizar uma gama complexa de artistas em torno de uma produção popular, patriótica e antifascista. É nesse contexto que Ernest Hemingway ganha notoriedade, incorporando como poucos o ideal de intelectual radical estabelecido pela Popular Front. Por outro lado, a oposição antistalinista fracassou em apresentar qualquer tipo de alternativa para a nova condição estabelecida pelo New Deal e a emergente síntese de produção e consumo em massa nela proposta e temporariamente abraçada pelo CPUSA. Talvez a única proposta definida de maneira mais clara tenha sido essa defesa de um modernismo radical que, à época, não foi muito além de tentativas de recuperação e incorporação da modernidade dos artistas dos anos 1920. No que concerne a questões políticas e práticas, alguns se voltaram para as velhas ideias socialistas de educação das massas de trabalhadores e para a defesa das atividades sindicais, e outros — sobretudo os trotskistas



—, para a questão da burocracia sindical e da autogestão. Mas o que prevaleceu foi uma atuação dos comunistas, por intermédio da Popular Front, junto a uma nova classe média (Buhle, 2013, pp. 146-147), o que foi útil ao CPUSA sobretudo por permitir o estabelecimento de um público mais amplo para as ideias e as obras comunistas (idem, p. 177)

Mas a formação dessa frente antifascista foi permeada de percalços e contradições. O primeiro ano da League of American Writers (LAW) não teve a adesão esperada pelos membros do seu comitê executivo, formado tanto por nomes fortes da literatura comunista como Gold, Hicks, Freeman e Alexander Trachtenberg como por *fellow travelers* como Malcolm Cowley e Waldo Frank. Para os escritores mais prestigiados, a LAW ainda se assemelhava por demais às instituições comunistas, sobretudo pela centralização das decisões e por certo arsec-tário (Kutulas, 1995, p. 92). Durante o ano de 1936, procurou-se enfatizar a LAW como uma instituição de intelectuais, sem a interferência política dos comunistas. A hesitação dos liberais, ao mesmo tempo temerosos em relação ao crescimento do fascismo e perturbados com a necessidade de se aproximarem do comunismo, cai por terra com o início da Guerra Civil Espanhola. A defesa contra o fascismo tornou-se subitamente em uma causa urgente, dando novos motivos para que esses intelectuais liberais retomassem a confiança nas motivações do partido comunista (idem, p. 97). No início de 1937, a LAW já havia dobrado seu número de inscritos e já contava com parte significativa dos escritores americanos. Em *Writers Take Sides*, manifesto publicado pela LAW em apoio ao regime democrático na Espanha, estão presentes como signatári-



os praticamente todos os escritores de prestígio dos Estados Unidos, até mesmo aqueles que à época não eram membros da LAW.<sup>17</sup> O congresso da LAW de 1937, o American Writers Congress, marca definitivamente a nova postura dos comunistas diante dos liberais. Todos os críticos comunistas permaneceram fora da organização do evento em respeito à vontade dos liberais de construir por si só um congresso amplo, moderado e não partidário (idem, p. 101). O CPUSA atingia ali um alcance e uma influência inéditos em sua história (idem, p. 105). Nos debates literários, o partido voltou-se para a tradição americana como forma de afirmar o radicalismo e o comunismo não como uma ideia estrangeira e inadequada ao espírito americano, mas sim como uma manifestação genuína dos valores e da tradição americanos. Essa volta à tradição em busca de um “passado utilizável”<sup>18</sup> identificaria Thomas

---

17 O manifesto acabou por se tornar um livro que se dividia em três partes, cada uma delas mostrando os posicionamentos dos 418 autores que se definiam como favoráveis, neutros ou contrários ao estabelecimento da democracia na Espanha. A maioria esmagadora dos escritores estava presente na primeira seção do livro, que tinha cerca de setenta páginas. Entre os que se mostravam favoráveis à Frente Popular espanhola estava grande parte dos escritores americanos, como Hemingway, Faulkner, Steinbeck e Carlos Williams, além de praticamente todos que participavam da imprensa comunista. Entre os neutros, havia apenas sete signatários, um dos quais era e. e cummings. Apenas Gertrude Atherton declarou seu apoio aos fascistas, o que se deu mais em razão da sua evidente antipatia pelos comunistas (League of American Writers, 1938).

18 O conceito de *usable past* foi importante no processo de construção de um discurso de reavaliação do passado literário norte-americano como forma de construir uma linha de continuidade entre as ideias em disputa nos 1930 e a tradição literária constituída na América do século XIX. Principal artífice de tal conceito, Van Wyck Brooks, escritor ligado à tradição *villager* e um dos apoiadores mais ardorosos da Popular Front, procurou reinterpretar autores como Emerson, Thoreau e Whitman e compreender os motivos para seu fracasso no ambiente cultural americano do século XIX estabelecendo uma linha de continuidade entre o ideal comunal presente nestes autores e uma nova cultura nacional americana que estaria sendo construída pelo comunismo. (Morrison, 2005, p. 19)



Jefferson, Abraham Lincoln, Walt Whitman e outros como iniciadores de uma tradição que os comunistas estariam dispostos a continuar. É nesse sentido que Earl Browder, à época o secretário-geral do CPUSA, pronunciou a emblemática frase que marcou a Popular Front norte-americana: o “comunismo é o americanismo do século XX” (Browder, 1935, p. 13).

Ao longo de todo o período de popularidade do CPUSA e da Popular Front, surgiram dúvidas sobre as verdadeiras motivações do CPUSA em razão da postura contraditória que o Comintern assumia no plano internacional em dois eventos: a atuação das frentes comunistas em combate na Guerra Civil Espanhola<sup>19</sup> e a instauração dos chamados Processos de Moscou, que buscavam acusar Trotsky e outros dissidentes comunistas de traição e colaboração com o nazismo. Foi a crítica a tais eventos que ajudou a congregar os críticos do CPUSA que se encontraram dispersos e sem espaço na imprensa radical a partir das mudanças na *New Masses* e da extinção da *Partisan Review* e da *Art Front*. Mesmo que tenham sido pouco efetivas em um primeiro momento, a partir de 1937 tais críticas ajudariam a constituir o grupo que foi denominado, em primeiro lugar, como a esquerda antistalinista norte-americana e, posteriormente, como os New York Intellectuals, que se reuniria principalmente em

---

19 Ao mesmo tempo que o início da Guerra Civil Espanhola foi fundamental para a consolidação do apoio liberal ao CPUSA, a postura contraditória das frentes comunistas em combate nessa guerra, acusadas de atacar as frentes vinculadas ao Partido Obrero de Unificación Marxista (Poum) e outros grupos revolucionários dissidentes, criou dúvidas sobre as intenções do stalinismo e sua política de alianças.



torno da nova versão da *Partisan Review*, reinaugurada como 1937.

O início da Popular Front e sua política de amplas alianças em prol da defesa contra o fascismo poderia ter significado um breve período de trégua entre comunistas e trotskistas. Mas tal trégua, que ocorreu em poucos países, incluindo o Brasil,<sup>20</sup> foi raramente alcançada devido ao próprio estímulo do Partido Comunista (PC) ao acirramento de tal luta. Nos Estados Unidos, os conflitos entre as duas facções datam desde 1927, mas nunca tomaram grandes proporções em razão da diferença de escala entre os dois movimentos. Mas com o estabelecimento dos chamados *Moscow Trials* (1936-1938), Leon Trotsky e o trotskismo eram postos no centro dos debates estabelecidos entre os radicais nova-iorquinos. Os processos tiveram forte repercussão até mesmo na imprensa “convencional”, e muitos dos intelectuais próximos ao CPUSA à época endossaram a validade de tais julgamentos e estenderam as mesmas acusações de traição aos trotskistas americanos e a muitos dos radicais independentes que se recusaram a participar da Popular Front. A luta contra o fascismo estava recoberta de uma sensação de urgência que fez com que muitos dos liberais americanos entendessem que não apenas os Processos de Moscou, mas também

---

20 Em 1933, Mario Pedrosa e os trotskistas foram fundamentais para o estabelecimento da Frente Única Antifascista, que reunia organizações de esquerda de diferentes matizes ideológicos para barrar a ascensão do grupo integralista no Brasil. À época, Pedrosa já criticava a política ultraesquerdista do Partido Comunista (Karepovs, 2017, pp. 56-57).





várias das intransigências e sectarismos do PC em relação aos seus opositores dentro da esquerda radical como um “mal necessário” à luta antifascista (Wald, 1987, pp. 127-128). Assim, a divisão dentro da esquerda americana acaba se agravando na medida em que críticas ao CPUSA ou simples manifestações de apoio a Trotsky poderiam não apenas levar a uma torrente de ataques severos da imprensa simpática ao comunismo — agora acrescida de parte da imprensa liberal — como também a possíveis acusações de colaboração com o fascismo, o que em geral é tomado pelos setores antistalinistas como uma nova roupagem da usual truculência do CPUSA em relação aos seus opositores (Laskin, 2001, p. 83). Como posto por James Gilbert, esse período foi marcado pela constante necessidade de escolhas morais que giravam em torno do comprometimento com convicções e ideais políticos e a urgência da realidade que demandava a adesão à luta fascista (Gilbert, 1968, p. 157).

Os trotskistas e os radicais independentes norte-americanos não eram exatamente próximos, mesmo que ambos estivessem travando debates com os comunistas em espaços distintos. Mas diante de tais acusações, os dois grupos se juntaram para reprovar os julgamentos, que já estariam fadados desde seu início a condenar à revelia Leon Trotsky e os outros dissidentes acusados. Como resposta ao início dos processos e à postura acusatória de intelectuais e liberais em relação a Trotsky, foi estabelecido o Comitê Americano de Defesa de Leon Trotsky e, subsequentemente, a Comissão Dewey (1937). O comitê foi formado por trotskistas como George Novack, Felix Morrow, Pearl Kluger e Martin Abern



e também por membros do grupo de intelectuais próximos a Herbert Solow, entre eles Meyer Schapiro. Como estava vinculado ao Socialist Party à época, o movimento trotskista procurou apoio dos líderes socialistas Norman Thomas e Devere Allen.<sup>21</sup> Solow e outro intelectual vinculado na época ao anti-stalinismo de esquerda, Sidney Hook, foram fundamentais para a obtenção do apoio de John Dewey, nome que atribuiu legitimidade à comissão e atraiu a atenção da imprensa norte-americana para as injustiças de tal processo. Assim, o Committee for Defense of Leon Trotsky foi estabelecido não apenas por trotskistas, mas por um espectro mais amplo de intelectuais, acadêmicos e escritores que compartilhavam, sobretudo, uma crítica às práticas do CPUSA anteriores à formação da Popular Front. A reunião desses vários intelectuais foi fundamental para que esse grupo crítico ao CPUSA se reunisse em torno de uma causa comum: a defesa de Trotsky. A presença de John Dewey entre os membros do comitê foi fundamental para a publicação da querela, mas também para a legitimação das afirmações de injustiça bradadas pelos trotskistas.

Ao publicizar as práticas de perseguição política stalinista e ajudar a lançar dúvidas sobre o papel da Popular Front, a

---

21 Além dos já citados, outros nomes que estiveram ligados ao comitê são os de James T. Farrell, Mary McCarthy, Dwight Macdonald e Lionel Trilling, que, ao lado de Meyer Schapiro e Sidney Hook, formariam o grupo que seria denominado New York Intellectuals. Outros intelectuais que apoiaram a criação do comitê foram Franz Boas, Harold Isaacs, Max Nomad, John Dos Passos, James Rorty, John Sloan, Carlo Tresca, Edmund Wilson, James Burnham, V. F. Calverton e Max Eastman.



formação do Comitê Americano de Defesa de Leon Trotsky serviu como um passo fundamental para reinauguração da *Partisan Review*, que se tornou a principal publicação de oposição ao CPUSA e à Popular Front. Os vínculos entre os intelectuais antistalinistas e o trotskismo foram mais evidentes e longevos em intelectuais como Dwight Macdonald — que seria filiado ao Socialist Workers Party (SWP) entre 1939 e 1940 —, James T. Farrell, Clement Greenberg e Meyer Schapiro —, que nunca foram filiados formalmente ao movimento trotskista mas provavelmente eram mais próximos ideologicamente de Trotsky do que Macdonald (Wald, 1987, p. 175). Sidney Hook, que também tinha laços com trotskistas, foi um dos mediadores da aproximação entre estes e os socialistas no processo que desencadeou a entrada do movimento trotskista no Socialist Party of America.

Após os *Moscow Trials*, estava estabelecido o espaço para que a *Partisan Review* retornasse como um projeto independente, mas com forte simpatia pelo trotskismo. Reuniram-se à frente desse projeto os antigos editores da *Partisan Review*, Philip Rahv e Williams Phillips, e outros jovens intelectuais como Dwight Macdonald, F. W. Dupee, George L. K. Morris e Mary McCarthy. A questão em torno dos Processos de Moscou redefiniu a postura não apenas de Rahv e Phillips, mas também de alguns daqueles que contribuía com a *Partisan Review* em sua primeira fase e já mostravam discordâncias em relação ao CPUSA, principalmente devido à sua guinada brusca em prol do americanismo em detrimento do modernismo. Se já havia desconfiança em relação ao CPUSA em razão da sua política cultural na América, a postura da



URSS nos Processos de Moscou e na Guerra Civil Espanhola permitiu que tal dúvida se voltasse para o stalinismo como um todo.<sup>22</sup> Em 1937, ano anterior à chegada de Pedrosa na América, é perceptível uma brusca reorganização das forças em disputa entre os intelectuais nova-iorquinos radicais, quando uma parte significativa desta camada, sobretudo aquela que ao longo da década vinha defendendo o modernismo, aproxima-se temporariamente do trotskismo como uma nova tentativa de restabelecer uma cultura radical ainda vinculada às lutas por transformações sociais prescritas pelo marxismo (Gilbert, 1968, pp. 158-159), mobilizando assim o pensamento de Trotsky como uma força legitimadora. No momento em que Pedrosa chegou aos Estados Unidos, o grupo de intelectuais antistalinistas e o trotskismo estavam por demais próximos para que se delimitassem fronteiras nítidas entre um e outro.

A aproximação entre a *Partisan Review* e o trotskismo foi claudicante e permeada de contradições, e não é um absurdo pensar que, pelo menos para alguns dos editores da *Partisan Review*, tal adesão ao trotskismo se deu mais pela oportunidade de se apoiar em um grupo político em

---

22 Muitos daqueles que se aproximaram do CPUSA em 1935 também duvidavam da validade do julgamento conduzido pela URSS, mas permaneciam adeptos da Popular Front em razão da urgência do combate ao fascismo. Depois de 1939, quando muitos dos escritores liberais já tinham se distanciado do CPUSA em razão da dissolução das frentes populares e do estabelecimento do pacto de não agressão entre URSS e Alemanha, muitos dos antigos membros da LAW apontaram os Processos de Moscou como o evento que teria marcado o fracasso do comunismo como força mobilizadora dos intelectuais norte-americanos, tendo, assim, operado como um “fator subterrâneo” para a ruptura dos intelectuais com o comunismo (Gilbert, 1968, p. 164).



ascensão e em clara disputa com o CPUSA do que que por uma verdadeira fidelidade aos posicionamentos de Trotsky. A presença de Trotsky entre os colaboradores da revista certamente atribuiu uma autoridade ao posicionamento radical defendido pelos intelectuais nova-iorquinos. Por outro lado, seria improvável tal vinculação ao pensamento trotskista se ele não mostrasse certa inclinação para maior liberdade de criação artística e uma postura mais próxima daquela visão que aproximaria arte moderna e marxismo.<sup>23</sup> Assim, para todos aqueles que vinham lutando dentro dos restritos limites do proletariado para estabelecer uma literatura que fosse ao mesmo tempo politicamente revolucionária e esteticamente moderna, a mudança brusca de política e o abandono de todo esforço de construção de uma cultura emancipatória em favor da estruturação de uma frente ampla contra o fascismo fizeram com que essa geração não tivesse perspectivas de participação no mercado editorial radical nova-iorquino. O

---

23 É fundamental notar como a crítica de Trotsky à *Proletkult* estabelecida em *Literatura e Revolução* foi mobilizada como justificativa teórica e força de autoridade para uma disputa entre a imprensa anti-stalinista e a imprensa comunista. Na edição de agosto-setembro de 1938 da *Partisan Review*, Trotsky colaborou com o artigo “Art and politics”, em que, além de explicitar o isolamento e a organização em pequenos grupos como condições mesmas de toda ideia progressiva tanto em arte como em política — o que se encaixava perfeitamente tanto na defesa modernista da *Partisan Review* quanto no ainda jovem movimento trotskista —, afirmou a necessidade de independência absoluta para a prática intelectual e artística: “*Art, like science, not only does not seek orders, but by its very essence, cannot tolerate them. Artistic creation has its laws — even when it consciously serves a social movement. Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only in so far as it remains faithful to itself. Poets, painters, sculptors and musicians will themselves find their own approach and methods, if the struggle for freedom of oppressed classes and peoples scatters the clouds of skepticism and of pessimism which cover the horizon of mankind. The first condition of this regeneration is the overthrow of the domination of the Kremlin bureaucracy*” (Trotsky, 1938, p. 10).



restabelecimento da *Partisan Review* e a sua aproximação a Trotsky foi vista como uma nova possibilidade de reconduzir o movimento radical norte-americano ao caminho do verdadeiro marxismo ao mesmo tempo que recobriu novamente a defesa do modernismo com uma aura radical.

## Mario Pedrosa e os círculos intelectuais radicais nova-iorquinos

Mas a aliança entre intelectuais anti-stalinistas e os trotskistas teve curta duração. Mesmo que as ideias de Trotsky tenham servido, sobretudo aos seus editores, como um veículo para que a *Partisan Review*<sup>24</sup> estabelecesse para si uma legitimidade relativa como simultaneamente modernista, anti-stalinista e radical, a revista também já levantava dúvidas sobre o sentido revolucionário do trotskismo e sobre a necessidade de uma nova tradição radical. Rahv e Phillips já

24 Um dos ex-editores da *Partisan Review*, F. W. Dupee, chegou a afirmar que Leon Trotsky o teria influenciado mais do que qualquer americano (Wald, 1987, p. 139). Por sua vez, as ressalvas de Rahv e Phillips em relação ao movimento trotskista são compreensíveis se observarmos a relação problemática que ambos tiveram com o comunismo. Por outro lado, não é possível descartar certo teor estratégico na aproximação ao trotskismo. Conforme colocado por Irving Howe em sua reflexão sobre os anos 1930, Rahv, Phillips e Sidney Hook teriam buscado construir, por volta de 1936, uma alternativa política que se afastasse do stalinismo a partir da associação com alguma “versão purificada de marxismo” associada a Trotsky ou Rosa Luxemburgo (Howe, 1968, p. 32). Vale lembrar que Sidney Hook exerceu grande influência sobre os dois editores da *Partisan Review* e é tido como um dos responsáveis pela mudança de posição de ambos sobre a participação americana na II Guerra Mundial, que na década de 1940 passa a ser apoiada pela *Partisan Review* (Wald, 1987, p. 198).



colocavam em dúvida a validade da experiência revolucionária de 1917 e do bolchevismo por meio da publicação de artigos como “After-thoughts on the Soviet Union” (1938), de André Gide, o que foi recebido de maneira muito negativa por Trotsky e pelo outro editor da revista à época, Dwight Macdonald. Por sua vez, Trotsky também tinha diversas ressalvas em relação às posições políticas e aos colaboradores da revista. Em carta a Dwight Macdonald, editor da *Partisan Review* mais próximo do trotskismo, Leon Trotsky expressou sua certeza sobre a capacidade dos editores, mas também suas dúvidas em relação às possíveis contribuições da revista para a luta política, pois os temas debatidos nela eram inofensivos e pouco claros politicamente. Trotsky temia que, futuramente, a revista viesse a se tornar “um pequeno monastério, guardando-se em relação ao mundo exterior pelo ceticismo, agnosticismo e respeitabilidade” (Wald, 1987, p. 142). Essa desconfiança com relação ao bolchevismo e à tradição revolucionária iniciada em 1917 se tornaria a principal característica daquilo Serge Guillbaut chamou de “desmarxização” da esquerda anti-stalinista norte-americana. Não por acaso, tal ruptura que já se anunciava em 1938, ano da chegada de Pedrosa aos Estados Unidos, e acabou por se precipitar a partir dos debates estabelecidos no interior do movimento trotskista em torno da chamada “Questão russa”, em que Pedrosa teve proeminente participação.

O exílio de Mario Pedrosa teve início nos primeiros meses de 1938, quando deixou o Brasil em direção à França, onde se estabeleceu junto ao grupo trotskista local. Lá, Pedrosa colaborou na atribulada organização do congresso de criação



da IV Internacional, ocorrido em 3 de setembro de 1938 em uma propriedade do franco-americano Alfred Rosmer,<sup>25</sup> em Périgny. No evento, Pedrosa foi nomeado secretário latino-americano da IV Internacional e membro do Comitê Executivo Internacional, o que fez dele o principal representante dos movimentos trotskistas sul-americanos. Entre os 21 delegados que compuseram a comissão de organização da IV Internacional, alguns acabaram por conviver com Pedrosa nos Estados Unidos e tomaram parte nas mesmas disputas que ele, muitas vezes em posições opostas. Nos Estados Unidos, Pedrosa esteve cotidianamente com James Cannon e Max Shachtman, as duas principais lideranças do trotskismo americano à época; Emmanuel Geltman e Nathan Gould, dois militantes recém-saídos dos movimentos de juventude do trotskismo norte-americano que acabaram por se tornar amigos de Pedrosa; e ainda C. L. R. James, que participou, ao lado de Pedrosa, da crítica aos posicionamentos de Trotsky acerca da participação russa na II Guerra Mundial.

Mario Pedrosa chegou aos Estados Unidos em outubro de 1938, após decisão da IV Internacional de estabelecer como sede da instituição Nova York, cidade favorecida pela concentração de militantes trotskistas, pela proximidade relativa do México, lugar de exílio de Trotsky, e pela maior

---

25 Rosmer, militante histórico do trotskismo e um dos amigos mais próximos de Trotsky, também se instalou nos Estados Unidos em razão da II Guerra Mundial e lá acabou por se tornar próximo dos Pedrosa ao longo dos anos em que residiu em Nova York, como atestado pelas várias cartas de Alfred e Marguerite Rosmer presentes nos acervos de Mario Pedrosa.





segurança em relação a possíveis ataques de agentes soviéticos.<sup>26</sup> Na cidade, Pedrosa passou a conviver cotidianamente com os militantes do Socialist Workers Party (SWP) e, portanto, a se relacionar com boa parte dos intelectuais anti-stalinistas que orbitavam em torno do partido. Sua chegada se deu em meio a um acalorado debate em torno da mencionada “Questão russa”, que envolvia, em linhas gerais, a discussão sobre a possibilidade de ainda entender a União Soviética como um “Estado proletário degenerado”, conforme defendia Trotsky, para, assim, estabelecer um plano de ação dos trotskistas diante de possíveis ataques nazistas à URSS. Pedrosa e uma camada significativa do partido divergiam de Trotsky e expunham dúvidas sobre a possibilidade de a União Soviética já ter deixado de ser um Estado proletário, na medida em que já

---

26 O período de construção do congresso é conturbado principalmente pelo assassinato de dois importantes militantes trotskistas pelas mãos de agentes soviéticos: Lev Sedov, filho de Leon Trotsky morto apenas alguns dias antes da chegada de Pedrosa em Paris, e Rudolf Klement, ex-secretário particular de Trotsky e um dos principais articuladores do congresso. Sobre o assassinato de Rudolf Klement, relatou Pedrosa: “eu fui chamado por Rudolf Klement, que era um rapaz comunista da Alemanha, que tinha escapado de lá, fazia parte de um grupo trotskista. Ele veio para Paris e aí foi mandado para o secretariado da 4ª Internacional, encarregado de preparar a documentação para o Congresso. Eu fui chamado por ele, para participar com ele desse trabalho porque ele ficava muito chateado com o desmazelo dos franceses. A falta de organização crônica dos franceses. E ele estava na casa de um camarada, mas não tinha quem o ajudasse. Então ele me chamou. Pedi que eu fosse ajudá-lo e eu fui. E nós fomos trabalhar na casa de um camarada lituano. Que estudava em Paris. Que era membro da organização (...). Um dia, o Klement desapareceu. (...). Apareceu uma carta, parecia que era dele, dizendo que tinha mudado de opinião e tal. E, nada. Até que apareceu no Sena, num saco, sem cabeça, com os braços decepados. (...) Aí fechou-se o tempo. O pessoal denunciou e quando eu soube fui procurar onde estava o nosso bureau com o estudante lituano e o estudante tinha desaparecido. A mulher que alugava quartos disse que nas férias ele foi para a terra dele. Se deduziu daí que ele era um agente do GPU (Pedrosa, 1979).



atuava numa lógica imperialista em sua política de anexação de novos territórios e de alianças espúrias.<sup>27</sup>

Em seus textos, Pedrosa se refere sobretudo ao pacto Molotov-Ribbentrop, que selava um acordo de não agressão entre União Soviética e a Alemanha. Com o acordo, selado em agosto de 1939, as divergências se tornaram ainda mais evidentes. Em resposta às dissidências que surgiam no interior do trotskismo, Trotsky escreveu uma carta aberta ao grupo minoritário do SWP, “From a scratch to the danger of gangrene”, em que critica severamente os militantes divergentes e os ameaça de expulsão da IV Internacional. Em março de 1940, Pedrosa escreve uma carta aberta a Trotsky criticando um possível afastamento do grupo opositor da IV Internacional,<sup>28</sup> o que é recebido ironicamente por Trotsky. Em carta, Leon Trotsky comenta a carta de Pedrosa — sob pseudônimo de Lebrun — identificando-o como “uma pessoa peculiar”:

---

27 “Quando da invasão da Polônia pelo Exército Vermelho, em aliança com as tropas nazistas, a vanguarda revolucionária de todo o mundo, e principalmente nossos companheiros poloneses, encontram-se em face de uma situação nova, não prevista pela fórmula defensivista: que atitude tomar ante o Exército Vermelho invasor? Defendê-lo, combater a seu lado contra o exército burguês, ser os melhores soldados da Rússia Soviética, ou assumir uma atitude derrotista e apelar para os soldados dos dois campos para se revoltarem contra seus patrões, confraternizando-se com o povo por uma revolução soviética na Polônia burguesa derrotada? A prova foi dada: sob a pressão de um acontecimento imprevisto, como o da invasão do Exército Vermelho, não incluído na fórmula defensivista, a direção da seção norte-americana não pôde dar resposta, nem clara nem imediata, nem unânime nem majoritária, nem falsa nem justa à questão candente que se nos colocava brutalmente à frente” (Pedrosa [Lebrun], 2005, pp. 293-294)

28 Pedrosa, M. (Lebrun) [carta] 23 mar. 1940, Nova York [para] Trotsky, L. (Rork, W.), s. l. Leon Trotsky Exile Papers (MS Russ 13. 1). Houghton Library, Harvard University.



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 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. They themselves don’t doubt it. At the same time, they consider themselves as unremovable senators — in the name of democracy! As the French say, we must take war-time measures during a war. This means that we must adapt the leading body of the Fourth International to the real relationship of forces in our sections. There is more democracy in this than in the pretensions of the unremovable senators. If this question comes up for discussion, you can quote these lines as my answer to Lebrun’s document (Trotsky, 1940, s. p.).

Em razão desse debate, o Comitê Executivo da IV Internacional acaba sendo dissolvido e o SWP se fragmentando em dois grupos. De tal divisão, o grupo minoritário acabou por formar o Workers Party (WP). Pedrosa, que permaneceu próximo ao grupo, participou de sua reorganização e saiu em viagem para



a América do Sul com o intuito de atrair o apoio de grupos trotskistas ao movimento de Shachtman, que, após o assassinato de Trotsky, passou a disputar com Cannon a liderança do movimento trotskista. Um dos momentos conhecidos de tal viagem de Pedrosa é a sua passagem pelo Peru, onde entrevistou Víctor Raúl Haya de la Torre,<sup>29</sup> líder do movimento aprista (Pedrosa, 1941). O plano de Pedrosa envolvia seu retorno ao Brasil, mas ele acabou preso poucos dias após sua entrada no país, sendo enviado de volta aos Estados Unidos em razão da interferência do seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, e do convite de emprego da União Pan-Americana para ele e sua esposa, Mary Houston.<sup>30</sup>

Desde sua ida para Washington até sua volta ao Brasil, Pedrosa permaneceu em contato com seus ex-companheiros no Workers Party. Afastado compulsoriamente da militância política diária tanto por sua decepção com os rumos tomados pelo movimento trotskista — o que não significou uma ruptura com as ideias defendidas por Trotsky — como pela necessidade de permanecer em Washington, ele retornou à crítica de arte por meio de sua atividade como redator do boletim internacional da Pan-American Union, no qual publicou sua famosa crítica aos afrescos de Cândido Portinari

---

29 Em carta a Mario Pedrosa, Haya de la Torre agradece pela entrevista e pela fidedignidade na reprodução de suas posições na revista. TORRE, H. [carta] 25 mar. 1941, Lima [para] Pedrosa, M. Nova York. Acervo Mario Pedrosa. Cemap-Unesp.

30 Rowe, L. S. [carta] 10 mar. 1941, Washington, D. C [para] Pedrosa, M. Rio de Janeiro. Acervo Mario Pedrosa. Cemap-Unesp.



na seção latino-americana da Biblioteca de Washington e também sobre o compositor Camargo Guarnieri. Foi também durante esse período que Pedrosa visitou a exposição de Miró e Dalí no MoMA<sup>31</sup> e se aproximou do artista norte-americano Alexander Calder,<sup>32</sup> eventos narrados como fundamentais para a sua “conversão” ao abstracionismo (Pedrosa, 1979). O contato com a obra de Calder teria desencadeado a publicação de dois artigos de Pedrosa publicados em 1944 no jornal *Correio da Manhã* — “Calder, escultor de cata-ventos” e “Tensão e coesão na obra de Calder” —, tidos como as primeiras manifestações da já citada “conversão” em sua obra.

Nesses dois artigos já é possível perceber alguns caminhos tomados pela crítica pedrosiana nos anos que sucederam seu exílio, como a afirmação do caráter utópico e democrático da arte abstrata. Em Calder, Pedrosa vislumbrou tais elementos na capacidade dos estáveis e móveis 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

---

31 Segundo o *site* do MoMA, a citada exposição ocorreu entre 19 de novembro de 1941 e 11 de janeiro de 1942.

32 Calder afirma em sua autobiografia que a amizade com Pedrosa teria começado em 1944, em uma exposição individual do escultor no MoMA (Calder, 1966, p. 201). Sobre a amizade entre Pedrosa e Calder, ver Formiga, 2019.



atividades industriais da vida moderna” (Pedrosa, 2000a, p. 65). Ao convidar o espectador ao toque e ser capaz de habitar os mais diferentes e inóspitos espaços, a arte de Calder, feita “de qualquer troço”, teria a capacidade de transformar a vida de todo dia e o ambiente “informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as grandes massas embrutecidas”, revitalizando, assim, “a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens” (idem). Conclamando a arte concreta de Hans Arp para afirmar a ambição da arte abstrata de transformar o mundo de maneira “desinteressada” e “longe de quaisquer fins de propaganda”, Pedrosa vê na arte de Calder uma “silenciosa ação de catálise sobre a vulgaridade generalizada e agressiva de nossa época” (idem, pp. 65-66). Contudo, ao afirmar que a “funcionalidade” da arte de Calder estaria no “próprio material em que trabalha, a que é vital, inerente à matéria”, sem “mais nenhuma [matéria] externa ou estranha à intrínseca propriedade desta” (idem, p. 78), também apresentou dois elementos fundamentais de sua crítica pós-exílio: um juízo negativo sobre a arte abstrata que se apresenta como expressão da subjetividade do artista isolado e a compreensão da arte não figurativa como expressão — mas não reflexo — da nova condição do escultor na sociedade moderna, marcada pelo embrutecimento promovido pela clivagem entre a arte e a vida. Para o crítico, o desprezo dos escultores modernos pelos “eternos problemas do volume maciço como os materiais de trabalho tradicionais” e pela simetria da forma humana não se daria por um idealismo típico de uma arte burguesa isolada da realidade, mas sim



pela descoberta, por parte desses escultores, de uma “espécie diferente de realismo”, às vezes denominado como “mental”, que se revelaria, por exemplo, “na arte romanesca” e nos “povos primitivos”, e que fez com que muitos desses artistas se virassem ou “para um novo mito, essencialmente moderno — a máquina”, ou para “dentro de si mesmo” ou, ainda, “para a natureza, o universo” (Pedrosa, 2000b, p. 68). Para Pedrosa, o caso de Calder definitivamente não seria o mesmo daqueles que se voltam para dentro de si, pois o automatismo presente em seus móveis não seria subjetivo, mas sim oriundo de um fenômeno que se assemelha ao estado puro da música, em que depende de “vários fatores externos, objetivos e subjetivos” para se manifestar como uma “translação no espaço” de formas que evocam “a derrota dos corpos celestes” e “casam” vida e abstração na medida em que navegam entre o “romantismo incurável” do surrealismo e a “obsessão de purismo formal” do abstracionismo (Pedrosa, 2000b, p. 79). Já em 1948, Pedrosa retoma essas características da obra de Calder salientadas em 1944 ao afirmar a arte calderiana como aquela que “não reflete sociedades, nem sublima pesadelos subjetivos”, sendo, antes, uma utopia que despreza o “sombrio” presente não para “isolar-se na sociedade, sem contato vital com esta”, mas sim para se comunicar com aqueles “das futuras gerações”, passíveis de terem, enfim, “energia bastante para o necessário esforço de integrar a arte à própria vida” (Pedrosa, 2000c, p. 90).



Mesmo que Pedrosa tenha mobilizado em sua nova gramática crítica saberes anteriores, provenientes do seu período de estudos na Alemanha na década de 1920<sup>33</sup> e de sua vivência junto aos surrealistas,<sup>34</sup> parece nítido que suas novas posições sobre a arte incorporam elementos do debate constituído a partir do grupo da *Partisan Review* e do grupo de intelectuais antistalinistas que se estabeleceu em torno da publicação. Um dos primeiros elementos que parecem estabelecer tal relação é a “reaproximação” entre a arte abstrata e a vida, ideia rejeitada nas críticas pedrosianas anteriores ao exílio. Mesmo que Stuart Davis tenha estabelecido uma importante reflexão sobre a condição do artista moderno como trabalhador, suscitada principalmente pela condição específica vivenciada

33 Seus primeiros estudos sobre a Gestalt ocorreram na Alemanha ainda na década de 1920, quando viveu na Europa por cerca de quatro anos (1924-1928), mas vale ressaltar que os principais teóricos da Gestalt — Wolfgang Koehler, Max Wertheimer e Kurt Koffka — também imigraram para os Estados Unidos em razão da guerra (Abraços, 2012, p. 59), o que pode ter ocasionado uma retomada do interesse pelo tema.

34 Em carta de 1928 destinada a Lívio Xavier, Pedrosa relatou suas primeiras impressões de Benjamin Péret, que anos depois se tornaria seu cunhado, e de outros surrealistas, incluindo André Breton e Louis Aragon: “Em Paris estive algumas vezes com os surrealistas. Bons rapazes. O Breton fisicamente causa boa impressão — é forte, grandão, cara de macho, beijos grossos, bom aspecto de saúde física e força. Isso vai pra Mary. Quanto ao mais — simpático, muito inteligente — e acostumado a falar para ser ouvido. A meninada escuta e respeita. O Péret — é aquilo mesmo que nós pensávamos. Camarada simpático, simples, sem grande inteligência, doido, vagabundo, poeta, entusiasmado, forte — e intelectualmente — seguindo o Breton e o Aragon, sobretudo o primeiro. Este último — fisicamente outra coisa — não tem pé grande, nem nada. Fraquíssimo de corpo, requintado sem querer — é de fato a sedução em pessoa. Extremamente simpático e simples. Vê-se que é uma grande inteligência — preocupado com ideias etc. Tem um rosto infantil, mas cheio de tics nervosos. Aliás — a gente vê que é todo nervos. Quando discute, torce às vezes a boca e quer falar muito depressa e as palavras não saem. Gagueja. Me deu num momento a impressão de que era histórico. É uma pessoa que prende. Pela fineza etc. me lembrei de Shelley. (...) Foi de todos o que mais me impressionou. Se acamaradou num instante com a gente (Pedrosa apud Marques Neto, 1993, p. 298).





pelos artistas norte-americanos apoiados pelos programas estabelecidos pelo New Deal, tal debate só foi incorporado aos temas mobilizados pelos New York Intellectuals a partir do artigo de Meyer Schapiro “The nature of abstract art” (1937),<sup>35</sup> que não apenas estabeleceu a arte abstrata como resultante dos modos de produção cultural estabelecidos na sociedade moderna — rejeitando assim a tese dos críticos comunistas sobre o caráter “decadente” da arte moderna<sup>36</sup> — como também criou uma importante justificativa teórica — e materialista — para muitos dos artistas e críticos radicais que desejavam mobilizar o abstracionismo e outras técnicas modernistas mas se envergonhavam da pecha de individualista que tal arte associava aos seus entusiastas (Guilbaut, 1983, pp. 24-25). Ao afirmar o caráter histórico da arte abstrata, Schapiro o faz não como afirmação de uma disputa interna ao mundo da arte, mas como o entendimento da arte abstrata como um juízo sobre o mundo mobilizado por certa camada dos artistas condicionada pelas relações práticas estabelecidas entre os seres humanos e a natureza:

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

---

35 Publicado originalmente em *Marxist Quarterly*, n. 1, v. 1, jan-mar 1937.

36 Tese estabelecida por Georg Lukács (Jameson, 2008).



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 a 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 engenhosidades formais de dissolução, penetração, imaterialidade e incompletude, 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 o objeto e o ambiente — que entram nas relações práticas do homem na natureza (...) Se hoje um pintor abstrato parece desenhar como uma criança ou um louco, não é porque seja infantil ou louco. Está apenas valorizando, como qualidades relacionadas com os seus próprios objetivos de liberdade de imaginação, a espontaneidade desapaixonada e a falta de preocupação técnica da criança, que cria apenas para si mesma, sem as pressões da responsabilidade e os ajustes práticos do adulto (...) Pela própria prática da arte abstrata, na qual as formas são improvisadas e deliberadamente distorcidas e obscurecidas, o pintor



abre espaço a sugestões de sua vida interior reprimida. Mas, ao manipular sua fantasia, o pintor deve diferir da criança ou do psicopata na medida em que o ato de desenhar é sua principal ocupação e a fonte consciente de seu valor humano (Schapiro, 2010, pp. 262-263).

Não por acaso, Schapiro mobiliza aqui o exemplo da arte infantil e da arte dos loucos para afirmar o caráter positivo que as artes dos ditos primitivos assumem para os abstracionistas – o que também é um traço marcante da crítica pedrosiana no pós-exílio. Da mesma maneira, tal valorização do “primitivo” estabelecida pela arte abstrata não deve ser compreendida, segundo Schapiro, apenas como uma “reação contra a desgastada imitação da natureza” ou pela “descoberta de um campo formal absoluto ou puro”, mas sim como uma das manifestações possíveis do movimento da arte abstrata, por demais abrangente e variável de acordo com a época e o lugar para ser considerado “um desenvolvimento autossuficiente, originário, por uma espécie de lógica interna, de problemas estéticos”, que traz em si, “em quase todos os pontos, a marca das condições materiais e psicológicas mutáveis que envolvem a cultura moderna” (Schapiro, 2010, pp. 264-265):

(...) essa nova aceitação da arte primitiva foi evidentemente mais que estética; todo um complexo de anseios, valores morais e concepções gerais da vida realizavam-se nela. Se o imperialismo colonial tornou esses objetos fisicamente acessíveis, eles tiveram pouco interesse estético até o surgimento de novas concepções formais. Mas estas só podiam ser relevantes para a arte



primitiva quando carregadas das novas avaliações do instintivo, natural e mítico enquanto essencialmente humanos, o que afetou até mesmo a descrição da arte primitiva. (...) Num processo notável, as artes dos povos atrasados e subjugados, descobertos pelos europeus em sua conquista do mundo, tornaram-se normas estéticas para os que se opunham à expansão imperialista. Esta foi acompanhada na Europa por um profundo pessimismo cultural, em que as artes das vítimas selvagens foram elevadas acima das tradições europeias. As colônias tornaram-se lugares para onde se podia escapar ou que se podia explorar. No entanto, o novo respeito pela arte primitiva foi progressivo, no sentido de que as culturas dos selvagens e outros povos atrasados passaram a ser vistas como culturas humanas, e a alta criatividade, longe de ser prerrogativa das sociedades ocidentais avançadas, era atribuída a todos os grupos humanos. Mas essa percepção foi acompanhada não apenas por uma fuga da sociedade desenvolvida como também pela indiferença justamente por essas condições materiais que estavam brutalmente destruindo os povos primitivos ou convertendo-os em escravos submissos, sem cultura. Além disso, a preservação de certas formas de cultura nativa, por interesse do poder imperialista, pôde ser defendida, em nome das novas posturas artísticas, pelos que se consideravam inteiramente livres de interesses políticos (Schapiro, 2010, pp. 263-264).

Outro autor que parece ter impactado as posições que Pedrosa passa a defender já ao fim do seu exílio foi Clement



Greenberg, crítico que se tornaria um dos principais nomes das artes visuais norte-americanas nas décadas de 1950 e 1960. Ainda ao final da década de 1930, Greenberg era um desconhecido autor filiado ao SWP por indicação de Dwight Macdonald, que também o levou ao comitê editorial da *Partisan Review* (Gilbert, 1968, p. 245). E foi na revista que ele publicou um de seus mais proeminentes artigos, “Avant-garde and kitsch”, em que salienta um caráter político da arte abstrata endossado por Pedrosa: a autonomia relativa dos movimentos de vanguarda em relação aos discursos políticos, longe de significar o encastelamento do artista burguês isolado, serviria à luta contra a barbárie totalitária devido a sua impermeabilidade aos usos da arte como propaganda, o que manteria a arte a salvo de qualquer “crença axiomática”, fosse capitalista ou revolucionária, permitindo a existência de uma cultura superior à cultura de massa, que já se sobressaía nos Estados Unidos, mesmo em meio “à violência e à confusão ideológicas” (Greenberg, 2001b, p. 29). Ao fazer aquilo que reconhece como uma “apologia histórica da arte abstrata” (Greenberg, 2001a, p. 58), Greenberg segue um caminho semelhante ao de Schapiro e defende a reivindicação pela pureza do meio típica da arte abstrata como uma demanda histórica em resposta ao empobrecimento estético levado a cabo pela sociedade burguesa. Mas além do caráter anti-idealista da arte abstrata e de sua capacidade em salvaguardar uma “herança cultural” ameaçada tanto pelo capitalismo como pelo totalitarismo, Greenberg via em tal ênfase na pureza do meio um “materialismo” que permitiria aos artistas se isolarem das forças corruptivas oriundas não apenas do *kitsch*, mas de toda a sociedade. Aqui, Greenberg



parece anunciar uma posição que seria tomada pelos editores da *Partisan Review* como uma ressignificação da ideia de alienação, que passaria a ser tomada como uma condição libertadora na medida em que permitiria ao intelectual e ao artista produzir obras “autênticas”:

Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia. A pureza na arte consiste na aceitação — a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto. (...) As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de urna arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e a escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente. No caso da poesia, que, como disse, também precisou escapar da “literatura” ou dos temas para se salvaguardar da sociedade, concluiu-se que o meio é essencialmente psicológico e sub- ou supralógico. O poema deve visar à consciência geral do leitor, não



simplesmente a sua inteligência. (...) No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda. A pintura e a escultura são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; como a arquitetura funcional e a máquina, elas parecem o que fazem. A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima. (...). Enfatize o meio e suas dificuldades, e de imediato os valores puramente plásticos, os valores próprios da arte visual passam para o primeiro plano. Subjugue o meio a ponto de toda percepção de sua resistência desaparecer, e os usos adventícios da arte se tornam mais importantes (Greenberg, 2001c, pp. 53-54).

Certamente as posições assumidas por Pedrosa não são idênticas àquelas defendidas pelos críticos e historiadores da arte ligados aos New York Intellectuals, nem podem ser entendidas exclusivamente como um reflexo do posicionamento destes nas revistas. Como posto em outra ocasião, houve uma série de mediações e formas distintas de recepção de tais posições assumidas no contexto das lutas simbólicas estabelecidas a partir das revistas radicais nova-iorquinas (Ribeiro Vasconcelos, 2018). Aqui, vale a pena salientar sobretudo a proximidade particular entre Pedrosa e dois círculos de intelectuais nova-iorquinos aos quais pertenciam os dois críticos citados acima: o círculo de Irving Howe e o círculo de Dwight Macdonald. Es-



ses dois críticos se destacam entre os New York Intellectuals exatamente por terem sido aqueles que permaneceram próximos a um ideal socialista mesmo após 1945, quando muitos deles já haviam rompido com qualquer ideal revolucionário. A proximidade entre Pedrosa e esses círculos mesmo após o seu retorno ao Brasil, quando também passa a defender uma noção de socialismo que busca se afastar da experiência soviética, torna bastante plausível o contato entre Pedrosa e essa crítica de arte.

A proximidade entre Pedrosa e o círculo de Dwight Macdonald é notável sobretudo pela presença em *Vanguarda Socialista* de diversos artigos da revista *Politics*, criada por Macdonald após sua ruptura com a *Partisan Review*. Pedrosa conheceu Macdonald quando ambos integravam os círculos do SWP. É difícil mensurar o grau de proximidade entre eles e o tempo que tal amizade teria perdurado,<sup>37</sup> mas é possível especular que a participação de Mario Pedrosa na revista *Common Sense* tenha sido mediada por Dwight e Nancy

---

37 No acervo de correspondências de Mario e Mary Pedrosa sob a guarda do Cemap e da Biblioteca Nacional, destaca-se a série de cartas remetidas por Sally Greene aos Pedrosa ao longo da década de 1950. Nos anos em que Pedrosa esteve nos Estados Unidos, Greene desempenhou uma série de atividades na editora trotskista Pioneer Publishing, que era gerenciada por Jac Wasserman, à época seu marido. Dentre os citados por Sally Greene nas suas correspondências aos Pedrosa estão, além de Dwight e Nancy Macdonald, James T. Farrell, Harold Isaacs, Herman Singer e Guenter Reimann. Segundo uma dessas cartas, Sally Greene teria tido acesso ao endereço dos Pedrosa no Brasil após Nancy Macdonald sugerir que ela entrasse em contato com o MAM-SP, o que indica que os Macdonald estavam a par da trajetória de Pedrosa no mundo das artes plásticas. Guenter Reimann também teria ajudado, mas o endereço fornecido por ele estava desatualizado (Greene, S. [carta] 23 out. 1957, Nova York [para] Pedrosa, M., São Paulo. Acervo Mario Pedrosa. Cemap-Unesp)





Macdonald, já que um dos proprietários da revista era Selden Rodman,<sup>38</sup> irmão de Nancy Macdonald. A *Politics* tinha como finalidade eliminar o isolamento imposto pelos principais círculos literários e intelectuais àqueles que adotaram uma posição contrária à guerra,<sup>39</sup> mas também utilizar esse isolamento como forma de dar voz a dois grupos distintos: os jovens radicais relativamente desconhecidos nos círculos das pequenas revistas radicais e os intelectuais europeus refugiados (Sumner, 1996, p. 15). Entre os principais colaboradores da revista estavam os italianos Nicola Chiaromonte, Andrea Caffi e Niccola Tucci, o sociólogo alemão Lewis Coser — sob o pseudônimo de Louis Clair —, o tcheco Peter Gutmann — sob o pseudônimo de Peter Meyer —, o anarquista canadense George Woodcock, o russo de ascendência belga Victor Serge e Paul Goodman. Entre os demais colaboradores estavam C. Wright Mills, Albert Camus, Simone Weil, Hannah Arendt, Mary McCarthy, Daniel Bell e ainda Irving Howe, sob o pseudônimo de Theodore Dryden.<sup>40</sup> Greenberg contribuiu com poucos

---

38 O escritor Selden Rodman (1909-2002) pertencia às camadas abastadas de Nova York. Foi um dos fundadores da revista *Common Sense*, ao lado de Alfred Bingman. A revista permaneceu ativa de 1932 até 1946 e publicou vários dos intelectuais nova-iorquinos radicais; tendia ao socialismo democrático e ao liberalismo, sendo também crítica ao comunismo.

39 Outra clivagem que surgiu entre os intelectuais nova-iorquinos a partir dos anos 1940 foi estabelecida a partir das posições tomadas sobre a possível entrada dos Estados Unidos na guerra. Aqueles que foram mais próximos ao trotskismo e ainda defendiam uma posição socialista eram contra, ao passo que aqueles que já tinham mais nitidamente se afastado dos grupos políticos de esquerda tenderam a defender a participação americana na guerra. Por influência de Sidney Hook, Phillips e Rahv passaram a apoiar a guerra, fazendo com que Macdonald optasse por sair da *Partisan Review*.

40 Howe foi responsável pela seção “Magazine Chronicle” e por outras tarefas editoriais gerais em *Politics* (Sumner, 1996, p. 18).



artigos para a revista, mas permaneceu próximo a Macdonald. Após sair do comitê editorial da *Partisan Review*, Greenberg deixou de lado sua posição trotskista e antibelicista — explicitada sobretudo no texto “Ten propositions on the war”, escrito em parceria com Macdonald — para se tornar editor de outra revista constituída a partir dos debates no interior do anti-stalinismo nova-iorquino: *Commentary*.<sup>41</sup>

Muitos desses críticos e escritores também participaram do círculo de Irving Howe e contribuíram para a criação, em 1954, da revista *Dissent*, estabelecida a partir de uma nova dissidência ocorrida no Workers Party. Além de Howe, que à época da ruptura do SWP era um jovem militante trotskista que seguiu o mesmo caminho que Pedrosa, participaram da fundação na nova revista Emmanuel Geltman,<sup>42</sup> Stanley Plastrik,<sup>43</sup> Meyer Schapiro<sup>44</sup> e outros colaboradores assíduos

---

41 A *Commentary* era vinculada ao grupo de judeus radicais de Nova York. Contudo, a revista seguiu rapidamente a tendência dominante entre os New York Intellectuals, a ponto de se estabelecer como uma das principais revistas do neoconservadorismo norte-americano (Balint, 2010).

42 Geltman, que no movimento trotskista era conhecido pelo pseudônimo Emmanuel Garrett, atuou como tradutor de Pedrosa enquanto ele esteve vinculado ao SWP e foi um dos militantes norte-americanos que permaneceram em contato após o seu retorno ao Brasil.

43 Stanley Plastrik (1915-1981), que era sobrinho de Max Shachtman, também esteve envolvido diretamente com a dissidência shachtmanita.

44 Não se sabe se Pedrosa e Schapiro chegaram a se conhecer ainda durante o período de exílio de Pedrosa nos Estados Unidos, mas isso é bastante plausível, pois Schapiro era próximo dos círculos trotskistas e de Alexander Calder. Em 1959, Schapiro visitou o Brasil a convite de Mario Pedrosa, que atuou como principal organizador do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) realizado em meio aos eventos de inauguração de Brasília.



da revista, como Lewis Coser, Sid Lens, Norman Mailer, Erich Fromm, A. J. Muste e C. Wright Mills. Pedrosa foi, em especial, próximo de Geltman e Plastrik na época em que esteve nos Estados Unidos, e permaneceu em contato com ambos após o seu retorno ao Brasil, por meio de correspondências. Contudo, o indício mais consistente para a afirmação da relação entre Mario Pedrosa e o círculo da *Dissent* são os documentos acerca de um encontro de socialistas independentes que foi planejado pela revista em 1957.<sup>45</sup> Tal evento teria como fim discutir a possibilidade de manutenção de uma visão de mundo socialista em um contexto pessimista e de incredulidade em relação à solução para a crise do socialismo de um ponto de vista comum, compartilhado entre os editores e os “amigos” estrangeiros da revista. Na lista de convidados para tal encontro, Mario Pedrosa, único sul-americano, figura ao lado de intelectuais como Ignacio Silone, Albert Camus, A. Orfila, Nicola Chiaromonte, Asoka Mehta, Czesław Miłosz, Richard Wright, Jean Rous, Maximilian Rubel, J. Veltrusky, Marceau Pivert, Michel Grozier, G. L. Arnold, Richard Loewenthal, G. D. H. Cole, George Woodcock, Henry Jacoby, George Friedmann, Ramon Sander, Gunnar Myrdal, Wolfgang Leonhard e Erich Fromm.

Essa proximidade entre Pedrosa e os círculos de intelectuais anti-stalinistas parece, assim, perdurar mesmo depois do seu

---

45 A Gathering of independent socialists? *Dissent Magazine Papers*; TAM. 642; Box 1; Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives, Elmer Holmes Bobst Library, New York University Libraries.



retorno ao Brasil, e se espriar por outros países. Pedrosa também manteve relativa proximidade de Ruth Fischer e Ignazio Silone. A primeira, fundadora do Partido Comunista Austríaco e uma liderança do Partido Comunista Alemão à época da República de Weimar, se estabeleceu nos Estados Unidos ainda em 1941 e lá se tornou uma ferrenha anti-stalinista, cuja animosidade em relação aos comunistas chegou até mesmo a ser mal vista entre anti-stalinistas norte-americanos próximos a ela.<sup>46</sup> Silone, por sua vez, foi, ao lado de Victor Serge e Nicola Chiaromonte, um dos estrangeiros que mais assiduamente participaram dos debates na imprensa nova-iorquina, colaborando frequentemente com a *Partisan Review* e com outras revistas do espectro da esquerda anti-stalinista. Pedrosa foi um dos muitos integrantes dessa rede internacional de intelectuais socialistas a participar da revista *Tempo Presente*, dirigida por Silone e Chiaromonte.<sup>47</sup> Tanto Fischer como Silone também colaboraram com o Congress for Cultural Freedom (CCF), setor mais à direita do grupo anti-stalinista do qual se aproximaram muitos dos New

---

46 Em carta enviada a Victor Serge em 1945, Macdonald apresenta opinião dura sobre Fischer e seu anti-stalinismo: “Dói-me falar bem de Ruth Fischer, que conheço como sendo moralmente impossível e intelectualmente um tanto tresloucada no que diz respeito ao stalinismo. (Ela é uma pessoa inteligente, brilhante de certa maneira — mas o anti-stalinismo se tornou uma obsessão para ela). A *The Network* parece estar no mesmo nível da imprensa stalinista, exceto com um conteúdo político inverso. Como alguém pode adotar tais métodos — calúnias, simplificações, ofensas históricas e vulgares, generalizações grotescas com base em dados insuficientes — para lutar contra o PC?” (Macdonald, 2001, p. 126).

47 Lá, Pedrosa publicou o artigo “Potere e burocrazia” (Pedrosa, 1959).



York Intellectuals que se distanciaram do marxismo.<sup>48</sup> Mario Pedrosa também colaborou eventualmente com alguns dos projetos conduzidos pelo CCF, como no caso da revista *Cadernos Brasileiros* (Ridenti, 2018).

Essa breve apresentação dos círculos no qual Pedrosa participou ao longo e depois do seu exílio não explica por si só as transformações em seus entendimentos sobre a arte moderna. Aqui, o importante é notar que o cenário apresentado a todos esses nomes citados acima, incluindo Pedrosa, era o de um fracasso da experiência revolucionária engendrada pelo movimento comunista internacional, que parecia ter se degenerado ao ponto de se confundir com outras forças bárbaras como o capitalismo e o nazismo. Assim, a questão fundamental que se apresentava era a da reorganização da esquerda sobre novas bases, que deveria considerar não apenas os erros cometidos pelos movimentos comunistas e suas dissidências à esquerda como também uma constatação pessimista sobre as condições de construção desse novo movimento emancipatório. A proximidade entre Pedrosa e muitos desses intelectuais, críticos e artistas nova-iorquinos se constituiu, assim, por esse diagnóstico compartilhado sobre a mo-

---

48 O Committee for Cultural Freedom foi formado em 1939 como uma continuação dos esforços estabelecidos para a formação da Dewey Commission (Gilbert, 1968, p. 201). Dewey permaneceu como secretário da instituição, com Sidney Hook como um dos seus principais articuladores. Os manifestos do CCF, publicados em revistas liberais como *New Republic* e *American Mercury*, já enfatizavam a necessidade de defesa das liberdades individuais diante dos perigos totalitários, igualando muitas vezes comunistas e fascistas sob uma mesma classificação. Tal tendência se acirraría após o estabelecimento do pacto de não agressão de agosto de 1939 (Cooney, 1995, p. 234).



deriedade que, por sua vez, desencadeou respostas distintas a tais demandas históricas. Ao retornar ao Brasil e estabelecer o *Vanguarda Socialista*, Pedrosa parece determinado a contribuir para a construção de uma nova tradição radical no Brasil à luz de tais eventos históricos, o que faz também com base na contribuição estabelecida pelos debates desencadeados na imprensa nova-iorquina, já que foi responsável por publicar no Brasil muitos daqueles envolvidos com os círculos da esquerda antistalinista norte-americana.

## ***Vanguarda Socialista e a presença dos círculos nova-iorquinos no Brasil***

Pedrosa retornou ao Brasil em 25 de março de 1945 (Karepovs, 2017, p. 79) e em agosto do mesmo ano publicou a primeira edição de *Vanguarda Socialista*. Na maior parte de sua existência, o núcleo editorial do jornal se restringiu a Nelson Veloso Borges,<sup>49</sup> Hilcar Leite, Edmundo Moniz, Geraldo

---

49 Nelson Veloso Borges era considerado um “elemento ultrassecreto” nos quadros da militância de esquerda. Médico de formação alemã, de família rica do Nordeste e proprietário de usinas de açúcar e fábricas de tecido, ele atuava como um facilitador financeiro da militância (Castro Gomes, 1988, p. 186). Foi responsável por financiar boa parte dos custos operacionais do *Vanguarda Socialista*. No jornal, Borges manteve ao longo de toda a sua duração uma coluna sobre economia, que assinava sob o pseudônimo de Pirajá. Era cunhado de Pedrosa, casado com Celina Houston, irmã de Mary Houston Pedrosa.



Ferraz e Mario Pedrosa, que exercia a função de diretor do jornal. Ao longo dos quatro anos em que foi publicado, juntaram-se a eles Patrícia Galvão, Aristides Lobo, Luiz Alberto Bahia, Barreto Leite Filho — sob o pseudônimo de Montefalcone —, Paulo de Castro, Hugo Baldessarini, Febus Gikovate, Antônio Costa Corrêa, Arnaldo Pedroso d’Horta, Plínio Correia de Mello, Fúlvio Abramo, Oliveiros S. Ferreira, Edgard Carone, Hélio Jaguaribe, Rachel de Queiroz, Carlos Leão, Livio Abramo e muitos outros que permaneceram ocultos sob pseudônimos e artigos não assinados.

Assim, desde a sua fundação, o *Vanguarda Socialista* se definiu como um “jornal de vanguarda” que tinha como principais objetivos a discussão teórica e o estabelecimento de um movimento para “disseminar um corpo de ideias para os indivíduos, os pequenos grupos, a fim de que esses, organizando-se e orientando-se por elas, se reúnam e se preparem para uma ação sistematizada e esclarecida sobre o que se chama as largas massas”. O grupo formador do *Vanguarda Socialista* pretendia, assim, “reorganizar o movimento socialista proletário nacional e internacionalmente sobre novas bases”, o que parecia exigir maior comprometimento de uma camada de intelectuais radicais ainda não cooptados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). A preocupação teórica e o enfoque na atração de possíveis intelectuais podem ser entendidos como elementos de um tipo de organização política influenciada e imaginada por muitos dos intelectuais nova-iorquinos como uma possibilidade de mobilização diante da polarização do mundo. Assim como muitos dos jornais surgidos nos Estados Unidos ao longo dos anos 1940, o *Vanguarda Socialista* foi uma tenta-



tiva de estabelecer um movimento político mais “objetivo”, sem influências ideológicas ou “olhos apologéticos” (Pedrosa, 1945a). A posição política assumida pelo *Vanguarda Socialista* também repercute as mobilizações anti-stalinistas norte-americanas em reação ao fato de o PCB ter, a partir de sua volta à legalidade, adotado orientação próxima à do comunismo internacional e se assumido como parte da frente contra o fascismo. A faceta brasileira da Popular Front tomou aqui a forma de um apoio ao restabelecimento dos órgãos democráticos conduzido por uma política de “ordem e tranquilidade”, o que significou apoio tácito ao regime de Vargas a partir da campanha queremista, que visava à instalação da Assembleia Nacional Constituinte com a manutenção de Getúlio Vargas no poder (Teixeira da Silva e Santana, 2007, p. 10). Mesmo não participando diretamente da coalizão que apoiou Vargas na Assembleia Constituinte e seu candidato, Eurico Gaspar Dutra, a aproximação entre PCB e Vargas mediante o queremismo acabou por levar muitos militantes simpatizantes às frações mais à esquerda da União Democrática Nacional (UDN). Ao assumirem como principal bandeira de luta a democracia, Mario Pedrosa e o *Vanguarda Socialista* lançaram contra o comunismo o mesmo tipo de suspeição que era mobilizada no contexto americano. Aos olhos dos militantes anti-stalinistas brasileiros, o temor ao totalitarismo parecia à época ter ainda mais razão de existir, já que aqui a estratégia internacional do comunismo assumiu a forma de apoio deliberado a um regime ditatorial que, por várias vezes, demonstrou traços fascistas. O apoio dado pelo *Vanguarda Socialista* ao brigadeiro Eduardo Gomes deve-se, assim, à impossibilidade de adoção de uma postura radical e revolucionária e à posição “independente”





do PCB. O grupo Vanguarda Socialista entende essa posição independente do PCB como um ataque dissimulado à frente antiditatorial encabeçada pelo brigadeiro. Segundo a tese do *Vanguarda Socialista*, tal independência marcaria a saída de Prestes e do PCB do campo democrático, tornando-os adversários da luta contra o Estado Novo. Assim, o apoio a Eduardo Gomes acaba se justificando pela sua defesa da democracia e da liberdade de organização autônoma dos trabalhadores, condição indispensável para a realização do socialismo (Pedrosa, 1945b).

A partir da edição 56 do jornal (20 set. 1946), o *Vanguarda Socialista* passa a adotar uma nova forma de atuação, deixando de ser apenas um jornal de debate teórico para se voltar para a construção de um novo partido socialista. Os fundamentos da análise de conjuntura que estabelecia a necessidade de construção de um novo partido de esquerda no Brasil foram debatidos ao longo de todo o primeiro ano do jornal e fortemente influenciados pela interpretação da União Soviética como uma nação “capitalista de Estado”. Desde a primeira apresentação das teses sobre o capitalismo de Estado, Pedrosa deixou clara a vinculação de tais teses ao grupo de intelectuais nova-iorquinos.<sup>50</sup> Foi com base nessas

---

50 Teses publicadas na edição 17 do *Vanguarda Socialista*, acompanhadas de uma nota em que Mario Pedrosa explica que foram formuladas por um “grupo de marxistas que se reuniram em Nova York durante a última etapa da guerra”, com o intuito de “estudar o desenvolvimento econômico e político que as novas formas criadas de economia capitalista, no seu entrelaçamento cada vez maior com o estado, determinaram” (Pedrosa, 1945c).



mesmas teses que escreveu a longa série de artigos “A Revolução Russa e a sua Evolução até Nossos Dias”, publicada ao longo de 15 edições do jornal e também proferida em forma de palestras apresentadas na sede do *Vanguarda Socialista* para seus simpatizantes. Tais artigos e palestras constituiriam, assim, a base sobre a qual se alicerçariam as diretrizes políticas do grupo Vanguarda Socialista em sua busca pela formação de um novo partido (Loureiro, 1984). A interpretação de Pedrosa segue, em boa parte, a crítica feita pelos antistalinistas vinculados ao Workers Party, que entendiam a Revolução Russa como uma tentativa de revolução socialista frustrada pela ascensão de uma nova classe social dominante, estabelecendo, assim, um capitalismo de Estado em que a burocracia estatal faria as vezes de uma “neoburguesia”. As teses enfatizam, também, o caráter fascista desse capitalismo de Estado, que subjuga todas as esferas de vida dos sujeitos ao controle estatal, além do caráter imperialista da URSS, mas também levantam a possibilidade de o capitalismo de Estado, sob determinadas condições políticas e sociais, servir como ponte para o socialismo.

Mas, além do anti-stalinismo e da tentativa de construção de um movimento socialista democrático semelhante àqueles que setores mais à esquerda dos New York Intellectuals propuseram nos Estados Unidos, o principal elemento a aproximar Pedrosa e os círculos intelectuais nova-iorquinos em *Vanguarda Socialista* é a presença constante de artigos originados da imprensa norte-americana, o que teria suscitado críticas e suspeitas por parte de outros integrantes



da esquerda brasileira.<sup>51</sup> A lista de revistas recebidas e publicadas pelo *Vanguarda Socialista* é extensa e abrange diferentes setores da imprensa norte-americana. Foram publicados artigos de jornais e revistas como *The Call*, ligado ao Partido Socialista norte-americano; *New International*, ligado ao Workers Party; *New Leader*, tradicional jornal liberal norte-americano; *The Militant*, ligado ao SWP, e até mesmo da *Partisan Review*. Mas o principal colaborador internacional da *Vanguarda Socialista* ao longo de sua existência foi o *Politics* de Dwight Macdonald. Dentre os artigos de *Politics* publicados no *Vanguarda Socialista* destaca-se a série de textos intitulados “Novos Caminhos da Política”, publicados da edição 27 (1 mar. 1946) até a edição 40 (24 maio 1946). Segundo a nota que introduz o primeiro artigo, essa série continha “estudos e artigos de crítica à ideologia dominante no campo marxista de hoje, à luz das experiências mais recentes” e serviria para “revelar no Brasil essas novas ideias que estão tendo curso não somente nos Estados Unidos como em outras partes do mundo” (Pedrosa, 1946b). Entre os autores estrangeiros publicados no Brasil por intermédio

---

51 Em resposta às críticas aos supostos vínculos com grupos internacionais, Pedrosa respondeu: “Evidentemente, nós temos uma série de ligações internacionais. Recebemos jornais, revistas, colaboração e correspondência de muitos países da América e da Europa. Transcrevemos, nas nossas colunas regularmente, artigos e documentos de caráter marxista e socialista de toda parte, desde que concorram para esclarecer escura e complicada situação mundial e sejam contribuições de valor para a interpretação de nosso tempo. (...) O mundo inteiro segue, hoje, através dos telegramas da imprensa diária, os esforços que os socialistas europeus vêm fazendo para reconstruir a Internacional Socialista, desfeita pela guerra e pelo triunfo fascista totalitário na Europa. Por toda parte os socialistas do mundo procuram se encontrar de novo, estender as mãos por cima das fronteiras, para restaurar a solidariedade universal desfeita pela vaga reacionária e supernacionalista da era contrarrevolucionária” (Pedrosa, 1946a).



do *Vanguarda Socialista* estavam Dwight Macdonald, Sidney Hook, Bertram Wolfe, Irving Howe, Meyer Schapiro, James T. Farrell, Daniel Bell, Peter Meyer, Paul Goodman, Lewis Coser, Robert Alexander, Victor Serge, Ignazio Silone, Raya Dunayevskaya, Ruth Fischer e Guenter Reimann (sob o pseudônimo de Heinrich Leder).

Além de publicada a série “Novos Caminhos da Política”, no esforço para a construção de uma nova tradição radical brasileira também deveriam ser revisitados autores que, embora tidos como clássicos, eram desconhecidos no Brasil. Na coluna “Documentos do Marxismo”, propunha-se a publicação de artigos originais de autores tidos como pertencentes à tradição marxista e socialista que não haviam ainda circulado entre os brasileiros. *Politics* tinha uma coluna com fim semelhante denominada “Ancestors”, mas aquilo que define como uma tradição a ser retomada pelos jovens socialistas não poderia ser mais diferente, já que Macdonald não publica em tal coluna autores marxistas, pois “a crise contemporânea do socialismo exigiria um complemento e uma reforma da herança marxista a partir do auxílio do socialismo ‘utópico’, do liberalismo do século XVIII, do anarquismo e do pacifismo” (Macdonald, 1945.). Essa nova linhagem de “ancestrais” do socialismo seria composta por uma série eclética de intelectuais como Proudhon, Diderot, Condorcet, Thomas Paine, Saint Simon, Fourier, Aleksandr Herzen, Kropotkin, Tolstoi, Daniel de Leon e Rosa Luxemburgo (Sumner, 1996, p. 112). Rosa Luxemburgo foi a única autora a ser retomada tanto pela revista brasileira como pela norte-



americana.<sup>52</sup> Além de Luxemburgo, à época praticamente desconhecida no Brasil, a *Vanguarda Socialista* publicou textos inéditos de Marx, Lenin, Trotsky e de outros autores nunca antes publicados no Brasil, como Bukharin, Kautsky, e o socialistas Karl Korsch, Karl Radek e Lucien Laurat.

A estratégia editorial adotada por Pedrosa e explicitada nas colunas “Novos Caminhos da Política” e “Documentos do Marxismo” demonstra tanto um ecletismo na escolha dos debates contemporâneos apresentado ao público brasileiro quanto a manutenção da convicção de que uma tradição marxista clássica diferente daquela publicizada pelo PCB poderia trazer importantes contribuições. Certamente ainda é necessária uma futura análise mais pormenorizada dos critérios mobilizados em *Vanguarda Socialista* mediante a observação de eventuais ausências no universo de textos publicados na imprensa norte-americana no período e ainda possíveis adaptações, supressões ou traduções que interferissem no sentido original dos textos publicados. Aqui, basta afirmar que tais escolhas foram conduzidas segundo um diagnóstico, estabelecido por Pedrosa durante seu exílio, de uma crise não apenas no marxismo, mas também na cultura, que determinaria

---

52 Ela já havia sido mobilizada por uma revista nova-iorquina em 1938, quando a *Partisan Review* publicou, por incentivo de Macdonald e Harold Rosenberg, uma série de cartas inéditas da autora (Cooney, 1986, p. 140). Vale lembrar que, antes disso, Rosa Luxemburgo já havia sido “apresentada” aos radicais nova-iorquinos por Sidney Hook em seu livro *Towards the Understanding of Karl Marx* (1935). Na obra, publicada quando Hook ainda se identificava como um intelectual marxista, ela é considerada, ao lado de Lênin, como um dos defensores do marxismo verdadeiramente revolucionário, imune à corrupção pela política social-democrata defendida pelos partidos reformistas.



a necessidade de transformação das formas de intervenção e resolução dos impasses estabelecidos na modernidade e determinaria também a própria dimensão política da prática intelectual e artística. Mesmo considerando tais dimensões, Pedrosa não concordava com a noção de “crise do espírito”, mobilizada para sintetizar essa noção de crise generalizada nos anos que sucederam a II Guerra Mundial. Para ele, a maior questão suscitada nesse período foi o que chamou de processo de “desmitologização do universo”, em que o homem moderno acaba por se tornar um angustiado com a própria liberdade (Pedrosa, 2013, p. 15.). Mais do que reconhecer a barbárie da II Guerra Mundial como parte da crise mundial da cultura e o fim do projeto iluminista, Pedrosa parece incluir nesse diagnóstico o processo de crescente atomização da vida, reconhecível não apenas nas massas atingidas pela indústria cultural, mas também nos intelectuais incapazes de lidar com as próprias liberdades frente às amarras da tradição:

*Ao lado dos seus poderes técnicos, inclusive de destruir, potencialmente, o globo terrestre, o que o arma com um dos verdadeiros atributos de Deus, qual o de destruição física do seu próprio mundo, o homem é impotente diante de si mesmo e dos fins estranhos, extra-humanos, para que labuta (Pedrosa, 2013, p. 18).*

Assim, os indivíduos modernos veriam a si mesmos nessa nova modernidade como “desnudos, isolados, traídos, apavorados, reduzidos a si mesmo, à sua impotência, à sua inconstância e resignação, isto é, pelo pequeno-burguês que cada um carrega dentro de si” (idem, p. 16).



É dessa ruptura com as interpretações tradicionais do mundo que surge “um doloroso sentimento de impotência, de incompreensão” que acaba por conduzir, como previsto por Marx e Kierkegaard, a um “isolamento fatal do homem de nossos dias” (idem, p. 20). É aqui que se torna possível perceber o principal ponto de divergência entre Pedrosa e os nova-iorquinos: Pedrosa afirma nessa entrevista que a alienação da humanidade em suas próprias necessidades individuais se configura antes como fundamento e manifestação da crise vivida e não como resposta a ela, conforme afirmado por alguns dos New York Intellectuals, como Phillip Rahv, William Phillips, Sidney Hook e, sobretudo, Harold Rosenberg. É com base em tal interpretação da realidade que Pedrosa se recusa a assumir o mesmo tom niilista e pessimista que esses e outros intelectuais nova-iorquinos norte-americanos adotam.

A partir do impasse gerado por essa crise que abrange proletários e intelectuais, que parecem cada vez mais próximos das mesmas condições proletárias de subsistência e de relevância política (idem, p. 28), seria necessária uma postura de constante desconfiança em relação aos grandes discursos políticos. Tal postura, denominada por Albert Camus<sup>53</sup> como “utopia parcial”, não significaria, por sua vez, o mesmo isolamento autoalienante das vanguardas nova-iorquinas, na medida em que precisaria ser temperada e conduzida por uma vontade

---

53 Camus foi um dos intelectuais europeus próximos aos círculos nova-iorquinos, sobretudo aquele estabelecido por Dwight Macdonald em torno da revista *Politics*.



de ação política cosmopolita e internacionalista a ser adotada como nova força-motriz pelos intelectuais radicais:

[Camus] Convoca os homens a deixarem de lado “as utopias absolutas”, e contentarem-se com uma “utopia relativa” que seria “uma democracia internacional”. Para isto, será preciso resistir à inevitável ditadura também “internacional” (...) Nada há a esperar dos atuais governos. O que é preciso é reconsiderar tudo de baixo para cima, de modo a plasmar uma sociedade viva dentro de uma sociedade agonizante. Definir os novos valores, pelos quais possa formar-se e viver uma nova comunidade internacional, e se dispor a defender a sua causa, a todo momento, sob qualquer circunstância. (...) A recusa às ideologias, eis a suprema atitude do espírito e o primeiro postulado para a ação consciente (idem, pp. 24-25).

Mas Pedrosa, ao mesmo tempo que parece incorporar em seu diagnóstico uma crença na necessidade de reconstrução moral da sociedade ocidental que se daria pela resistência “à mistificação das ideologias, aos assaltos contra a liberdade, à deificação do Estado, não parece deixar de lado a centralidade da militância política:

Marx deu assim à revolução dos proletários um caráter universal e permanente, ligando-a à peleja, que vem dos séculos, de oprimidos contra opressores, da liberdade contra a tirania. Dessa forma, a revolução social pode ser colocada no campo restrito das utopias relativas e ser





travada racionalmente, sem a canga das mistificações da ideologia. Desta forma ela escapa, ou pode escapar, às deformações irracionais ultramodernas. E sob o macacão do operário (...) será sempre o homem de sempre, o eterno homem histórico que quer humanizar-se. E por isso mesmo, ainda agora há muito mais espírito “em uma greve perdida dos mineiros de Butiá” do que em todas as elucubrações do Parnaso. A política é, assim, a arte de se tornar conscientes e racionais os grandes movimentos coletivos dos 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 do que a política. É nela que se trava o maior dos combates espirituais de nossa época (idem, p. 29).

Ao fim da entrevista, Pedrosa parece não apenas rejeitar uma postura meramente defensiva e ensimesmada mobilizada por muitos dos nova-iorquinos como reação à barbárie; ele chama à ação exatamente os intelectuais e os artistas:

Que pode fazer o homem de pensamento, o homem de sensibilidade, o homem, enfim, nesse mundo de barbarização progressiva? Não é por acaso que vemos neles a tendência ao refúgio, nos conventos, nas prisões, nas cavernas, nos bordéis mesmo, nas tascas, e nos *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



frente, a fim de defender no homem o espírito do homem  
(idem, pp. 31-33).

O que Pedrosa parece querer pôr em prática por meio do *Vanguarda Socialista* e de suas críticas de arte é exatamente um plano de ação, um projeto, que considere exatamente a formação desses homens e mulheres de sensibilidade para a luta por uma nova civilização, uma nova condição humana. A recusa ao isolamento subjetivista mobilizada por Pedrosa aqui e em tantos outros momentos de sua obra parece ter sido constituída principalmente à luz das particularidades do contexto norte-americano, onde uma maioria de intelectuais e militantes preferiu se isolar diante de um mundo em barbárie. Tal movimento é perceptível não apenas entre os escritores e críticos literários, mas sobretudo em artistas como Rothko, Gottlieb, Pollock e Motherwell (Guilbaut, 1983, p. 110), que tendiam a justificar tal postura mobilizando a mesma visão pessimista sobre a realidade. Tornaram-se lugares-comuns no discurso de origem do expressionismo abstrato a recusa à representação como reação à absurdez da nova condição mundial e a ideia de que tal condição se resumia a um estado de barbárie generalizada.

Ao enxergarem a si mesmos como alienados de uma sociedade em franca decadência, os membros dessa vanguarda nova-iorquina viam o racionalismo e o materialismo dominante nos anos 1930 como parte do processo que culminou com a produção da bomba atômica. Ao fim da guerra, esse movimento geral de reorientação do radicalismo passa a se constituir como uma nova tradição entre as vanguardas modernistas



literárias e artísticas, na qual a maioria dos escritores e pintores passam a defender a necessidade de uma “regeneração individualista” (Wald, 1987, p. 225). Nesse período, Harold Rosenberg e Clement Greenberg despontam como os principais entusiastas de um novo movimento estético que começava a se desenhar nas galerias de Nova York e era celebrado por ambos como o “veículo de uma consciência revolucionária antiburguesa” (idem, p. 221).

Como posto por Robert Motherwell e Harold Rosenberg na revista *Possibilities*,<sup>54</sup> o modernismo abstrato surgia à época como a possibilidade de uma arte emancipadora. Diante da modernidade alienante, era da arte como “ato”, livre de interferências políticas e de “pensamentos sociais”, que emanava o radicalismo:

Naturally the deadly political situation exerts an enormous pressure. The temptation is to conclude that organized social thinking is “more serious” than the act that sets free in contemporary experience forms which that experience has made possible. One who yields to this temptation makes a choice among various theories of manipulating the known elements of the so-called

---

54 A revista *Possibilities* teve curta duração, mas reuniu importantes atores da vanguarda artística norte-americana. Era editada por John Cage, Pierre Chareau, Robert Motherwell e Harold Rosenberg e contou com colaborações de artistas como William Baziotes, Mark Rothko, David Smith, Jackson Pollock, Stanley William Hayter, Jean Arp, Miró, e de críticos literários próximos aos círculos de *Politics*, como Lionel Abel, Paul Goodman e Andre Caffi (Motherwell, 2007, p. 58).



objective state of affairs. Once the political choice has been made, art and literature ought of course to be given up. Whoever genuinely believes he knows how to save humanity from catastrophe has a job before him which is certainly not a part-time one. Political commitment in our times means logically — no art, no literature. A great many people, however, find it possible to hang around in the space between art and political action. If one is to continue to paint or write as the political trap seems to close upon him he must perhaps have the extremist faith in sheer possibility. In his extremism he shows that he has recognized how drastic the political presence is (Motherwell e Rosenberg, 2007, p. 58).

Assim, diante da impossibilidade de ação emancipadora direta, de esperança de transformação social de fato, o pintor seria “obrigado a projetar-se no futuro (...) [e] cumprir seu potencial por meio de uma fuga dos confins do momento presente” (Guilbaut, 1983, p. 157), em que a única dimensão otimista parece ser a afirmação de uma possibilidade de acesso imediato ao prospecto de uma futura sociedade socialista. Aqui, o pressuposto é o total abandono da esperança de uma possível “socialização” da sociedade contemporânea, sendo a alienação não apenas o fundamento da liberdade artística no mundo pós-guerras como também sua única possibilidade política (idem, p. 158). Aqui, é possível notar também que tal exercício de projeção imaginária rumo a um futuro socialista em que a produção artística se daria em condição de total liberdade — ou seja, em um momento em que arte e vida estivessem finalmente reintegrados —



também acabaria por se fazer presente no repertório crítico pedrosiano através da noção de exercício experimental da liberdade.

Mas ainda nos anos 1940, Pedrosa parecia ver na crise desencadeada ao fim da II Guerra Mundial uma oportunidade promissora sobretudo para o Brasil e todos os países colonizados. Mobilizando uma interpretação da realidade possivelmente inspirada na noção trotskista de “desenvolvimento desigual e combinado”,<sup>55</sup> Pedrosa passou a vislumbrar na periferia do capitalismo moderno as potencialidades para o surgimento de uma nova sensibilidade e novas formas de reaproximação, mesmo que efêmera, entre arte e vida. Ao observarmos a produção e as práticas intelectuais de Pedrosa após seu exílio, não é difícil perceber que não há uma adesão estrita aos posicionamentos que se tornaram típicos entre os nova-iorquinos, sejam aqueles que passaram a se basear em um liberalismo pragmático como resposta à onda totalitária surgida na Europa oriental, sejam aqueles que recaíram em um subjetivismo como resposta à própria “irracionalidade” do projeto iluminista que teria conduzido ao barbarismo atômico, ou mesmo aqueles que se mantiveram fiéis em suas convicções marxistas.

Movido pelo mesmo diagnóstico e sentimento de crise generalizada na cultura e na política, o crítico não parece

---

55 Sobre a teoria do desenvolvimento desigual e combinado, ver Löwy, 1998.



compartilhar das mesmas respostas encontradas pelos nova-iorquinos, mesmo que muitos dos componentes do léxico crítico mobilizado por eles apareçam, ressignificados ou não, na obra de Pedrosa no pós-exílio. Entre outros sentidos possíveis, tal conversão vivenciada por Pedrosa também teria tido um significado político, fundamentado na transição de sua posição crítica ao stalinismo rumo à defesa de um socialismo democrático constituído à luz da heterodoxia marxista e socialista em circulação entre os intelectuais norte-americanos desde o final dos anos 1930. Outra dimensão dessa conversão pode ser vista na possibilidade de mobilizar uma crítica de artes e da cultura que não estivesse ancorada, necessariamente, em uma teoria revolucionária ou nas necessidades intrínsecas de uma função “imediate” da arte para o fim revolucionário. Não é mais apenas no materialismo histórico que Pedrosa passa a vislumbrar as possibilidades de rearticulação entre arte e vida — fio condutor de sua crítica. Pedrosa parece dar agora nova centralidade a teorias que consideram as especificidades da experiência cognitiva diante de obras de artes visuais, considerando-a tanto em escala individual como em escala estrutural e universal. Contudo, o que parece ter sido fundamental na sua trajetória ao longo do seu exílio e principal elemento no cerne dessa “conversão” é a possibilidade de encontrar formas de resolver um impasse constituinte do sistema de disposições estabelecido ao longo de sua vivência entre os círculos radicais e modernistas durante seus anos de formação ainda no Brasil. Assim, a “conversão” afirmada por Otília Arantes parece tomar forma como um processo gradual que tem seu ápice ao longo do exílio, quando Pedrosa teria encontrado um ambiente privilegiado para a reconsideração da dimensão



radical das práticas intelectuais e das formas de articulação entre fidelidade ideológica e liberdade crítica. Assim, ao se “converter” ao abstracionismo, Pedrosa passou também a entender uma nova dimensão política da arte moderna, considerada como a “integração do espírito e da matéria” e na qual o pensamento, “que abrange desde as intuições mais abstrusas da matemática moderna às criações mais abstratas de um Klee ou de Max Bill”, não pode ser apartado e nem posto em oposição à “ação, domínio por excelência da política”. Para Pedrosa, “desde Marx e Rimbaud, a realidade e a poesia ou se fundem ou o mundo entra em caos” (1952).



## Referências bibliográficas

- AARON, D. Disturbers of the peace. Radicals in Greenwich Village, 1920-1930. In: BEARD, R. e BERLOWITZ, L. (Eds.). *Greenwich Village: culture and counterculture*. Nova York: Museum of the City of New York, 1991.
- ABRAÇOS, G. *Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma*, 2012. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.
- ARANTES, O. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BALINT, B. *Running Commentary: the contentious magazine that transformed the Jewish left into the neoconservative right*. New York: Public Affairs, 2010.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROWDER, E. *Communism in the United States*. New York: International Publishers, 1934.
- BUHLE, P. *Marxism in the United States: a history of the American left*. New York: Verso, 2013.
- CALDER, A. *Calder: an autobiography with pictures*. New York: Pantheon Books, 1966.
- CASTRO GOMES, A. *Velhos Militantes: depoimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- COONEY, T. A. *The Rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and its circle*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Balancing Acts: American thought and culture in the 1930s*. Nova York: Twayne Publ., 1995.
- CRANE, D. *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1987
- DAVIS, S. A Medium of 2 dimensions. *Art Front*, v. 1, n. 5, May 1935.
- DENNING, M. *The Cultural Front: the laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1996.
- DEUTCHER, I. *Trotski: o profeta banido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- DEWEY, J. Collapse of romance. *New Republic*, v. 70, Apr. 27 1932.
- FITZPATRICK, T. Greenwich Village. In: BUHLE, M. J. e BUHLE, P. e





- GEORGAKAS, D. (Eds.). *Encyclopedia of American Left*. New York: Garland Publisher, 1990.
- FORMIGA, T. À espera da hora plástica: O percurso de Mario Pedrosa na Crítica de arte brasileira. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- \_\_\_\_\_. Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de Arte Mario Pedrosa e o artista Alexander Calder. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, pp. 615-636, maio-ago. 2019.
- GILBERT, J. B. *Writers and Partisans: a history of literary radicalism in America*. New York: John Wiley and Sons, 1968.
- GOLD, M. Brisbane, we are still here! *New Masses*, v. 4, n. 3, Aug. 1928.
- \_\_\_\_\_. One year ago. *New Masses*, v. 5, n. 1, June 1929.
- GREENBERG, C. Arte abstrata. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a.
- \_\_\_\_\_. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001b.
- \_\_\_\_\_. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001c.
- GREENE, B. The function of Léger. *Art Front*, v. 2, n. 1, Jan. 1936.
- GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- HEMINGWAY, A. *Artists on the Left: American artists and the communist movement 1926-1956*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- HOFFMAN, F.; ALLEN, C. e ULRICH, C. *The Little Magazine: a history and a bibliography*. Princeton: Princeton University Press, 1946.
- HOMBERGER, E. Proletarian literature and the John Reed Clubs 1929-1935. *Journal of American Studies*, v. 13, n. 2, pp. 221-244, Aug. 1979.
- HOWE, I. The New York Intellectuals: a chronicle and a critique. *Commentary*, v. 46, n. 4, Oct. 1968.
- JAMESON, F. Reflections on the Brecht-Lukács debate. In: \_\_\_\_\_. *The Ideologies of Theory*. Nova York: Verso, 2008.
- KAREPOVS, D. *Pas de Politique, Mariô! Mario Pedrosa e a política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- KUTULAS, J. *The Long War: the Intellectual People's Front and anti-stalinism, 1930-1940*. Durham: Duke Univ. Press, 1995.



- KWAIT, J. John Reed Club Art Exhibition. *New Masses*, v. 8, n. 7, Feb. 1933.
- LASKIN, D. *Partisans: marriage, politics and betrayal among the New York Intellectuals*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- LEAGUE OF AMERICAN WRITERS. *Writers Take Sides: letters about the War in Spain from 418 American authors*. New York: League of American Writers Publ., 1938.
- LOUREIRO, I. *Vanguarda Socialista (1945-1948), um Episódio de Ecletismo na História do Marxismo Brasileiro*, 1984. São Paulo: Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- LÖWY, M. Teoria do desenvolvimento desigual e combinado. *Outubro*, São Paulo, n. 1, pp. 73-80, 1998.
- MACDONALD, D. Ancestors. *Politics*, v. 2, n. 10, Oct. 1945.
- \_\_\_\_\_. *A Moral Temper: the letters of Dwight Macdonald*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 2001.
- MARI, M. *Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)*, 2006. Tese de Doutorado em Filosofia, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- MARQUARDT, V. H. Art on the political front in America: from the liberator to art front. *Art Journal*, v. 52, n. 1, pp. 72-81, 1993. (Political Journals and Art, 1910-40)
- MARQUES NETO, J. C. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993
- MORRISON, M. Nationalism and modern American canon. In: KALAJDZIAN, W. (Ed.). *Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 12-38.
- MOTHERWELL, R. *The Writing of Robert Motherwell*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. e ROSENBERG, H. Editorial preface to possibilities 1 (1947). In: MOTHERWELL, R. *The Writing of Robert Motherwell*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- PARRISH, M. *The Anxious Decade: America in prosperity and depression, 1920-1941*. New York: W. W. Norton, 1994.
- PEDROSA, M. The voice of Latin America: interview with Haya de la Torre. *Common Sense*, v. X, n. 3, 1941.
- \_\_\_\_\_. Diretivas. *Vanguarda Socialista*, v. 1, n. 1, ago. 1945a
- \_\_\_\_\_. Posição política. *Vanguarda Socialista*, v. 1, n. 1, ago. 1945b.
- \_\_\_\_\_. Teses sobre o capitalismo de Estado. *Vanguarda Socialista*, v. 1, n. 17, dez. 1945c



- \_\_\_\_\_. Carta aberta à Comissão Nacional. *Vanguarda Socialista*, v. 1, n. 38, maio 1946a.
- \_\_\_\_\_. Nota introdutória: novos caminhos da política. *Vanguarda Socialista*, v. 1, n. 27, mar. 1946b.
- \_\_\_\_\_. Arte e os políticos. *Letras e Artes*, supl. *A Manhã*, v. 7 n. 270, 16 nov. 1952.
- \_\_\_\_\_. Potere e burocracia. *Tempo Presente*, v. 4, n. 5, pp. 345-354, maio 1959.
- \_\_\_\_\_. Arte e revolução. In: \_\_\_\_\_. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Projeto Memória-Inap*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- \_\_\_\_\_. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: \_\_\_\_\_. *Política das Artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995a.
- \_\_\_\_\_. Calder, escultor de cata-ventos. In: \_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*, vol. IV. São Paulo: Edusp, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Tensão e coesão na obra de Calder. In: \_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*, vol. IV. São Paulo: Edusp, 2000b.
- \_\_\_\_\_. A máquina, Calder, Léger e outros. In: \_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*, vol. IV. São Paulo: Edusp, 2000c.
- \_\_\_\_\_. A defesa da URSS na guerra atual. *Cadernos AEL: trotskismo*. Campinas (Unicamp), v. 12, n. 22-23, pp. 289-318, 2005. \_\_\_\_\_. O mundo perdeu seus mitos (1947). In: OITICICA FILHO, C. (Org.). *Encontros: Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- PHELPS, W. e RAHV, P. Problems and perspectives in revolutionary literature. *Partisan Review*, v. 1, n. 3, June-July 1934.
- PHILLIPS, W. e RAHV, P. Literature in a political decade. In: GREGORY, H. (Ed.) *New Letters in America*. New York: W. W. Norton, 1937.
- RIBEIRO VASCONCELOS, M. *Arte, Socialismo e Exílio: formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950*, 2012. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. *O Exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*, 2018. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_\_ e FORMIGA, T. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mario Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: VILLAS BÔAS, G. (Org.). *Um Vermelho não é um Vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.



- RIDENTI, M. The Journal *Cadernos Brasileiros* and the Congress for Cultural Freedom, 1959-1970. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, pp. 351-373, maio-ago, 2018.
- SCHAPIRO, M. A natureza da arte abstrata. In: \_\_\_\_\_. *Arte Moderna, Séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SUMNER, G. D. *Dwight Macdonald and the Politics Circle*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- TEIXEIRA DA SILVA, F. e SANTANA, M. A. O equilibrista e a política: o “partido da classe operária” (PCB) na democratização (1945-1964). In: FERREIRA, J.; AARÃO REIS, D. (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 2: *Nacionalismo e Reformismo Radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- TROTSKY, L. Art and politics. *Partisan Review*, v. 5, n. 3, pp. 3-10, aug.-sept, 1938.
- \_\_\_\_\_. 4 abr. 1940 [Carta] Farrell Dobbs. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1940/04/04.htm>.
- WALD, A. *The Revolutionary Imagination: the poetry and politics of John Wheelwright and Sherry Mangan*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The New York Intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Exiles from a Future Time: forging the mid-twentieth-century literary left*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 2002.
- WEINSTOCK, C. Freedom in painting. *Art Front*, v. 2, n. 1, Jan. 1936.
- WILSON, E. The Literary consequences of the Crash. In: \_\_\_\_\_. *The Shores of Light*. New York: Farrar, Straus and Young, 1952.
- YERKES, A. *Twentieth-century Americanism: identity and ideology in Depression-Era leftist fiction*. New York: Routledge, 2005.



MODER-  
NIDADE  
CRÍTICA  
- OUTRO  
PROJE-  
TO PARA  
O BRASIL  
MODERNO



A  
REINVENÇÃO  
DA  
SEMANA  
DE  
ARTE  
MODERNA  
POR  
MARIO PEDROSA

TARCILA SOARES FORMIGA



Segundo Francisco Alambert (2012), a Semana de Arte Moderna é “inventada, e desinventada, amada e odiada, reconstruída e desconstruída” em diferentes contextos. O objetivo deste trabalho é dar conta desse processo de reinvenção da Semana por meio da interpretação do crítico de arte Mario Pedrosa (1900-1981) sobre esse evento e sobre suas consequências para o modernismo brasileiro. Pedrosa desempenhou papel central na formulação de um novo projeto para as artes brasileiras, defendendo o concretismo nas artes, em oposição às tendências representativas na pintura. Ao elaborar um discurso crítico em relação ao modernismo da década de 1920 e ao evento que o consagrou — a saber, a Semana de Arte Moderna — e eleger novas questões para compreender esse movimento, o crítico atuou no sentido de validar suas próprias concepções acerca do fenômeno artístico.

A revisão crítica do movimento modernista por parte de Pedrosa foi feita, principalmente, em uma conferência realizada no auditório do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, por ocasião do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna, em 1952.<sup>1</sup> Essa não foi a primeira tentativa de colocar em debate os avanços e retrocessos daquele que foi considerado um momento crucial para a afirmação de uma arte marcadamente brasileira; dez anos antes, Mário de Andrade, principal interlocutor dos artistas que participaram desse

---

1 Conferência publicada na revista *Politika*, em 1952, e republicada no livro *Dimensões da Arte*, em 1964, com o título “Semana de Arte Moderna”.



evento, analisara, em sua famosa conferência “O movimento modernista”, o legado da Semana de Arte Moderna de 1922 no cenário artístico nacional e as atividades dela originadas.<sup>2</sup>

De acordo com Naum Santana (2009), o ano de 1942 foi marcado pelo questionamento do movimento modernista por intelectuais como Mário de Andrade e Sergio Milliet. O primeiro proferiu a referida conferência e o segundo lançou um de seus mais importantes ensaios, intitulado *Marginalidade da pintura moderna*. Também fazem parte do debate revisionista do modernismo os projetos *Testamento de uma geração* e *Plataforma da nova geração*,<sup>3</sup> levados a cabo por Milliet, que contaram com o depoimento de diversos intelectuais que vivenciaram de perto as transformações pelas quais passavam o meio artístico e intelectual brasileiro na primeira metade do século XX.

Ainda de acordo com Santana (2009), nesse cenário é possível diagnosticar que a análise sobre a arte moderna realizada por aqueles intelectuais a vinculava a um discurso que afirmava sua crise e mesmo decadência. Embora a conferência de Mário de Andrade oscile entre momentos de reafirmação da importância da Semana de Arte Moderna e momentos de

---

2 Mário de Andrade proferiu a conferência em homenagem aos vinte anos da Semana de Arte Moderna em sessão pública realizada no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, no dia 30 de abril de 1942.

3 Os livros *Testamento de uma geração* e *Plataforma da nova geração* são resultado de uma compilação de depoimentos de intelectuais das gerações de, respectivamente, 1922 e 1945, que foi sugerida por Milliet e dirigida por Edgar Calheiro.





reavaliação do seu papel como líder dos acontecimentos que se processaram a partir daquele evento, a conclusão não deixa dúvidas quanto à frustração do escritor paulista diante de problemas tais como o individualismo exacerbado dos artistas e intelectuais. A consequência dessa atitude, para ele, foi o fato de o movimento não ter contribuído para o “‘amihoramento’ político-social do homem” (Andrade, 1974, p. 255).

A associação entre individualismo e arte moderna também aparece no texto de Milliet *Marginalidade da Pintura Moderna* para reforçar o diagnóstico de crise. Esse individualismo poderia ser observado na perda da função comunicativa da arte:

Observei a que ponto, ao atingir-se o período impressionista, a arte perdeu por completo, na forma e no espírito, sua função comunicativa, a sua função de linguagem dentro do grupo. Mostrei que de meio utilitário de comunicação passou a exprimir apenas os sentimentos de subgrupos, a posição marginal destes na sociedade. Essa função restrita, dia a dia menos universal, vai afastar ainda mais a arte de seu objetivo primeiro. Mesmos nos subgrupos ela deixará de ser entendida por todos, ela passará pouco a pouco a instrumento de expressão individual, de nenhuma utilidade para os demais membros do todo social. Observei também que na medida em que essa perda de representatividade se verifica, as preocupações técnicas aumentam, o desprezo pelo assunto se manifesta e o pintor se isola dentro de limites impossíveis de se transporem pelos não iniciados (Milliet, 2004, p. 209).



Além disso, assim como Mário de Andrade, Sergio Milliet (1981, p. 314) também faz referência aos fracassos de sua geração, ao afirmar que seus contemporâneos careciam de instrumentos sociológicos e filosóficos para interpretar a realidade da qual faziam parte. Todavia, Milliet discorda de Mário de Andrade, afirmando que não foi a falta de contato com a sociedade o principal erro de sua geração, e sim a inexistência de uma universidade que pudesse aparelhar os intelectuais para uma análise de caráter científico. O contraponto dessa geração na qual ele se inclui seria aquela geração dos membros do Grupo Clima, que, reunida em torno da Universidade de São Paulo, no início da década de 1940 passou a cobrar um embasamento teórico e metodológico mais sólido no exercício da atividade crítica, mobilizando a sociologia e a filosofia.<sup>4</sup>

Diferentemente desses discursos sobre o modernismo da década de 1920, a conferência de Pedrosa deve ser entendida em um contexto em que ele está em pleno processo de reconhecimento como crítico de arte e de realização de seu projeto concretista. Ao se confrontar diretamente com as concepções da arte moderna da Semana e com as suas principais lideranças, o texto da conferência evidencia, portanto, o quanto Pedrosa deseja marcar uma posição distinta daquela do modernismo de Mário de Andrade. Considerando que o lugar ocupado pelos intelectuais é construído ora por meio

---

4 De acordo com Pontes (1998, p. 14), a atuação desses críticos por meio da revista *Clima* contribuiu para a profissionalização do campo cultural no Brasil.



da negação de posições vigentes, ora pela reelaboração de ideias anteriores (Collins, 1989), um exame atento da forma como Pedrosa se posicionou em relação ao primeiro projeto moderno permite compreender as disputas travadas no meio artístico brasileiro entre as tendências figurativas e abstratas na arte, principalmente a partir do final da década de 1940, quando foram criados os museus de Arte Moderna e organizadas as exposições de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo que chamaram a atenção para o abstracionismo no país. Nesse período, Pedrosa se tornou um dos principais porta-vozes do concretismo, buscando legitimar uma arte que contrariava os valores do realismo pictórico.<sup>5</sup>

## O primeiro modernismo e a Semana de Arte Moderna em debate

No ano da Semana de Arte Moderna, Mario Pedrosa estava frequentando a Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, onde entrou em 1918 e se formou em 1923, estabelecendo ali laços afetivos que terão conse-

---

5 Glauca Villas Bôas (2013, p. 80) menciona a disputa entre “dois modernismos”: “Enquanto artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cândido Portinari (...) enveredaram pelas linguagens de viés expressionista ou cubista, Almir Mavignier, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Lothar Charroux, entre outros, combatiam a figuração em busca das ‘formas privilegiadas’, expressão usada pelo crítico Mario Pedrosa. O manifesto Ruptura de 1952, lançado em São Paulo por Waldemar Cordeiro, por ocasião do grupo concretista no Museu de Arte Moderna, apregoava as novas diretrizes da arte, incluindo ‘o fim da construção renascentista do espaço’”.



quências marcantes em sua trajetória. Na faculdade, ele travou contato com Lívio Xavier e o professor Edgardo Castro Rebelo, que foram fundamentais para que Pedrosa se iniciasse nas discussões sobre o marxismo e na militância partidária.<sup>6</sup> Além desses intelectuais, foi também nessa época que Pedrosa conheceu o crítico Antonio Bento, o poeta Murilo Mendes, o pintor Ismael Nery e a cantora lírica Elsie Houston, cuja irmã, Mary Houston, tornou-se sua esposa em 1935.

Nesse mesmo período, Pedrosa também conheceu Mário de Andrade, quando foi morar em São Paulo para assumir o cargo de fiscal interino do Imposto de Consumo em 1924. Nesse mesmo ano, ele volta a trabalhar no jornal *Diário da Noite*, onde inaugurou as seções de política internacional e crítica literária e tornou-se companheiro de redação de Mário de Andrade. Embora tivessem se tornado colegas de trabalho, a proximidade entre ambos teria extrapolado o ambiente da redação do jornal para se tornar uma relação de amizade, como é possível ver nas correspondências trocadas entre eles e também na dedicatória de Mário de Andrade para Pedrosa em seu poema “Moda da cadeia de Porto Alegre”, publicado no livro *Clã de Jabuti*, em 1927.

Após partir para a Paraíba em 1926, Pedrosa ainda manteve contato com Mário de Andrade, evidenciando um desejo de

---

6 Sobre a militância política de Pedrosa ver Karepovs (2017), Vasconcelos (2012), Mari (2006), Marques Neto (1993) e Loureiro (1984).



divulgar o movimento modernista no Nordeste. Nas correspondências trocadas com o intelectual paulista e também com seu amigo Lívio Xavier, o crítico confidenciou que estava disposto a tornar conhecidos por lá os livros de Mário de Andrade, além de outras informações mais gerais sobre o movimento, a fim de fazer com que outros estados tomassem conhecimento do que se passava nas principais cidades do país. Em uma dessas correspondências, Pedrosa deixa subentendido que estava de acordo com a proposta de sistematização da língua brasileira que foi levada a cabo por Mário de Andrade, o que transparece em seus escritos:

A língua de Mário de Andrade também serve como função cretinizadora e facilita botar a gente em estado de graça. E ajuda o pensamento mais livre da gente — mais ajustado da estrutura idiomática, seja por demais carinhosa, viciada — com que a gente aprendeu, estudou, apanhou a doença do livro e a deformação cultural burguesa. Descobri isso, meu caro. A gente queira ou não, ela se aproxima mais do nosso povo (...) — que é uma realidade concreta e o trampolim permitido legítimo do nosso impulso revolucionário no campo estético, literário até moral e político. Escrevi dois artigos nessa língua braba. Escândalo pavoroso. Me jogaram pedras, apóstolo do primitivismo. Não te mandei já porque não sabia de você (Pedrosa, 1927 apud Marques Neto, 1993, p. 277).

Esse contato inicial com Mário de Andrade e com o modernismo de 1922 não se prolongou, como pode ser visto posteriormente, a partir da segunda metade dos anos 1940, quando



Pedrosa passar a atuar de forma sistemática como crítico de arte. Nesse momento, em vez de se posicionar ao lado de um projeto voltado para a criação de uma identidade nacional, e de “estereótipos brasileiros”, como acontecia no primeiro projeto moderno, cujo mito de origem foi a Semana de Arte Moderna, Pedrosa ajudou a elaborar uma plataforma artística concretista, em que a ênfase em planos, linhas e cores substitui a preocupação com a representação pictórica.

Com essa breve menção ao contato de Pedrosa com intelectuais vinculados à Semana de Arte Moderna, como Mário de Andrade, pretendi dar início ao exame do acerto de contas que o crítico fez com o modernismo de 1922 na conferência “Semana de Arte Moderna”, proferida em 1952. Embora nesse período já estivesse vinculado aos artistas que, anos depois dariam origem ao concretismo no Rio de Janeiro — que se formaram no Grupo Frente —, atuando como formulador de ideias que dariam coesão e legitimidade a esse movimento, era importante também que o crítico construísse um discurso capaz de organizar os eventos que dariam sentido ao desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Diferentemente de outros intelectuais em diagnósticos anteriores, que apontaram algumas falhas das primeiras gerações modernistas, Pedrosa atribuiu protagonismo à Semana de Arte Moderna como um episódio que poderia funcionar como ferramenta explicativa de um “ser moderno” no país e do papel das artes plásticas no desenvolvimento artístico nacional.

No início da conferência sobre a Semana de Arte Moderna, Pedrosa afirma que o evento representou a chegada de “um



estado de espírito novo universal, revolucionário” (Pedrosa, 1998, p. 135). Essa afirmação categórica na primeira frase do ensaio merece destaque porque, ao enfatizar o caráter revolucionário da Semana, o crítico confirma o discurso que associa esse evento a ruptura,<sup>7</sup> propagado pelos principais participantes do movimento modernista e por críticos e historiadores da arte, além de defini-lo como um ponto de referência para a compreensão dos rumos tomados pela arte moderna no país.

Um dos primeiros problemas abordados por Pedrosa diz respeito à ideia levantada por Mário de Andrade sobre a importação do modernismo.<sup>8</sup> Embora Mário de Andrade não se detenha muito nesse aspecto do movimento — no texto “O movimento modernista” o tema não ocupa posição central, aparece apenas para confirmar o papel de São Paulo nesse processo (Andrade, 1974) —, Pedrosa toma a importação de

---

7 De acordo com Annateresa Fabris (1994, p. 9), a dificuldade na leitura do primeiro projeto moderno no Brasil se deve ao fato de que tudo o que se sabe sobre esse movimento foi produzido por seus protagonistas e por críticos e historiadores que, ao defenderem a causa da arte moderna, construíram uma interpretação acrítica. A consequência disso foi que muitos dos que escreveram sobre esse primeiro modernismo reforçaram um corte entre a produção ligada à Escola Nacional de Belas Artes e aquele identificado com os desdobramentos da Semana de Arte Moderna. Desse modo, as tentativas de estabelecer alguma continuidade em relação às experiências anteriores eram desencorajadas, assim como as evidências que pudessem comprometer a ideia de ruptura.

8 Cabe enfatizar que Pedrosa convoca a conferência de Mário de Andrade, “O movimento modernista”, para dar o pontapé inicial na sua discussão. A mobilização do testemunho do intelectual paulista tem o objetivo não apenas de questionar os argumentos de que este lançou mão na revisão do projeto moderno, que aparecem principalmente na sua conferência proferida em 1942, como também de reinterpretá-los, chamando a atenção para algumas questões que Pedrosa vai desenvolver posteriormente para tratar de outras tendências artísticas como o abstracionismo. Sobre o problema da importação, de acordo com Mário de Andrade “o espírito modernista e a suas modas foram diretamente importados da Europa” (Andrade, 1974, p. 236).



ideias como elemento central para se entender a arte moderna tal como ela se desenvolveu não apenas no Brasil, mas em outros países, especialmente na Europa. Ele, porém, nega a validade da categoria “importação” para o caso do modernismo brasileiro, e recorre à ideia de “contaminação” para explicar o surgimento do espírito moderno entre nós.

Pedrosa afirma que o próprio Mário de Andrade fala em um processo de contaminação, embora não de forma direta. Ele utiliza os argumentos do escritor paulista a respeito de uma “pré-consciência” do moderno que teria origem antes mesmo da Semana, quando um “grupinho de intelectuais paulistas” teve contato com a exposição de Anita Malfatti, realizada em 1917, e com as esculturas de Victor Brecheret. Essa anúncio do moderno, que o próprio Mário de Andrade reconhece como um antecedente fundamental para sua própria conversão aos preceitos modernistas, é mobilizada por Pedrosa para se contrapor ao argumento da importação das ideias. Embora não descarte a importância das experiências artísticas que estavam se processando na Europa para os modernistas brasileiros, Pedrosa ressalta que uma “sensibilidade moderna”, que era compartilhada por alguns artistas brasileiros naquele momento, não é passível de ser importada:

Mas a revolução de arte moderna não estava industrializada nem cristalizada para exportar-se como mercadoria. Era ainda — como é hoje — um movimento em marcha. O que houve não foi importação nem mesmo de modas, quanto mais de espírito. O espírito jamais pode ser transformado em algo materializado,





acabado, como um objeto de exportação. Mas uma de suas faculdades mais específicas é o terrível poder de contaminação que possui. E foi o que aconteceu. Os jovens, poetas e artistas de 1922, foram contaminados pelo espírito moderno que absorvia na Europa a sensibilidade e a inteligência dos seus artistas mais capazes e dotados (Pedrosa, 1998, p. 136).

Pedrosa ocupa-se de um tema que é central para as artes brasileiras e outras esferas, qual seja: o da relação entre identidade nacional e universalismo como forma de classificação embasada em critérios geopolíticos.<sup>9</sup> Embora o crítico não negue as influências externas na consolidação do nosso modernismo, as peculiaridades da arte produzida aqui, especialmente as artes plásticas, teriam ditado os rumos desse movimento, criando essa “sensibilidade moderna” à qual ele se refere no texto. A comparação feita por ele entre produtos industrializados — importados para se tornarem objetos de consumo imediato — e essa sensibilidade — que, como vivência e experiência, não poderia atravessar o oceano e ser prontamente consumida por artistas e intelectuais — é o seu principal argumento para rebater a importação das ideias.

---

9 Segundo Villas Bôas (2012, p. 41), os critérios geopolíticos são, muitas vezes, mobilizados para classificar a produção artística, o que é possível identificar nas artes brasileiras, especialmente quando se atenta para o fato de que uma das interpretações canônicas sobre os movimentos artísticos locais afirma que elas seriam meras cópias da arte produzidas na Europa e nos Estados Unidos. De acordo com a autora, essa e outras interpretações têm relação justamente com o debate em torno da oposição identidade nacional *versus* universalismo, que estaria presente também na formação das ciências sociais no Brasil.



A partir da descrição de Mário de Andrade sobre o contato de um grupo de intelectuais com os trabalhos de Anita Malfatti e Vitor Brecheret, Pedrosa argumenta que não foi a proximidade com o que se passava na Europa que colocou os artistas brasileiros em um estado propício para aderir ao espírito moderno. Teria sido por meio da experiência local, mais precisamente na relação com a pintura e escultura moderna que já estava sendo praticada aqui por artistas como Malfatti e Brecheret, que o movimento modernista conseguiu vingar:

O movimento parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna. O ponto de partida não é literário. O fogo divino não veio de leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas (Pedrosa, 1998, pp. 136-137).

Para reforçar seu argumento, Pedrosa recorre ao texto de Mário de Andrade, sublinhando que a experiência que deu origem ao modernismo entre nós tinha caráter “estritamente sentimental” e era uma “intuição divinatória”, um “estado de pura poesia”. Em vez de atribuir o modernismo brasileiro à recepção de um repertório de ideias oriundo da Europa, Pedrosa valorizou a experiência dos artistas no diálogo com uma produção artística que era feita no país, e não no estrangeiro. Essa “experiência psíquica” da qual fala o crítico teria marcado a originalidade da primeira geração modernista, que apresentou artistas ainda em estado puro



— o “jovem brasileiro ingênuo” — que, no contato com as formas pictóricas modernas, desenvolveram uma sensibilidade característica de seu tempo.

Ao insistir em sua hipótese, Mario Pedrosa lança mão mais uma vez do depoimento de Mário de Andrade, relatando o processo de conversão do paulista, que, depois de ter adquirido a escultura “Cabeça de bronze”, de Brecheret,<sup>10</sup> passou a produzir poesia moderna, não mais parnasiana. Esse relato foi mobilizado por Pedrosa para confirmar o protagonismo das artes plásticas em relação à literatura na construção de uma arte moderna marcadamente brasileira. Nesse sentido, a sensibilidade moderna que contaminou os literatos não teria origem na leitura da produção artística oriunda da Europa, mas na experiência proporcionada pelo convívio com uma plástica moderna.

Embora enfatize que os principais personagens do momento inicial de configuração do movimento eram os literatos, Pedrosa sublinha que, sem uma fase de iniciação que se deu na relação com a produção pictórica moderna, os protagonistas do movimento não teriam desenvolvido “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa, 1998, p. 139). Essa afirmação lança luz novamente sobre o papel fundamental que as

---

10 Sobre seu processo de conversão, Mário de Andrade afirma: “E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria *Pauliceia desvairada* estourar” (Andrade, 1974, p. 233).



artes plásticas desempenharam não apenas na consolidação do movimento moderno, mas também na conscientização dos artistas sobre os principais problemas relacionados ao fenômeno estético.

Ao atentar para a existência de um “clima” moderno que teria contagiado desde a literatura até a produção ensaística, Pedrosa enfatiza que a construção de um meio propício para o desenvolvimento de diversas atividades no campo artístico, cultural e intelectual foi garantida graças a um alargamento da visão proporcionado pelos pintores e escultores, que teriam sido os primeiros a aprimorar uma percepção mais acurada do meio circundante:

Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil. A sua própria orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, não teria tido a sistematização, a profundidade, a busca de raízes com que se assinalou. Desse clima é que surgiu provavelmente a ideia de *Raízes do Brasil*, o penetrante livro de Sergio Buarque de Holanda (Pedrosa, 1998, p. 139).

Ao reforçar a importância da pintura e da escultura, Pedrosa está novamente chamando a atenção para questões que lhe eram caras e que aparecem com frequência em suas discussões sobre o fenômeno artístico. Nesse caso, ele lança luz sobre o potencial das artes plásticas para ampliar o campo de percepção dos indivíduos, promovendo, assim, o



desenvolvimento da sensibilidade.<sup>11</sup> Quando constata que os trabalhos de artistas como Malfatti e Brecheret contribuíram sobremaneira para que literatos e ensaístas tivessem uma “compreensão mais direta, mais física e concreta da natureza envolvente”, Pedrosa está, na verdade, enfatizando que a especificidade das artes plásticas nesse contexto foi fazer com que artistas e intelectuais pudessem entrar em relação com seu meio, aumentando sua capacidade de se deixar afetar pelas coisas que estão no mundo. Isso fica evidente quando Pedrosa faz um parêntese no texto para falar da descoberta pelos europeus da arte produzida em países africanos, por ocasião da expansão imperialista. De acordo com o crítico, artistas como Picasso, Léger, Matisse, entre outros, foram influenciados por estatuetas e máscaras africanas:

Os artistas ocidentais sentiram naquelas estatuetas e máscaras da escultura negra a presença concreta,

---

11 Mario Pedrosa já havia estabelecido essa relação entre o fenômeno estético e o desenvolvimento da sensibilidade, principalmente, em sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte-*, apresentada um ano antes da publicação desse texto sobre a Semana de Arte Moderna. Sobre esse 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, 1979, p. 82).



real, de “uma forma de sentimento, uma arquitetura de pensamento, uma expressão sutil das forças mais profundas da vida”, extraídas da civilização de onde provinham. Esse poder plástico e espiritual imanente naqueles objetos esculpidos era para eles como a revelação de uma mensagem nova. O sentido formal do desenho havia sido perdido pela escultura ocidental presa então a um jogo pueril ou gracioso de superfície, mas sem grandeza, sem pureza e sem síntese. Ainda estava escravizada demais à louçania de atitudes e panejamentos da estatuária grega clássica e helênica, e sobretudo amarrada às exigências da representação naturalística ou literal do assunto (tipos, ações comemorativas etc.) (Pedrosa, 1998, p. 142).

No trecho acima, Pedrosa lança luz sobre o contato dos europeus com os objetos carregados de afetividade oriundos das “culturas primitivas”, que impulsionou a ascensão de movimentos artísticos como o cubismo no início do século XX. Quando afirma que os artistas ocidentais perceberam nesses objetos “uma expressão sutil das forças mais profundas da vida”, ele está se referindo justamente ao poder que têm de ampliar as faculdades perceptivas dos homens por meio de suas características fisionômicas. Mais adiante, explicando o interesse dos artistas modernos por esses objetos, Pedrosa ressalta que é possível perceber neles uma acentuação do desenho em vez de uma representação literal, isto é, uma valorização da forma em detrimento do conteúdo, o que aproximaria a “arte primitiva” das manifestações vanguardistas surgidas na Europa no século XX.



Segundo Pedrosa, no entanto, o que contribuiu para o desenvolvimento do modernismo brasileiro foi o contato não com as “culturas primitivas”, mas sim com a pintura e a escultura modernas que ampliou a percepção dos artistas do meio no qual viviam. Como exemplo, ele identifica, no período que está analisando, a existência de vários “nacionalismos”, sendo que uma de suas versões produziu interpretações do Brasil cuja originalidade repousava em sua força plástica e profundidade (Pedrosa, 1998, p. 139). Por outro lado, aqueles que não se aproximaram das artes plásticas nesse período teriam enveredado para o nacionalismo na sua forma política. Essa outra versão seria aquela do grupo modernista Verde-Amarelo,<sup>12</sup> que servia de contraponto ao nacionalismo bem-sucedido das experiências artísticas ligadas à Semana de 22.

É nesse momento que Pedrosa recorre a Mário de Andrade, transformado em um dos personagens principais dessa vertente nacionalista que se beneficiou da aproximação com as artes plásticas. Para Pedrosa, a descoberta do Brasil

---

12 Esse grupo era composto por nomes como Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho e Alfredo Élis. Era por meio do jornal *Correio Paulistano* que o grupo defendia suas ideias, entre as quais se destacava a de que, para ingressar na modernidade, o Brasil deveria romper com qualquer referência da cultura europeia. Esse projeto cultural também tinha sua contrapartida política, que era a defesa do fortalecimento do Estado, o que fez com que esse grupo fosse visto como autoritário. Sobre esse movimento, Mario Pedrosa afirmou: “Entretanto, o nacionalismo verde-amarelista não tardou a sair do plano espiritual da criação artística propriamente dita para coagular-se, desta vez como produto importado mesmo da Europa, num movimento exclusivamente político totalitário, decalcado nos gestos e na indumentária e em resíduos das ideias do fascismo italiano e do fascismo alemão” (Pedrosa, 1998, p. 145).



pelo escritor paulista e seus confrades não se deu pelo intelecto, e sim pelos sentidos. Eles ultrapassaram o nacionalismo superficial e limitado de outros movimentos artísticos porque puderam captar as especificidades do país sem nenhuma mediação, valorizando, portanto, a experiência primeira no trato com a realidade brasileira. Em um trecho da conferência, Pedrosa evidencia o que ele chama de “noção polissensorial” de Mário de Andrade:

Em “As enfiaturas do Ipiranga”, oratório profano de 1922, o coro das juvenialidades auriverdes, numa enumeração prodigiosamente rica de cores e formas e bichos nacionais — que prenunciam a admirável descida de Macunaíma, Araguaia abaixo, para o sul do país, acompanhado de todos os bichos da floresta amazônica — proclama: “as franjadas trêmulas das bananeiras, as esmeraldas das araras, os rubis dos colibris, o lirismo dos sabiás e das jandaias, os abacaxis, as mangas, os cajus, almejam localizar-se triunfantemente na fremente celebração do universal”. Os sabiás, os cajus, as araras, as bananeiras são evocadas pelas juvenialidades auriverdes para a integração do universal. *Note-se o extraordinário vigor plástico e cromático da evocação da natureza brasileira. Sua paleta lembraria os tons vivos do fauvismo e a violência da cor pura de Van Gogh. A diferença é que a visão do poeta é otimista* (Pedrosa, 1998, p. 143, grifo meu).





Pedrosa se vale de uma comparação entre o poema de Mário de Andrade<sup>13</sup> e a forma como artistas representantes do fau- vismo e Van Gogh — precursores da arte moderna, segundo o crítico — utilizam as cores na pintura. A “paleta” do intelectual paulista seria semelhante à dos artistas que lançam mão de cores puras e vibrantes, evocando, na compreensão de Pedrosa, uma natureza brasileira passível de ser apreendida apenas pelas faculdades sensíveis. Cabe assinalar que, embora a utilização de cores puras fosse associada por Pedrosa a uma pintura que pretende escapar de uma representação literal da natureza, ao comentar a poesia de Mário de Andrade ele lança luz sobre a utilização desse repertório cromático a serviço da expressão de uma brasilidade que emana das sensações.

Pedrosa convoca outra passagem da mesma poesia de Mário de Andrade que expressa a força sensorial manifesta na vertente nacionalista da qual ele é o principal representante: “Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...” (Pedrosa, 1998, p. 143). Ao evocar os sentidos do leitor, o poeta teria se aproximado da pintura de Di Cavalcanti, cujo traço marcante é a utilização da cor e a sensualidade das figuras. Outro ponto em comum entre o poeta e o pintor seria o amor à vida, que poderia significar uma perda para o artista no que diz respeito à técnica, mas garantiria um impulso vital à obra. Sem querer prolongar a comparação feita entre os dois, importa somente destacar o movimento efetuado por Pedrosa ao

---

13 Pedrosa cita trechos do poema “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade (1924).



longo do texto, chamando a atenção para as relações entre artes plásticas e literatura e suas consequências para o nacionalismo propagado pelo primeiro projeto modernista.

Ainda sobre essa relação entre artes plásticas e literatura, Pedrosa menciona o processo de educação artística pelo qual Mário de Andrade teria passado ao entrar em contato com as obras de Malfatti e Brecheret. Aqui, novamente, ele está ressaltando o papel da pintura e da escultura na ampliação da capacidade de percepção do poeta, que não apenas teria consequências em sua obra, mas influenciaria também um grupo de artistas. Essa educação estética oriunda do encontro com a arte moderna também aparece como contraponto a outra postura vislumbrada por Pedrosa, que se caracteriza por uma apreensão do mundo não direta, isto é, mediada por ideologias e conceitos: “fiel à volta às fontes puras da inspiração, hostil então ao intelectualismo conceitual e aos preceitos ideológicos estratificados, o seu Brasil é antes um motivo, ou a pequena sensação que em Cézanne provocava o surto criador, do que uma abstração ideológica, convencional e cívica e fria” (Pedrosa, 1998, pp. 143-144).

No trecho acima, não é possível desprezar a referência de Pedrosa ao nome de Cézanne. Ele considera o pintor um marco por ter sido um dos precursores na conscientização da função da cor na obra de arte e um dos primeiros artistas abstratos, para quem “os motivos em si mesmo não tinham fim” (Pedrosa, 1957). Além disso, a menção a Cézanne também se explica pelo fato de Pedrosa colocá-lo como ponto de partida na evolução da arte moderna cujo



fio condutor é uma nova forma de experimentar o mundo, fundada em uma expansão das faculdades sensíveis.

Os artistas brasileiros que são o objeto de análise de Pedrosa também participam dessa evolução da arte moderna. Isso poderia ser vislumbrado em uma pista fornecida pelo próprio crítico quando menciona que o “Brasil é apenas um motivo” (Pedrosa, 1998, p. 145), a força motriz que dá origem aos trabalhos artísticos, e não um fim em si mesmo. Os representantes da vertente nacionalista que experimentaram uma relação com a realidade brasileira nos moldes da revolução iniciada com Cézanne, como Mário de Andrade, teriam produzido obras de valor, tendo o Brasil como inspiração criadora.

Ao passo que os europeus tiveram que entrar em contato com outros países localizados na África e na Oceania para dar impulso às experiências modernas na arte, os artistas daqui se voltaram para seu próprio país, “descobrendo” o Brasil por meio das sensações. Mais uma vez, a ideia da importação de ideias e manifestações artísticas é refutada: não foi o olhar para fora que nos fez modernos, e sim o olhar para dentro, mais especificamente para o que Pedrosa chama de um “Brasil caboclo”, trazido à tona por Mário de Andrade. Segundo o crítico, a vantagem do primeiro projeto moderno foi ter acesso a um Brasil autêntico que, assim como a arte primitiva, foi o estímulo para o desenvolvimento de novas experiências artísticas.

Os dois artistas escolhidos por Pedrosa para caracterizar esse novo estado de espírito que impregnou a arte brasileira não eram literatos, mas artistas plásticos: Tarsila do Amaral



e Di Cavalcanti. Eles foram afetados pelas transformações no meio artístico, especialmente pelo impressionismo, e ao mesmo tempo não se deixaram levar pelo virtuosismo ao entrar em contato com as novidades técnicas aprendidas na Europa. Na descrição desses artistas, Pedrosa deixa evidente o “nacionalismo ingênuo” que eles representavam, ressaltando que esses artistas não aplicaram diretamente os ensinamentos dos mestres europeus com quem tiveram contato.

Pedrosa também cita outros artistas brasileiros importantes que deram continuidade às transformações na arte brasileira após a Semana de 22: Lasar Segall, Cândido Portinari, Cícero Dias, Alberto da Veiga Guignard, Osvaldo Goeldi e Ismael Nery. Esses artistas, porém, representariam outra fase que já não seria mais aquela que caracteriza o “estado mental Pau-Brasil”. O movimento antropofágico,<sup>14</sup> de acordo com Pedrosa,

---

14 O movimento antropofágico, cujo manifesto foi publicado em 1927 por Oswald de Andrade, seria uma continuação lógica das ideias elaboradas no Manifesto Pau-Brasil, e tinha como premissa básica a fusão de elementos culturais díspares, para a criação de uma cultura nova e distinta dos aspectos heterogêneos que deram origem a ela. Segundo Benedito Nunes (1990, pp. 5-6), “O Manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22. Nesse documento básico do nosso modernismo que figura, em forma reduzida, no livro de poesias *Pau-Brasil* (‘Falação’), já se introduz uma apreciação da realidade sociocultural brasileira. O manifesto antropofágico trouxe um diagnóstico para essa realidade (...) Radicalização do primitivismo nativo, aquele manifesto precipitou, como carta de princípios e filosofia de bolso do grupo da Antropofagia, o mais aguerrido da fase polêmica do Modernismo, sob a liderança de Oswald de Andrade, a divisão ideológica latente na sua divergência com as outras correntes de pensamento que então se confrontaram — duas delas, o *nacionalismo metafísico* de Graça Aranha e o *nacionalismo prático verde-amarelo*, reformulado no grupo da Anta (Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho etc.), diretamente ligadas ao modernismo, e o *espírito católico*, ligado ao simbolismo e à filosofia de Farias Brito (Jackson de Figueiredo e Tristão de Athayde, principalmente) e com o qual se entrosou a revista *Festa* aparecida em 1926”.



marcou uma ruptura na linha de desenvolvimento da Semana, cujo traço distintivo era o fim de uma apreensão ingênua e primitiva da realidade brasileira. Nessa fase, o mais importante era atualizar o Brasil em relação às nações estrangeiras, ainda que mantendo uma preocupação com o Brasil concreto e suas raízes. Um novo estágio da pintura de Tarsila do Amaral seria o marco para a fase antropofágica do modernismo brasileiro:

Tarsila entra então numa nova espécie de expressionismo simbólico que contrasta com a maneira lírica, decorativa da fase anterior. As suas figuras já não saem da poesia popular. Até então as deformações das imagens, santos e personagens populares de sua iconografia obedeciam apenas a uma estrita necessidade técnica de transposição para a superfície plana do quadro. Agora, porém, as deformações valem por si mesmas, como simbolização da imaginária antropofágica. *Abaporu* representa bem essa vontade de violar as proporções naturais dos seres vivos e reais. A antropofagia nasceu dessa figura. E com ela acabou a linha de desenvolvimento plástico que vem diretamente da Semana de Arte Moderna (Pedrosa, 1998, pp. 149-150).

Embora não se possa desprezar essa afirmação da existência de uma ruptura na linha de desenvolvimento da Semana, não é possível encontrar no texto uma explicação demorada acerca do que seria essa fase antropofágica e de quais seriam seus principais representantes. Todavia, outras considerações importantes podem ser mencionadas tendo em vista essa ênfase em uma nova fase do modernismo. Ao estabelecer



“Abaporu” como um marco desse novo estágio — posto que a maneira intuitiva de apreender o mundo dá lugar a (ou convive junto com) uma preocupação com a técnica, o que no caso da pintura de Tarsila significa violar as proporções naturais do homem —, seria o caso de perguntar se Pedrosa já não estava indicando um processo de desenvolvimento na pintura moderna brasileira que prepararia o terreno para as experiências posteriores no campo da abstração, a partir do final da década de 1940, como a valorização dos aspectos formais no processo de criação artística.

Finalmente, no último parágrafo do texto da conferência de 1952, Pedrosa resume sua avaliação sobre o papel da Semana de 22 para o crescimento das artes brasileiras:

Fiquemos por aqui e proclamemos a importância da Semana de Arte Moderna para o desenvolvimento não só artístico e literário do Brasil, como cultural e espiritual. Pela primeira vez nesse Brasil pachorrento, inerte que, no entanto, começava a esboroar-se sob a desintegração da velha economia feudal e cafeeira, um punhado de jovens se levanta contra a modorra e *clama que não somente nos domínios interessados da política os homens têm motivos de lutar, de brigar. A arte é cada vez mais, em nossos dias, uma atividade digna de por ela os homens, os melhores dentre eles, lutarem e se sacrificarem* (Pedrosa, 1998, p. 152, grifo meu).

Quando Pedrosa afirma que não é somente no terreno da política que os homens devem se posicionar, sendo a arte



também um espaço de luta e sacrifício, ele enfatiza mais uma vez a importância das atividades artísticas para a transformação dos indivíduos. No caso dos artistas da Semana de 1922, o crítico ressalta a proximidade deles com a vida, com o ambiente circundante, o que auxiliou na descoberta do Brasil, e conseqüentemente na construção de um nacionalismo mais plástico. Aqueles que enveredaram para a política, ao contrário, não tiveram contato com a produção pictórica moderna e produziram um nacionalismo tacanho e superficial.

Ao assegurar que o domínio da arte também é um espaço de luta, Pedrosa parece dialogar novamente com a conferência de Mário de Andrade, “O movimento modernista”. Quando reavalia esse movimento, o escritor paulista reclama uma atitude interessada dos artistas diante da vida (Andrade, 1974, p. 252). Essa postura teria faltado aos artistas modernos, e ele se inclui entre aqueles que pecaram por um suposto individualismo e “aristocracismo”. A sua desconfiança em relação ao próprio passado se manifesta na cobrança de um posicionamento que ele e os artistas deveriam ter assumido diante de um contexto marcado por sérios embates políticos, em que os homens não poderiam se abster. Esse abstencionismo aparece no seu discurso justamente na forma de um distanciamento em relação à vida. Nas palavras de Mário de Andrade,

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. Estou repisando o que já



disse a um moço. (...) Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. (...) O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está (Andrade, 1974, pp. 252-253).

É necessário, contudo, ressaltar que, embora Pedrosa dialogue com o texto de Mário de Andrade em seu ensaio e ambos estejam discutindo a Semana de 22 e seus desdobramentos, essas conferências apresentam diferenças significativas. De acordo com Alfredo Bosi, as ideias de Mário de Andrade chamam a atenção para três discursos distintos, entre eles um “discurso narrativo, que vai do autobiográfico ao grupal, e volta deste para aquele: o que dá à palestra um discreto mas inequívoco tom de confiança oscilante entre o puro intimismo e a memória polêmica de toda uma geração” (Bosi, 1973, p. 296). Ainda de acordo com Bosi, nesse texto o intelectual se deixou levar pelas reminiscências e pelo desabafo, submetendo o movimento do qual fez parte a um juízo de valor. O texto de Mario Pedrosa, por outro lado, foi escrito quando o crítico estava sendo reconhecido por sua atuação no exercício judicativo e na formulação de projetos artísticos que ganhariam destaque; logo, sua análise sobre o modernismo da década de 1920 deve ser vista como uma tentativa de demarcar posição na crítica de arte.

Quando realizaram conferências sobre a Semana de 22, Andrade e Pedrosa estavam ocupando posições distintas





no meio artístico e intelectual brasileiro. Em 1942, Mário de Andrade havia retornado a São Paulo depois de ter morado durante três anos no Rio de Janeiro, onde lecionou na Universidade do Distrito Federal e ocupou um cargo no Instituto Nacional do Livro. Sobre esse período em terras cariocas, Helena Bomeny (2012) afirma que Andrade teria passado por problemas financeiros e de saúde que se estenderam até sua morte em 1945, além das angústias sofridas por conta do seu relacionamento ambíguo com as políticas culturais do Estado Novo. As cartas que ele escreveu nesse período atestam “falta de dinheiro, dívidas, saúde afetada, esgotamento nervoso, fobia, entre constrangimentos e humilhações” (Bomeny, 2012, p. 109). Mario Pedrosa, por outro lado, quando proferiu a conferência, em 1952, estava começando a se destacar como crítico de arte e formulador de um projeto concretista nas artes. Ademais, ele havia acabado de defender sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em 1951, e de publicar a coletânea de ensaios *Arte, necessidade vital*, em 1949.

Esse posicionamento de ambos os Marios no momento em que avaliaram a Semana de Arte Moderna ajuda a entender o porquê de Mário de Andrade ter criticado o afastamento dos artistas do primeiro projeto modernista em relação a seus semelhantes e suas lutas, diagnóstico que não está de acordo com a avaliação feita por Pedrosa. O que o crítico enfatiza acerca da Semana de 22 e seus desdobramentos é justamente a proximidade dos artistas com o ambiente a sua volta e a descoberta de um Brasil primitivo e ingênuo que contribuiu para um nacionalismo marcado pela “pura vivência psíquica” e de “alta vitalidade artística e espiritual” (Pedrosa, 1998, p.



145). Ao contrário da autocrítica do intelectual paulista, Mario Pedrosa ressaltou as contribuições do movimento modernista, especialmente no que diz respeito à criação de um “estado mental” que favoreceu o desenvolvimento da arte moderna no país.

Em vez de enfatizar o “aristocracismo” e individualismo de uma geração de artistas, como fez Mário de Andrade em seu discurso, Pedrosa preferiu enfatizar o processo de descoberta do Brasil efetuado pelos artistas ligados ao primeiro projeto moderno, além de ressaltar que o âmbito artístico é também um território onde vale a pena lutar e defender posições. Ao reforçar o papel das artes na criação de uma consciência moderna, Pedrosa resalta justamente a sua contribuição que extrapola o campo artístico propriamente dito, produzindo também consequências diretas no nosso desenvolvimento cultural e espiritual. No caso do nacionalismo plástico dos representantes da Semana, ele surtiu efeitos que tiveram um alcance maior do que o daqueles que optaram pelo caminho da política *stricto sensu*.

## Considerações finais

Mario Pedrosa não associou diretamente o modernismo de 1922 ao contexto político-econômico brasileiro daquele período, ou aos acontecimentos importantes que se processaram na Europa e produziram consequências imediatas no país. Em vez de atribuir o movimento ao



nacionalismo emergente oriundo da I Guerra Mundial e ao processo de industrialização que começava a se desenvolver com mais força no Brasil, especialmente em São Paulo, como faz Aracy Amaral (1998), Pedrosa prefere encontrar as razões do surgimento da Semana no próprio meio artístico que começava a aflorar naquele momento, sublinhando a importância da produção pictórica de artistas como Malfatti e Brecheret. Nesse sentido, um aspecto-chave para o qual o crítico quer chamar a atenção é um “clima” instaurado entre os principais participantes do movimento modernista, fruto da “experiência psíquica” oriunda do contato com a pintura e escultura moderna, em lugar de conferir importância maior ao contexto mais amplo onde esse movimento teve origem.

Com seu olhar para o passado, Pedrosa reforçou a importância da Semana e de seus principais protagonistas tanto na pré-consciência do movimento, como Malfatti e Brecheret, quanto na liderança teórica, como foi o caso de Mário e Oswald de Andrade. Mário de Andrade recebeu atenção destacada por parte de Pedrosa, que identificou na sua figura as principais características do movimento e utilizou seus argumentos mobilizados na conferência “O movimento modernista” para confirmar suas teses acerca da Semana. Pedrosa também apresentou contraprovas para reverter o quadro negativo que havia sido apresentado pelo intelectual paulista vinte anos após a Semana. Em vez de ressaltar o individualismo dos artistas modernos, como fizeram Mário de Andrade e Milliet, Pedrosa optou por olhar o movimento em seus aspectos positivos, enfatizando, por exemplo, a proximidade dos artistas com o meio do



qual faziam parte. Em meio aos diagnósticos negativos apresentados pelos principais personagens da Semana, Pedrosa confere outro fôlego ao movimento modernista, ao afirmar que esse evento e seus desdobramentos teriam sido apenas o início de um processo vitorioso para a arte moderna brasileira que culminaria na I Bienal de São Paulo, em 1951.<sup>15</sup>

Essa tomada de posição no que se refere ao primeiro projeto moderno deve ser entendida também como uma tentativa de conferir um sentido ao desenvolvimento da arte no país, processo de que a Semana de Arte Moderna seria o marco inicial — a arquitetura moderna, capitaneada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, seria a fase intermediária e a I Bienal, o prólogo (Pedrosa, 1995). Ao interpretar aquele primeiro marco e seus desdobramentos, Pedrosa enfatizou o papel das artes plásticas nesse desenvolvimento, influenciando literatos e outros artistas, além de identificar uma transformação na “sensibilidade artística” no país oriunda justamente de experiências no campo das artes visuais. Ao lançar luz para essas experiências, ele decididamente está enfatizando o campo das artes plásticas, ao qual vai dedicar grande parte da sua energia intelectual, principalmente após o final de década de 1940.

Ao interpretar os acontecimentos que tiveram origem na Semana de Arte Moderna, e também em um momento

---

15 A Bienal teria sido a última etapa do desenvolvimento da arte moderna no Brasil, como afirmou Pedrosa no texto “A Bienal de cá para lá”, publicado em 1973.



imediatamente anterior, Pedrosa lança luz para o protagonismo de críticos como ele, que elegem as principais questões que vão direcionar o rumo das atividades artísticas, além de escolher os movimentos e os artistas que vão ser lembrados e fazer parte de uma história que ainda estava por ser escrita. Na carência de uma reflexão sobre as artes plásticas no Brasil, Pedrosa se colocou como portador de um discurso cujo objetivo era não apenas compreender nosso desenvolvimento artístico, mas também se posicionar como um personagem central no cenário cultural brasileiro, produzindo uma história na qual ele mesmo desempenharia papel fundamental.

Considerando que a Semana de Arte Moderna seria apenas uma etapa inicial de um projeto cujo ápice seria, conforme já mencionado, a I Bienal de São Paulo, em 1951 — onde a arte abstrata começa a ganhar destaque graças também ao papel desempenhado por críticos que, como ele, se posicionaram de forma favorável a essa tendência artística —, é necessário ter em vista que o esforço intelectual empreendido por Mario Pedrosa também deve ser entendido como uma forma de criar uma posição de destaque no meio cultural e intelectual do país. Não foi à toa que elegeu o discurso de Mário de Andrade como principal referência no desenvolvimento de suas ideias: por meio de um confronto ou mesmo reafirmação de seu discurso, ele conseguiria questionar a posição do escritor paulista como principal intérprete da primeira geração modernista.



## Referências bibliográficas

- ALAMBERT, F. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*, n. 94, pp. 107-118, 2012.
- AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- BOMENY, H. *Um Poeta na Política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BOSI, A. O movimento modernista de Mário de Andrade. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 12, pp. 25-33, 1973.
- COLLINS, R. Toward a theory of intellectual change: the social causes of philosophies. *Science, Technology & Human Values*, v. 14, n. 2, pp. 107-140, 1989.
- FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- KAREPOVS, D. *Pas de Politique Mariô! Mario Pedrosa e a política*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- LOUREIRO, I. *Vanguarda Socialista (1945-1948): um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro*, 1984. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MARI, M. *Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)*, 2006. Tese de Doutorado, São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MARQUES NETO, J. C. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MILLIET, S. Marginalidade da pintura moderna. In: GONÇALVES, L. (Org.). *Sergio Milliet, 100 Anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Diário Crítico*, vol. 1. São Paulo: Martins, 1981.
- NUNES, B. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- PEDROSA, M. O legado de Cézanne. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 abr. 1957. Coluna Artes Visuais.
- \_\_\_\_\_. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995.



- \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PONTES, H. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANTANA, N. S. *O Crítico e o Trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*, 2009. Tese de Doutorado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- VASCONCELOS, M. R. *Arte, Socialismo e Exílio: formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950*, 2012. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VILLAS BÔAS, G. Geopolitical criteria and the classification of art. *Third Text*, n. 26, pp. 41-52, 2012.
- \_\_\_\_\_. Os dois lados do concretismo. In: REINHEIMER, P. e SANT'ANNA, S. P. (Orgs.). *Manifestações Artísticas e Ciências Sociais: reflexão sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.



# O LUGAR DE MARIO PEDROSA NA HISTÓRIA DO CONCRETISMO CARIOCA\*

GLAUCIA VILLAS BÔAS

\* Baseado nas anotações da aula que ministrei no Módulo II — Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno — do curso Mario Pedrosa Atual, realizado no Museu de Arte do Rio em 2019.





Qualquer leitor atento percebe que o surgimento da arte concreta brasileira é atribuído ora ao acelerado processo de industrialização do país, ora à influência dos movimentos de vanguarda europeus, ocorridos em meados do século XX. Essas explicações se repetem em livros didáticos, trechos de catálogos de exposição, blogues, dissertações e teses, livros sobre arte em geral e até mesmo em vídeos mais recentes, como aquele da primeira exposição da Coleção Adolpho Leiner, promovida em 2009 pelo Museum of Fine Arts de Houston, na Suíça. Interessada em estudar o concretismo carioca e inquieta com tais explicações, fui observando acontecimentos que tinham relação próxima e significativa com o aparecimento da arte concreta no Rio de Janeiro mas não estavam relacionados com aquelas causas reiteradamente evocadas.

Em vez de procurar os motivos do surgimento do concretismo nos processos sociais, procurei olhar para uma pequeníssima fatia do mundo carioca na qual um grupo de pessoas vivia e convivia, deslocava-se em espaços diferentes, mas voltava a se encontrar algumas horas por dia ou uma vez por semana durante um período de poucos anos. Passo a passo fui refazendo a história do Ateliê do Engenho de Dentro (1947-1951), com base em suas conexões com a crítica de arte emergente nos jornais cariocas e suas ligações com artistas, intelectuais e diretores de museus recém-criados. Lia e relia catálogos e textos de apresentação de exposições, matérias de jornal e entrevistas; via e revia fotos buscando daqui e dali captar a ação e a inter-relação de um grupo de indivíduos com o objetivo de compreender os efeitos das trocas



recíprocas que ocorriam entre eles no emaranhado jogo da convivência dentro e fora do ateliê.

O Ateliê do Engenho de Dentro foi criado em setembro de 1946 como parte do Seção de Terapia Ocupacional e Recreação (STOR), dirigida pela médica psiquiatra Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II.<sup>1</sup> Dele fizeram parte Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Mario Pedrosa, Adelina Gomes, Emygdio de Barros, Isaac Liberato e Raphael Domingues, entre outros. No ano seguinte ao término da II Guerra, quando o ateliê foi instalado no hospital psiquiátrico, assistia-se a uma notável movimentação na economia nacional e internacional, na política, na vida cotidiana, na ordenação dos poderes mundiais em forças capitalistas e socialistas. Havia também forte movimentação no campo artístico e no campo da psiquiatria, nos jornais de grande circulação, na crítica de arte, no debate intelectual.

O ateliê fazia parte daquele mundo em ebulição depois do grande conflito mundial. A trajetória de seus integrantes me permitiu perceber as mudanças em curso na política da saúde mental, na instituição da psiquiatria, no campo artístico renovado pela crítica de arte e pela construção dos grandes museus modernos no Brasil. Do mesmo modo, me foi possível apreciar o quanto de liberdade, autonomia e coragem o grupo

---

1 O hospital tem hoje o nome de Instituto Municipal de Assistência Nise da Silveira.



do ateliê mobilizava para “pôr no mundo” as novidades que resultavam de sua convivência diária em subúrbio carioca.

Esse caminho da pesquisa, reelaborado e refeito ao longo de dez anos, tinha a vantagem de tornar nítida a tensão entre os desejos e os projetos individuais e as possibilidades de efetivá-los. Seguindo-o, eu não recorria ao estudo de um processo histórico, a exemplo do processo de industrialização ou urbanização, que poderia fazer calar as vozes dos atores que eu queria ouvir.<sup>2</sup> Não abria mão, porém, de investigar em que medida aquelas vozes estavam entrelaçadas a uma ordenação social mais ampla. Minha leitura dos sociólogos Georg Simmel, sobretudo, mas também de Max Weber iluminou algumas escolhas que fiz durante o percurso de trabalho. Simmel está presente na ideia de efeito das trocas recíprocas que emana das interações sociais. Em geral, as interações são pensadas simplesmente como trocas entre pessoas, mas Simmel sublinha, e não poucas vezes, que o pesquisador deve procurar o *efeito* das trocas recíprocas. Foi o que busquei na pesquisa sobre o Ateliê do Engenho de Dentro: o efeito das trocas intelectuais e afetivas de seus integrantes.

A arte concreta significou um enorme passo na direção da intelectualização do mundo artístico ao propor as formas, os pontos, as linhas, visibilizar o invisível. Somente por esse

---

<sup>2</sup> ver Arendt, 1979.



prisma, na minha acepção, se pode entender sua profunda relação com a modernidade, concebida aqui como um processo cada vez mais profundo de abstração (Simmel, 1990) e intelectualização em todas as esferas da vida social, e que se expressa numa corrente bastante larga das linguagens artísticas. Nessa perspectiva, o concretismo carioca não se resume a um mero desdobramento dos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX nem a um reflexo do processo de industrialização e urbanização do país. E nem mesmo poderia ser pensado como um acontecimento “interessante” na periferia do capitalismo, mas sim como parte ativa do processo de avanço da modernidade.

Se, de um lado, eu tentava buscar caminhos para contornar a força das explicações canônicas do surgimento do concretismo carioca, de outro, ao recompor a relação do Ateliê do Engenho de Dentro com o movimento artístico, defrontava-me com complicações específicas. Primeiro, a criação do Museu de Imagens do Inconsciente em 1952 dera às obras dos internos do hospital psiquiátrico o estatuto de material de relevância para o estudo das afecções mentais. A iniciativa protegia os quadros e desenhos da dispersão e da perda, depositando-os no acervo do museu e incentivando a investigação da terapêutica psiquiátrica. A medida, porém, obscureceu os vínculos da produção do ateliê com os artistas concretistas e com a crítica de Mario Pedrosa. Segundo, apesar da existência de uma literatura farta sobre arte e loucura, nela não se associa a arte concreta à loucura, mas à razão, à matemática, à objetividade e à falta de emoção. No início, me pareceu paradoxal ir buscar em um hospital psiquiátrico um elo com o movimento



concretista carioca. Somente aos poucos, à medida que minha leitura do pensamento de Pedrosa amadurecia, pude entender o significado do ateliê para a gestação do movimento concretista na cidade.

Diante dos obstáculos, resolvi retomar o fio da história que se interrompe em 1951, quando o grupo do ateliê se desfaz.<sup>3</sup> Busquei colocar sob a lupa as atividades do Ateliê do Engenho de Dentro realizadas antes da criação do Museu de Imagens do Inconsciente e que raramente apareciam nas exposições e nos textos dos catálogos<sup>4</sup> promovidos pelo museu (ao longo de décadas). A ausência da história do ateliê nos catálogos foi ficando cada vez mais notável à medida que eu observava que as exposições, patrocinadas pelo museu, exibiam quase que exclusivamente as obras dos internos que haviam integrado o ateliê de 1947 a 1951, portanto antes da criação do museu, e quando lá estava Almir Mavignier como monitor. Notei ainda que as obras expostas eram aquelas cujo valor artístico havia sido reconhecido pela crítica de arte de Mario Pedrosa. Na tentativa de reatar o fio perdido da história do ateliê, percebi

---

3 Sublinho esse marco porque, em 1951, Almir Mavignier parte para Paris com uma bolsa do governo brasileiro e o grupo que frequentava o local se dispersa. Em 1952, é criado o Museu de Imagens do Inconsciente.

4 Catálogos das exposições *Nove Artistas de Engenho de Dentro*, Rio de Janeiro, 1949, *Centenário de C. G. Jung*, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1975; *Images of the Unconscious from Brazil. Confluência de culturas*, 46a Feira do Livro de Frankfurt, Câmara Brasileira do Livro, 1994; *Imagens do Inconsciente, Mostra do Redescobrimento*, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, Fundação Bienal de SP, Takano Ed., 2000; *Imagens do Inconsciente: centenário de Nise da Silveira*, Museu Oscar Niemeyer, Paraná, 2005; *Art Brut Brésilien: images de l'inconscient*. Halle Saint Pierre, Ano do Brasil na França, 2005; *Os Inumeráveis Estados do Ser*, Paço Imperial, RJ, 1987.



que tampouco havia qualquer referência a ela na história do concretismo carioca, cabendo-me então fazer finas associações, com vistas a reintegrar o ateliê no circuito artístico carioca daquela época.

Numa segunda etapa, percorri as ligações do grupo que frequentava o ateliê com os artistas que se reuniam em torno de Ivan Serpa, quando não frequentavam os seus cursos no recém-inaugurado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Não associo o ateliê diretamente ao Grupo Frente. Procurei antes evidenciar as relações dos jovens artistas em torno de Serpa e deles com Pedrosa antes mesmo da formalização de um grupo. Interessei-me pelo que Serpa ensinava nos seus cursos para adultos e crianças, seguindo, na realidade, os ensinamentos de Mario Pedrosa. E por como a crítica de Pedrosa apoiava e defendia os métodos adotados por Serpa, enquanto, paralelamente, Niomar Moniz Sodré os incluía no seu projeto de fazer do MAM-RJ um museu moderno (Sant'Anna, 2011).

Neste texto, realço apenas uma parte da história que procurei reconstituir. Ela diz respeito à crítica de Mario Pedrosa, primeiro, às obras dos internos que frequentaram o ateliê de pintura do Hospital Psiquiátrico Nacional Pedro II; e, segundo, ao curso para crianças ministrado por Ivan Serpa no MAM-RJ. Ao final, mostro o deslocamento de obras de artistas concretos, hoje depositadas no acervo da Coleção Adolpho Leirner do Museum of Fine Arts de Houston. E sublinho como os velhos mitos de origem ainda ressoam no discurso dos curadores sobre o concretismo brasileiro, agora, fora do Brasil, classificado como construtivismo latino-americano.



## O Ateliê do Engenho de Dentro

Na linguagem corrente, a definição de ateliê não alude aos efeitos inesperados provocados pelas trocas recíprocas<sup>5</sup> entre as pessoas que eventualmente trabalham juntas em um mesmo espaço, equipado para o seu *métier*. É, entretanto, esse o ponto de vista que adoto para relatar a história do Ateliê do Engenho de Dentro, criado em 1946. Na minha visão, o concretismo carioca deve seu surgimento, em boa medida, à experiência *sui generis* da convivência de artistas e do crítico Mario Pedrosa durante os anos de 1946 a 1951, no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II, localizado no bairro suburbano do Engenho de Dentro. Discuti essa hipótese no artigo “A estética da conversão”, escrito depois de entrevista filmada com Almir Mavignier, em 2005, e da produção de documentário sobre o artista, em 2006.

O ateliê de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional e Recreação do Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II ficava numa sala espaçosa e agradável de onde se viam as árvores do pátio do hospital através das janelas abertas (Silveira, 1981, p. 37). Alguns dos internos, que o frequentaram de 1946 a 1951, desenharam e pintaram o interior da sala, as grades nas

---

5 O efeito das trocas recíprocas é o cerne da concepção de sociedade de Georg Simmel. A sociedade se faz pelo efeito das interações (trocas recíprocas) (Simmel, 1983). Essa ideia, contudo, vem sendo utilizada muitas vezes de forma equivocada, uma vez que não se compreende que Simmel fala do efeito das trocas recíprocas e não apenas de trocas recíprocas, o que imprime à concepção do autor um sentido meramente relacional quando na realidade ele está interessado nas formas de sociabilidade criadas pelas interações.



janelas e o que viam do pátio lá fora cheio de árvores. Os ateliês de encadernação, modelagem e bordado, cada um deles com seu monitor, funcionavam em outros recintos. O acompanhamento dos internos no ateliê de pintura era feito das 10 às 15 horas por seu monitor, Almir Mavignier.

O jovem funcionário do hospital, então com 21 anos, estudava desenho e pintura com Árpád Szene.<sup>6</sup> Tinha feito exames para entrar para a Faculdade Nacional de Arquitetura mas fora reprovado e precisava “ganhar a vida”. Recebeu uma pequena sala onde montou o seu ateliê, ao lado daquele onde ficavam os pacientes. As tintas, a terebintina, os pincéis, os cavaletes, as mesas, as telas e os papéis, a montagem dos equipamentos e a distribuição dos materiais ficavam ao encargo do monitor. Ele ajudara a dra. Nise da Silveira, psiquiatra chefe da Seção de Terapêutica, a montar o ateliê de pintura que ela tanto queria. Além da coincidência de interesses dos dois pela pintura, o jovem se adequava às funções da monitoria por outro motivo: ele conhecia muito bem as enfermarias e os pacientes do hospital porque fora contratado inicialmente para “acalmar os loucos”. Somente depois do encontro com a dra. Nise da Silveira foi requisitado pela médica para ocupar o lugar de monitor. Já no novo cargo e durante um bom tempo, Mavignier procurou entre os internos do hospital aqueles que poderiam ser levados para o ateliê de pintura. Os que pareciam ter “cara

---

6 Árpád Szene, artista húngaro que residiu no Brasil durante a II Guerra Mundial e em período do pós-guerra.





de artista” como disse em entrevista.<sup>7</sup> Essa busca por “artistas” entre os 1.500 pacientes do Centro Nacional Psiquiátrico tornou-se obsessiva. Dos conhecidos nove artistas<sup>8</sup> do Ateliê do Engenho de Dentro, Adelina Gomes, Raphael Domingues e Emygdio de Barros foram “encontrados” por Mavignier.

Os médicos do hospital raramente enviavam um paciente para a STOR, mas frequentemente removiam de maneira súbita um dos doentes atendidos nos ateliês, dirigidos por Nise da Silveira, para outros hospitais, interrompendo o tratamento. Não poucas vezes, dra. Nise requisitava um paciente de volta (Silveira, 1987, p. 90). No início, ficava aborrecida e mesmo triste com a falta de interesse do corpo médico, ainda que tivesse amigos entre eles. Com o passar do tempo conseguiu que os médicos concedessem uma autorização para a saída dos doentes de suas enfermarias para os ateliês. Muito embora o centro terapêutico tivesse dezessete ateliês, a indicação de pacientes para a STOR pelos médicos não estava prevista nas regras do tratamento padronizado, planejado e instituído pelo corpo médico-administrativo do Centro Nacional Psiquiátrico.

Quando o ateliê foi criado, Nise da Silveira tinha 39 anos de idade. Ela havia percorrido um longo caminho desde

---

7 Entrevista de Almir Mavignier, 1989, MII. Projeto Lucia Reily e Jose Otávio Pompeu e Silva, s. d.

8 *Nove Artistas do Engenho de Dentro* foi a segunda exposição dos artistas do ateliê, realizada em 1949 no MAM-SP e no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Dela participaram Emydio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, José Kleber Leal, Isaac Liberato, Lucio, Vicente e Wilson.



a infância em Alagoas e os estudos de medicina na Universidade da Bahia. No Rio de Janeiro, aprimorara sua formação com médicos psiquiatras e neurologistas e se fez conhecer por um círculo de escritores e políticos que integravam a elite intelectual carioca. Devido a suas posições políticas contrárias ao governo autoritário de Getúlio Vargas, ficou presa em 1934 e 1935. Um ano depois da sua prisão foi afastada do cargo de psiquiatra que exercia no Hospício Nacional dos Alienados, o qual funcionava em um grande edifício de estilo neoclássico na Praia Vermelha.<sup>9</sup> Ao ser readmitida no quadro dos funcionários públicos, oito anos depois daquela data, foi designada para exercer suas funções no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II. Seu velho percurso mudou da Praia Vermelha para o Engenho de Dentro.

Quando Nise da Silveira começou a trabalhar no hospital do Engenho de Dentro, para onde tinha sido transferida boa parte dos pacientes do Hospício Nacional de Alienados (a outra foi para a Colônia Juliano Moreira), mudanças importantes estavam ocorrendo no campo da psiquiatria provocadas pela separação entre ciência psiquiátrica e assistência psiquiátrica. Os médicos professores e pesquisadores passaram a trabalhar no recém-criado Instituto de Psiquiatria da antiga Universidade do Brasil, e os médicos dedicados à clínica foram exercer suas atividades em asilos e colônias que passaram a incluir a

---

9 No prédio funciona hoje o Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



assistência ambulatorial em seus serviços.<sup>10</sup> O Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II integrava o rol dos hospitais com setor de assistência psiquiátrica.

De volta às suas atividades profissionais, Nise recusou-se a fazer uso dos métodos violentos utilizados na época para o tratamento dos enfermos. Enveredou pelo caminho da terapia ocupacional, fundamentando, posteriormente, seu trabalho na psicologia analítica de Carl Jung. Sua relação de afeto com os artistas do ateliê e a análise de pinturas, desenhos e esculturas feitas por eles foram de grande valia para as pesquisas que levou a cabo no campo da psiquiatria, como ela mostra em *Imagens do Inconsciente*, publicado em 1975. Vale a pena notar a inserção diferenciada de dra. Nise no campo da psiquiatria: ao mesmo tempo que desenvolvia uma atividade assistencial e terapêutica, nunca deixou de refletir e pesquisar sobre sua prática.

Ao ateliê, juntaram-se os jovens Ivan Serpa e Abraham Palatnik, a convite de Mavignier, e pouco depois o crítico Mario Pedrosa. Aos sábados, artistas, críticos, diretores de museus costumavam visitá-lo. A convivência entre doentes e sãos no Ateliê do Engenho de Dentro configurou

---

10 Em 1938, a criação do Serviço Nacional de Doenças Mentais no âmbito do Departamento Nacional de Saúde separou as áreas da ciência psiquiátrica e da assistência psiquiátrica, e passou-se a exigir a formação de médicos qualificados para a assistência aos enfermos. O governo federal inaugurou asilos e colônias para cuidar da assistência ambulatorial aos doentes, uma novidade na época. As colônias passaram a orientar os internos para atividades agropecuárias ou pequenas oficinas.



relações *sui generis* nas quais Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Adelina, Arthur Amora e outros artistas internos tinham a liberdade de se expressar e se deixar reconhecer e apreciar enquanto Mavignier, Palatnik, Serpa e Pedrosa se deixavam *espantar* e se *surpreender* com a criatividade dos internos. A delicadeza dessa vivência fez com que os jovens questionassem as possibilidades de seu trabalho artístico, enquanto as ideias de Pedrosa lhes apontavam os novos caminhos da abstração, numa época em que a figuracão predominava no mundo carioca das artes, dividido entre acadêmicos e modernistas.

## Mario Pedrosa

A participação de Mario Pedrosa na polêmica sobre as exposições de obras dos artistas do Ateliê do Engenho de Dentro realizadas nos anos de 1947 e 1949 foi uma experiência singular na vida do crítico de arte. Recém-chegado dos Estados Unidos, com o frescor de quem poderia finalmente dar início à realização de seus projetos, ele assume a liderança de um lado da peleja que se prolongou por meses nos jornais cariocas e paulistas.

Em 1947, Almir Mavignier, sequioso de tirar do anonimato as obras dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II que frequentavam o ateliê da STOR dirigido por Nise da Silveira, organizou uma exposição com 245 obras na galeria do prédio do Ministério da Educação e Saúde sob os auspícios



da Associação dos Artistas Brasileiros. Entusiasmado com o trabalho no ateliê, Mavignier visitava a galeria todos os dias e, numa dessas visitas, viu uma pessoa ajoelhada na frente de um quadro de Raphael Domingues. Era Mario Pedrosa. O encontro não poderia ser mais auspicioso. “Era muito difícil conhecer uma pessoa como Mario Pedrosa. Não se chegava a ele” (Mavignier, 2005). A lembrança do artista, muitos anos depois, evidencia a distância social e hierárquica entre o jovem que aspirava a ser pintor e o crítico que começava a despontar nas páginas do *Correio da Manhã*.

Mario Pedrosa ficou deslumbrado com a exposição. Não só se interessou pelos trabalhos de criação artística dos esquizofrênicos como passou a acompanhar com regularidade o trabalho da dra. Nise e de Mavignier. Naquela ocasião, ele escrevia a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, fazendo uso das lições da psicologia da forma. Na perspectiva psicológica da percepção, Pedrosa discutia a universalidade da organização da “boa forma”, considerando que a intuição e as estruturas inatas a todo e qualquer indivíduo possibilitavam a percepção da boa forma que se fazia expressar em obras construídas objetivamente (Pedrosa, 1996, pp. 107-176).

Em dois anos, uma nova exposição, *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, foi inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a orientação de Mario Pedrosa e Leon Dégand, diretor do museu, e instalada dois meses depois no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Nenhum



daqueles que participaram de perto dessas exposições poderia supor a celeuma que as obras dos artistas internos provocariam entre os críticos de arte. Ruben Navarra, Quirino Campofiorito, Antonio Bento, Mario Pedrosa e Sergio Milliet foram alguns dos que participaram da polêmica que circulou nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, *Diário da Noite* e *Diário Carioca*.

Já na primeira rodada dos debates, durante a exposição de 1947, apareceram as questões candentes que dividiriam os críticos: quais os limites entre normalidade e anormalidade? Qual a relação arte e razão, academicismo e experimentação? O que poderia ser nomeado de arte? Qual era o estatuto do artista e como se poderia atribuir autoria a um trabalho artístico? Em defesa da “normalidade”, Quirino Campofiorito, então professor da Escola Nacional de Belas Artes, levantou sua voz, argumentando que os doentes mentais não atribuíam eles próprios sentido aos seus trabalhos, não tinham a intenção de fazê-lo e, em consequência, suas obras expostas na galeria do Ministério da Educação e Saúde não tinham valor artístico:

(...) muito dos trabalhos que aí podem ser apreciados nos foi possível conhecer graças ao professor de desenho do Centro Psiquiátrico. Não podemos agora revelar o nome porque escapa-nos da memória. Fá-lo-emos na primeira oportunidade. É um jovem inteligente e ativo, com um sorriso sempre presente na fisionomia magra e moderna, a revelar a satisfação constante que o domina por poder desincumbir-se com a sua melhor dedicação de tão nobre e comovente mister. Esse de



levar a criaturas de mentalidade débil, sem alento, uma expansão, um estimulante para seus instintos ainda sensíveis, uma luz para esses espíritos, que só veem diante de si o negro vácuo de uma indiferença que se agiganta sempre mais (...) no desequilíbrio orgânico que os deprime. Os instintos vivos sem o controle da razão (...) para os enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional a prática do desenho e da pintura não se faz no sentido da criação artística. Constitui um simples meio de dar ao infeliz um extravasamento de insatisfações sensoriais que atormentam a mentalidade afetada em seu desequilíbrio normal (Campofiorito, 1947).

A força da polêmica desencadeada pela arte dos internos do Centro Nacional Psiquiátrico se faz sentir nesse trecho da crítica de Campofiorito. Referindo-se ao trabalho de Mavignier sem citar o nome do artista, Campofiorito estava convicto de que as obras expostas na galeria do Ministério da Educação e Saúde não eram arte porque àqueles pintores e desenhistas faltava discernimento, vontade e razão. Ruben Navarra, crítico pernambucano, retrucou a Campofiorito, argumentando que depois do advento da psicanálise, das teorias bergsonianas e do surrealismo as fronteiras entre normalidade e anormalidade na arte haviam sido questionadas a tal ponto que não era mais possível fazer uso exclusivo da razão para atribuir sentido às obras de arte, sendo necessário ter mais modéstia diante das obras exibidas na exposição.

A resposta de Pedrosa veio na conferência “Arte, necessidade vital”, que pronunciou por ocasião do encerramento da



exposição em março de 1947, publicada no *Correio da Manhã*. Nela o crítico revelou seus anseios pela renovação dos antigos padrões acadêmicos que definiam a arte: “A realidade é que o mundo agora não sabe o que é arte”, afirmava. Devido a uma formação deficiente, não somente o público comum mas também o especializado continuavam clamando pela representação da realidade, pela imitação da natureza mediante cânones renascentistas. Na realidade, a arte moderna vinha rompendo com aquelas regras desde que os europeus ampliaram seu campo de visão e depararam com a arte dos povos da América, da África, da Oceania, cujo valor estético começou a ser apreciado. Na conferência, além do encontro dos europeus com a arte dos povos considerados primitivos, Pedrosa se detém na descoberta do inconsciente pela psicanálise para argumentar em favor da existência de outros significados, cuja expressão formal não ocorria por meio das palavras e ações humanas. E tudo isso para dizer que a arte não pertencia a um ou outro grupo na sociedade nem às experiências artísticas de apenas uma época, mas se manifestava em qualquer pessoa, “independente de seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 1996, p. 46). Em pleno trabalho de elaboração de sua tese com base na psicologia da forma, o crítico testava os fundamentos de suas concepções sobre arte, numa ardorosa defesa da arte construtiva.

Uma segunda rodada do debate ocorreu depois da segunda exposição *Nove Artistas do Engenho de Dentro*. A concorrência dos críticos nos embates fica estampada em vinte artigos





de jornal publicados de dezembro de 1949 a março de 1950.<sup>11</sup> A polêmica Quirino Campofiorito *versus* Mario Pedrosa tornou-se referência das posições respectivamente conservadora e inovadora no campo da arte. No catálogo da exposição, Nise retomou o problema dos limites entre normalidade e loucura, relativizando a capacidade criativa tanto dos doentes artistas como dos artistas normais, acentuando que o dom de captar qualidades significativas, fosse de modelos interiores ou do mundo exterior, capazes de suscitar emoções permanecia um mistério. Sergio Milliet adotou posição muito próxima àquela de Nise da Silveira. “Arte e loucura”, matéria publicada no *Estado de São Paulo*, ocupou um quarto de página, ilustrada com desenho de Raphael e foto de escultura de Lucio. Milliet distinguiu os elementos estéticos e inestéticos (sociológicos, históricos, psicológicos) das obras e, apostando nessa direção, ajuizou que somente algumas obras tinham valor artístico, não sendo a loucura uma condição *sine qua non* para a confecção de trabalhos com valor artístico (Milliet, 1949).

Poucos dias antes do encerramento da exposição, Mario Pedrosa publicou no *Correio da Manhã* a matéria intitulada “Pintores da arte virgem”, esmiuçando as obras dos pintores virgens do Ateliê do Engenho de Dentro. A expressão utilizada pelo crítico para designar o trabalho dos pintores internos do ateliê reforçava sua concepção de arte com base

---

11 Os artigos foram assinados por Ruben Navarra, Quirino Campofiorito, Mario Pedrosa, Flavio de Aquino, Luis Alberto Bahia, Yvonne Jean, Antonio Bento e Sergio Milliet.



na Gestalt. Ele nunca se afastou dela nem perdeu o interesse pela arte virgem dos artistas do centro psiquiátrico. Treze anos mais tarde escreveu de novo sobre cinco daqueles pintores (Emygdio de Barros, Isaac Liberato, Adelina Gomes, Fernando Diniz e Carlos Pertuis), e com o mesmo encantamento reafirmou suas ideias: “Nada tenho a alterar o que disse há treze anos. Raros entre os raros, no Brasil, ele (Emygdio) compõe pela cor como mandava Cézanne, e daí seu ‘impressionismo’ ter estupenda solidez estrutural. Seu Jarro de Flores é, sem favor, uma obra-prima da pintura brasileira” (Pedrosa, 1996, p. 88). O mesmo escrito, com algumas poucas alterações, foi republicado em 1975 no livro *Museu de Imagens do Inconsciente*, organizado pelo crítico.

## As aulas de Ivan Serpa no MAM-RJ

Não foram apenas os pintores mestres da arte virgem nem o Ateliê do Engenho de Dentro e nem mesmo a crítica de arte de Pedrosa as peças-chave que agregaram pessoas e as motivaram a refletir sobre novas ideias e possibilidades da linguagem artística. Quando, em 1952, o grupo que frequentava o Ateliê do Engenho de Dentro se dispersou, em grande medida devido à ida de Mavignier para estudar pintura em Paris, a rede de sociabilidade construída no hospital psiquiátrico se deslocou para o MAM-RJ e ganhou espaço em torno da figura de Ivan Serpa. O artista desempenhou um papel de proa na história do concretismo carioca.



Muito próximo de Pedrosa, que o incentivara a encaminhar para a I Bienal o quadro “Formas”, vencedor do prêmio de jovem artista, ele se diferenciou muito de outros professores do MAM-RJ, como veremos adiante. Trabalhou vinte anos no museu, tempo suficiente para garantir uma regularidade indispensável ao trabalho de formação de artistas e à divulgação do novo espírito da arte geométrica abstrata, concreta. Serpa pintava, expunha e ensinava enquanto Pedrosa mantinha o exercício da crítica, respaldando e apoiando as atividades do museu, cuja direção coube, também durante muitos anos, a Niomar Moniz Sodré, casada com Raul Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*. Fechava-se assim mais um círculo social, voltado para a realização do projeto da pintura concretista, delineado agora pelos cursos de Ivan Serpa no MAM-RJ, pelos espaços de sociabilidade do museu e pela crítica de arte.

Quem percorre as notícias sobre o mundo artístico carioca veiculadas pela imprensa nos anos de 1952 e 1953 se surpreende com o noticiário sobre a primeira e a segunda exposição dos trabalhos das crianças e adolescentes alunos de Serpa. Seis meses depois da abertura do curso, em 1952, o MAM-RJ inaugurava a primeira exposição do aclamado professor.<sup>12</sup> Ocupando grande espaço nas páginas dos jornais, sobretudo do *Correio da Manhã*, ilustradas com fotos de

---

12 Neste texto estou me referindo exclusivamente aos cursos de Serpa para crianças e adolescentes. Ele lecionou também e durante muito tempo para adultos, alguns dos quais se tornaram artistas reconhecidos ver Ferreira, 2004.



personagens da elite carioca, as matérias evidenciam o perfil do público que apoiava as iniciativas do museu: funcionários com altos cargos em ministérios, senadores, empresários, banqueiros, diplomatas, escritores e críticos.

Paralelamente ao rebuliço que as exposições dos alunos e alunas de Serpa causavam na imprensa e nas conversas das elites burguesas, Pedrosa esclarecia o significado mais profundo e o sentido a que o curso do professor Serpa visava. Por ocasião das exposições no MAM em início dos anos 1950, em 1952 e 1954 ele escreveu duas críticas. Para o crítico, o cerne da questão era a liberação das emoções e dos sentimentos das crianças, que deviam fazer seus rabiscos e desenhos livres de qualquer intervenção externa. Isso, porém, não bastava. Era preciso dar forma às emoções. A criança aprenderia a observar realidade, a se concentrar e a criar ordem. No momento em que estivesse pronta para isso (depois do controle dos movimentos motores), caberia ao professor ensinar-lhe a tirar proveito das linhas, dos círculos, das cores. Não se tratava, pois, de método que se limitasse à catarse, ao desabafo ou à desinibição da criança (Pedrosa, 1996, pp. 63-79).

Em 1957, Pedrosa retornou ao assunto em matéria publicada no *Jornal do Brasil*. Dessa vez, distinguiu com rigor a proposta de educação pela arte, oriunda da psicologia da Gestalt, das propostas estereotipadas que procuravam apenas desinibir as crianças, restringindo a liberdade de criação à mera catarse ou desabafo: “O pequerrucho estaria, então, ameaçado de não se desenvolver espiritualmente, de não sair



do seu caramujo, numa posição inversa, mas isocrônica ou simétrica, ao tachiste de Paris (que quer por força, recobrar o espontaneísmo egocêntrico das manifestações desinibidoras da infância)” (Pedrosa, 1996, p. 83). Igual argumento foi usado por ele ainda em 1959, em sua polêmica com os adeptos do tachismo. No artigo “Considerações inatuais”, Pedrosa afirmou que a pintura tachista era uma explosão da carga subjetiva que reduzia a obra a “uma projeção quase nua, lançada numa superfície retangular”; havia que se distinguir a projeção das emoções da construção das obras (*Jornal do Brasil*, 14 nov. 1959, p. 6).<sup>13</sup>

A defesa intransigente do curso de arte infantil incluiu, porém, outro tema. Pedrosa insistia em dizer que o ensino da arte com a metodologia empregada por Serpa não faria das crianças necessariamente artistas, mas poderia transformá-las em pessoas com senso de proporção, sensibilidade e gestualidade graciosa. Onde quer que notasse uma ocasião propícia para falar do curso para crianças de Serpa, Pedrosa argumentava que ele servia, sobretudo, para evitar o embotamento da sensibilidade, peculiar aos adultos em um mundo moderno, racional e voltado para a eficiência e finalidades práticas. Reafirmou suas ideias na crítica sobre uma exposição comemorativa dos dez anos do curso para crianças, realizada na Petite Galerie de Franco Terranova, sediada em Copacabana, e em escrito sobre uma exposição dos trabalhos infantis

---

<sup>13</sup> Para uma discussão sobre o assunto ver Tago e Mari, 2017.



expostos na cidade de Goiânia sob o patrocínio do MAM, indignando-se com um comentário de um frade que pôs em xeque a autoria das crianças (Pedrosa, 1981, pp. 71-73; 75-78).

Na realidade, tanto a concepção do processo de criação artística como resultado da conjugação de conceitos primitivos com a experiência sensível quanto a proposição da educação pela arte eram caras a Mario Pedrosa. A primeira delas estava vinculada à posição intransigente do crítico relativamente à arte acadêmica e à arte moderna de viés abstracionista informal. De acordo com Pedrosa, a arte acadêmica prezava a exterioridade, propugnando a representação da natureza com base em critérios rigorosos, a arte moderna defendia a expressão da interioridade do artista. Era preciso reunir as dimensões da subjetividade e da objetividade. A segunda questão voltava-se para a formação de uma sensibilidade estética como único meio de combater a frieza e desumanidade da civilização científica, técnica e racional. À maneira do debate alemão de início do século XX sobre *Kultur vs Zivilization*, Pedrosa procurava soluções para reintegrar a expressividade individual — que produz cultura — em uma civilização preponderantemente técnica.<sup>14</sup>

Esses breves apontamentos relativos à história do Ateliê do Engenho de Dentro, à crítica de Pedrosa e aos cursos para

---

14 A respeito das ideias de Pedrosa sobre a dimensão pedagógica da arte, ver D'Angelo, 2011, pp. 47-64.



crianças de Ivan Serpa ministrados no MAM sugerem um encadeamento de relações e ações sociais que possibilitaram o surgimento de artistas concretos e favoreceram o seu reconhecimento em contraposição aos pintores acadêmicos, aos pintores modernos, ou mesmo aos adeptos do abstracionismo informal. As redes de convivialidade às quais me refiro são de natureza bastante diferenciada: uma é de caráter terapêutico, a outra de natureza docente. As pessoas que delas participaram tinham idade, proveniência social, gênero, escolaridade bem diferentes. No ateliê trabalhavam artistas enfermos sob a orientação terapêutica de uma médica psiquiatra. Eram pessoas oriundas de classes sociais de poucos recursos materiais e simbólicos, cujo trabalho artístico veio a ser apreciado por críticos e jovens artistas. No MAM, ao contrário, as atividades voltavam-se para o ensino da arte a crianças provenientes da classe média alta da cidade. Eram filhos de sócios do museu. Aquelas práticas (com atores tão diferentes e voltadas para fins específicos) passariam despercebidas não fora o sentido que a crítica de Mario Pedrosa lhes atribuiu. Foi ele quem atribuiu significado ao que estava sendo realizado. A crítica de Pedrosa tem, por isso, um lugar especial naquele conjunto de iniciativas e empreendimentos. Foi o discurso do crítico, sem dúvida, que reuniu aquelas atividades esparsas e distintas e as foi “costurando” umas às outras de acordo com as suas ideias e ideais.



## Uma digressão: percurso da coleção de arte concreta Adolpho Leiner... 70 anos depois

MODERNIDADE CRÍTICA

Não há como contar a história do concretismo carioca sem relembrar a história da Coleção Adolpho Leiner, composta por cem obras de arte concreta, que hoje se encontra no Museum of Fine Arts de Houston, nos Estados Unidos. É uma coleção preciosa para os estudiosos da arte concreta carioca e paulista, pois raros são os artistas que a integram que não tenham aderido àquela tendência, ao menos em uma fase importante de sua trajetória. Foi constituída, quase na sua totalidade, de 1961 a 1972, com trabalhos feitos na década de 1950. Embora com predominância de artistas homens — Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, Abraham Palatinik, Almir Mavignier, Hermelindo Fiaminghi, entre tantos outros —, a coleção abriga obras de oito artistas mulheres, entre as quais Maria Helena Andrés, Lygia Clark, Judith Lauand, Maria Leontina, Wega Ney e Lygia Pape. No *site* do museu, o pesquisador pode ver imagens de cada uma das obras da coleção, além de ter acesso a informações sobre o autor e sua obra no arquivo organizado pelo International Center for the Arts of Americas (ICAA).

Desde sua venda em 2007, a coleção vem sendo cuidada com afincos pelos especialistas e curadores do rico museu de Houston, recebendo *grants* e recursos especiais. Apesar do zelo, não passa despercebido o quanto o discurso institucional sobre a Coleção Adolpho Leiner reaviva as antigas afirmações sobre as origens do concretismo brasileiro





e, ao mesmo tempo, introduz a coleção na rubrica/categoria de arte latino-americana. Há, aliás, farta documentação sobre os debates acerca da arte latino-americana no sítio do museu para quem desejar entender os critérios da classificação. Mas não é disso que desejo tratar aqui, e sim de como a força dos velhos mitos os fazem retornar na retórica sobre o aparecimento do concretismo no Brasil.

Na primeira exposição da Coleção Adolpho Leirner na Suíça, promovida pelo Museum of Fine Arts de Houston, em 2009, a explicação para o movimento artístico ocorrido no Brasil se voltou para o artista suíço Max Bill, sua presença na I Bienal de São Paulo e o prêmio que lhe foi concedido pela Unidade Tripartida. De fato, a presença de Max Bill no cenário artístico paulista e carioca foi influente no início da década de 1950. Ele tinha amigos e conhecidos brasileiros. Lygia Pape conta com graça como o acompanhou à casa de Ivan Serpa e conversaram sobre a pintura de Serpa. Além disso, são conhecidas suas ideias sobre a arquitetura brasileira e as controvérsias com Lúcio Costa. Porém, imputar unicamente a Max Bill o aparecimento do concretismo seria relegar ao esquecimento uma experiência coletiva singular cunhada pela troca de ideias e afetos. Isso não ocorre, entretanto, apenas em solenidades como aquela da abertura da Coleção Leirner na Haus Konstrutiv de Zurique, mas se inscreve na memória construída do concretismo, que de tanto repetir, há mais de setenta anos, os velhos mitos, merece ser revisitada.



## Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- D'ANGELO, M. *Educação Estética e Crítica de Arte na Obra de Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- CAMPOFIORITO, Q. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 1947.
- FERREIRA, H. M. D. (Org.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MILLIET, S. Arte e loucura. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 out. 1949.
- PEDROSA, M. Considerações inatuais. *Jornal do Brasil*, 14 nov. 1959, 1º Caderno, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Arte, necessidade vital. In: ARANTES, O. (Org.). *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 46.
- \_\_\_\_\_. Crianças e arte moderna. In: ARANTES, O. (Org.). *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 83.
- \_\_\_\_\_. Mestres da arte virgem. In: ARANTES, O. (Org.). *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 88.
- \_\_\_\_\_. Crianças na Petite Galerie. In: AMARAL, A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. pp. 71-73.
- \_\_\_\_\_. Frade cético, crianças geniais. In: AMARAL, A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. pp. 75-78.
- \_\_\_\_\_. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: ARANTES, O. (Org.). *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 107-176.
- SANT'ANNA, S. M. P. *Construindo a Memória do Futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SIMMEL, G. *The Style of Life em "The Philosophy of Money"*. London, New York: Routledge, 1990. pp. 433-518.
- \_\_\_\_\_. O problema da sociologia. In: MORAES FILHO, E. (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. pp. 59-78.
- \_\_\_\_\_. O campo da sociologia. In: MORAES FILHO, E. (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. pp. 79-86.
- TAGO, R. e MARI, M. Crítica de arte e tachismo na 5ª Bienal de São Paulo. Trabalho apresentado no ANPAP, 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) — Memórias e Invenções, Campinas, 2017. pp. 4. 201-4. 213.



## Entrevistas

Entrevista concedida por Nise da Silveira a Luis Carlos Lisboa em 1987. Publicada em MELO, L. C. (Org.). *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Entrevista concedida por Almir Mavignier a Gláucia Villas Bôas e Nina Galanternick em 2005, Hamburgo. Documento depositado no acervo do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura, UFRJ.

## Documentário

*Almir Mavignier: memórias concretas*. Direção de Nina Galanternick. Produção e pesquisa de Gláucia Villas Bôas, 26 min, 2006. Apoio CNPq.



MARIO  
PEDROSA:  
UMA  
INDISSOCIÁVEL  
RELAÇÃO  
ENTRE  
ARTE  
E  
POLÍTICA  
EM NOME DA  
REVOLUÇÃO

CATHERINE BOMPUIS



Mario Pedrosa foi um dos grandes intelectuais do século XX. Nasceu com o século e sua atividade se estendeu até sua morte, em 1981. Foi um dos primeiros intelectuais a pensar a dominação colonial no campo político, econômico e artístico, desenvolvendo uma autonomia do pensamento liberto de qualquer submissão intelectual fora dos centros hegemônicos. Elaborou uma crítica do mundo, dentro do qual situa a sua crítica de arte, que pudesse dar acesso a uma visão universal. O pensamento de Mario Pedrosa foi um dos mais potentes do mundo ocidental na área da crítica de arte surgidos depois da II Guerra Mundial.

A crítica de Mario Pedrosa aparece em jornais como *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* e abre a questão da arte para uma audiência nacional de grande alcance. De 1943 até 1951, Pedrosa colabora com o *Correio da Manhã*, no qual cria uma seção exclusivamente dedicada às artes plásticas, e depois, a partir de 1957, com o *Jornal do Brasil*, que o convida a participar do projeto de sua modernização e no qual assina a coluna de artes visuais. São mais de seiscentos textos críticos.

Arte e política sempre estiveram ligadas, mas qualificar Mario Pedrosa somente no campo do ativismo político ou da crítica de arte parece relegar sua atividade no campo da política a uma outra história, como se a “grande arte” aparecida depois da II Guerra Mundial nos Estados Unidos não admitisse misturar-se à política, e isso por óbvias razões: a história da arte foi escrita pelos vencedores.



## A figura do intelectual

A figura do intelectual é fundamental para se compreender a indissociável relação entre arte e política no pensamento e nas ações de Mario Pedrosa. Todo intelectual define o seu próprio campo de pensamento e de ação.

Para Mario Pedrosa, entrar na política foi uma necessidade intelectual, e foi em nome dessa mesma necessidade que ele sairia ou ficaria excluído. O ideal que o fez se inscrever dentro de um partido político é o mesmo que fez com que ele saísse, como se o ideal revolucionário não fosse compatível com a política partidária.

Em uma entrevista para o jornal *Pasquim* publicada em 1981, Pedrosa afirma: “Ser revolucionário é a profissão natural do intelectual. (...) Poderia ter entrado na política burguesa, meu pai era de família de políticos, mas tinha outras ambições: reformar o mundo”.

Parece-me importante precisar a história do intelectual, assim como suas funções. A questão do engajamento é central para entendermos os intelectuais em relação ao mundo, a responsabilidade pelo mundo como obrigação moral. Nesse sentido, vida e engajamento são indissociavelmente ligados.

A figura do intelectual aparece no século XVIII, na França, com Voltaire e a *Affaire Calas*, e como categoria social no século XIX. Mas é com a *Affaire Dreyfus* que a palavra “intelectual” aparece, quando professores, escritores e



artistas denunciam a injustiça feita ao capitão Dreyfus, um capitão de origem judaica, acusado de alta traição por ter entregado documentos secretos franceses ao Império Alemão. Zola denunciaria as inúmeras mentiras dos nacionalistas e antissemitas, nunca desmentidas por um poder que continuava a proclamar a culpabilidade de Dreyfus. A celebrada carta de Zola “J’accuse” desencadeia uma das maiores crises políticas e morais da III República na França. Na carta dirigida a Félix Faure, presidente da República, e publicada no dia 23 de janeiro de 1898 na revista *Aurore*, da qual Clemenceau é redator e chefe, Zola escreve: “A verdade está caminhando e nada vai poder detê-la”.

O modelo de intelectual universalista e crítico aparece na França a partir da *Affaire Dreyfus*: “Dizer a verdade ao poder em nome dos oprimidos”. Diversas tentativas de construção da figura do intelectual e várias tipologias se sucederam durante o século XX: o intelectual tradicional crítico, que representa a verdade, a justiça e encarna a razão universal; o intelectual orgânico, que ocupa um lugar na estrutura do qual é um delegado: Gramsci; o intelectual específico: Foucault; o intelectual coletivo: Bourdieu; o intelectual teórico: Deleuze; o intelectual político: Saïd. O século XX foi o século dos grandes intelectuais do qual fez parte Mario Pedrosa, como figura do intelectual fiel a um ideal universalista.

Sartre aparece como a grande figura do intelectual do século XX, depois do desaparecimento das figuras emblemáticas antes da guerra: Romain Rolland, Paul Valéry, Gide... Sartre afirma que estamos condenados a ser livres. Uma nova



época começa, com intelectuais de esquerda, os chamados “anos Sartre”: a escrita como arma, elemento de combate, engajamento em relação ao social.

É um pouco curioso o fato de que Sartre só se engajou em um partido político depois da II Guerra para se transformar em um ídolo para a juventude não conformista. Em 1933, Sartre dirige o instituto francês de Berlim sem tomar parte na política no momento em que a Alemanha decide seu futuro e o futuro do mundo. Mas, de todo modo, a intenção aqui não é analisar as diferenças entre Sartre e Pedrosa.

Depois do Sartre, os intelectuais do movimento estruturalista, Barthes, Foucault, elaboram outra definição do intelectual. A partir dos anos 80, a figura do intelectual engajado desaparece na França e marca o que foi descrito como o silêncio dos intelectuais.

É dentro dessa história e desse engajamento que a figura do intelectual que foi Mario Pedrosa precisa ser inserida.

Na definição de um grande intelectual palestino Edward Saïd, o intelectual é um *outsider* vigilante que coloca em questão os clichês e as apresentações estereotipadas que se projetam de uma cultura sobre a outra. Para ele, o intelectual é um exilado e um marginal, amador e autor de uma língua que tenta falar a verdade ao poder. Saïd trabalhou a vida inteira na interação entre política e literatura. Em seu livro sobre os intelectuais e o poder, ele escreveu:





A política está em toda parte, não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros, nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental.

No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou ideias emolduradas, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público.

A escolha do intelectual é a seguinte: ou se aliar à estabilidade dos vencedores e dos dominadores, ou tomar o caminho mais difícil, considerar essa estabilidade como perigosa, uma estabilidade que ameaça os mais fracos e os perdedores de total extinção, e levar em consideração a experiência da subordinação deles assim como a memória das vozes e pessoas esquecidas (1996).

Em discurso redigido em Paris, em 1975, Mario Pedrosa afirma:

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será essa uma das fases mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra”. Puro visionarismo? Dá no mesmo. É talvez um ponto de



partida metodologicamente necessário para abarcar na sua totalidade a vasta problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre o imperialismo, seus satélites e acaudilhados tacitamente mancomunados para defender, em última instância, por todos os meios, o *status quo*, e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas, condenados como por uma maldição bíblica à fome e ao atraso. Quem esquece esse dilema não pode falar (1976).

Essa visão intelectual sobre a questão ética, estética e política como forma de resistência ao compartilhamento do saber, pode, a meu ver, ajudar a entender o pensamento de Mario Pedrosa. O conceito da revolução que aparece tanto em seus textos políticos como seus textos sobre arte é a ponte que permite juntar dois campos nos quais ele atuou, e entender seus princípios intelectuais.

Mario Pedrosa passou grande parte de sua existência na ilegalidade, exílios e encarceramentos marcaram sua vida, portanto essa situação de “cosmopolitismo forçado” com todas as dificuldades inerentes ao deslocamento fora do seu próprio país, lhe permitiu elaborar uma visão do mundo — de dentro e de fora — para além dos pontos de vistas acanhados, das ideias recebidas e das tradicionais mentalidades de grupos encapsulados.

Seu engajamento intelectual sempre visou a reduzir a distância entre as coisas resolvidas no plano mental e aquelas atinentes ao plano moral da ação. De 1920 a 1923, estudante



na faculdade de direito, ele se interessa pelo marxismo — segundo Sartre, o horizonte filosófico insuperável do nosso tempo.

As teorias de Marx sustentam que as sociedades humanas progridem por meio da luta de classes e que o Estado foi criado para proteger os interesses da classe dominante. Marx foi uma das figuras mais influentes da história da humanidade. Em 1841, obteve o título de doutor em filosofia com uma tese sobre as diferenças entre a visão de natureza de Demócrito e a de Epicuro. A crítica radical do marxismo às sociedades capitalistas não se limita à teoria. Marx se posiciona contra qualquer separação entre teoria e prática, entre pensamento e realidade.

Um dos aspectos do marxismo consiste em ver o ser humano não como um objeto, mas como um sujeito que funda a história, e não apenas é determinado por ela. A teoria marxista só pode ser provada pela prática e pela evolução da sociedade, e nesse sentido ela é por definição utópica, sem conotação pejorativa. A predição da queda inevitável do capitalismo e a aparição de uma nova ordem humana só poderia ser provada pela evolução da sociedade. De fato, o marxismo tem uma dimensão utópica. É uma teoria da libertação da humanidade.

O marxismo é um humanismo, e é justamente por conta do seu humanismo que os pós-modernos atacaram Marx. A crítica mais potente do marxismo veio dos próprios marxistas, como Althusser.



No caso de Mario Pedrosa, que apresentava a si mesmo como adversário irreconciliável do capitalismo e, por extensão, do imperialismo, o pensamento, tanto no campo político quanto no campo artístico, era, conforme o princípio marxista, inseparável da ação. É nesse sentido que podemos entender a sua entrada no Partido Comunista, em 1926. Em carta a Lívio Xavier datada de março 1927, Mario Pedrosa esclarece a sua posição:

Pensar por pensar é o mais refinado ato de hipocrisia, de covardia e perversidade. Quero crer que a atividade espiritual recupere a sua nobreza quando o trabalho for a base física da moral, o nivelador das condições econômicas e sociais do indivíduo — e nesse sentido compreendo e aceito a ideia do proletariado do espírito, imagem de Aragon —, proletário como o outro, classe cujos interesses vitais estão precisando da revolução para se realizar integralmente. Por ora, não há mais intelectual nem artista — só há o proletariado hoje, nossa atividade só pode ser didática — a única legítima e moral (1993).

Portanto, ele entrou e saiu dos partidos a vida inteira, não se submetendo por muito tempo a nenhuma ideologia partidária. “Mas esqueço às vezes que sou comunista. Com certeza nunca serei homem de partido, militante político. Só se for numa hora decisiva, uma greve importante, uma comemoração cívica, sobretudo uma barricada, guerra civil” (idem). O questionamento da política partidária sempre esteve presente na vida de Mario Pedrosa, o que pode retroativamente explicar suas rupturas com comunismo, trotskismo, socialismo, sem que



nunca tenha deixado de ser marxista. Luciano Martins, seu genro, testemunha:

Não sei quantas prisões, creio que mais de dez, teve Mario Pedrosa do final dos anos 1920 aos anos 1930, nas quais era maltratado simultaneamente pela polícia e pelos militantes stalinistas do Partido Comunista. E com as prisões iam também os seus livros. Uma vez, piscando o olho, disse-me de Alceu de Amoroso Lima: “Esse nunca soube o que é perder uma biblioteca” (1993).

E no final de sua vida, Mario Pedrosa afirma: “No fundo, todo mundo tem um projeto, mas as pessoas estão com medo da utopia” (*O Globo*, 1971).

## A concepção da arte moderna

É no texto “Arte, necessidade vital”, de 1947, que Pedrosa define o campo da arte moderna: o alargamento das fronteiras e a tarefa de reconciliar o homem com suas próprias emoções. O texto, do qual destaco alguns trechos, pode ser visto também como um manifesto:

O mundo, porém, não se limitou ao Mediterrâneo, acabou alargando-se até a América, a África, os confins da Ásia. Novas civilizações foram desvendadas e suas culturas, penetrando a velha cultura greco-romana (...).



O movimento artístico moderno, recém-nascido, rio em cheia que se apodera, à sua passagem tumultuosa, de todos os objetos e de todas as conquistas que a humanidade vai acumulando no domínio da expressão desinteressada, perdeu nessas últimas aquisições universais seus restos residuais de intelectualismo abstrato (...).

Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais a ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem da nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado (...).

Que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós? (...).

Pintura e escultura, as artes, em geral, são técnicas que devem ser aprendidas como se aprende a ler e escrever, a costurar, a cozinhar, a tecer. (...) Não há, nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente. Feliz a humanidade quando todos eles, sem inibições e iniciados, puderem entrar o seu campo mágico! A iniciação está ao alcance de todos (1947).



A concepção da arte moderna no pensamento de Mario Pedrosa é inseparável dos grandes questionamentos que, do final do século XIX até 1960, atravessam a modernidade, considerada do impressionismo até a *pop art*. O movimento da arte moderna começou com a rebelião do artista contra a sociedade, o indivíduo moderno faz parte integrante da sociedade contra a qual ele tenta se afirmar.

Para Hannah Arendt, o desdobramento da arte moderna ficará como o maior acontecimento da época, ponto de partida de uma hostilidade contra a sociedade, de um antagonismo entre sociedade e cultura.

Todo o movimento da arte moderna começou com Baudelaire: modernidade como valor estético, modo de ver, de pensar, de viver que se opõe ao academismo. Com a publicação, em 1860, de “O pintor da vida moderna”, Baudelaire marca uma nova posição na crítica de arte. Mario Pedrosa se refere várias vezes a Baudelaire em seus textos: a crítica tem que ser parcial, passional e política.

A arte moderna nasce com o imperialismo e, ampliando seu conceito de arte, suas correntes se abrem para a Oceania, a África e a América. Para Mario Pedrosa, o impressionismo inaugurou, assim, a era da grande revolução dos sentidos que representa o advento da arte moderna, libertou a pintura da importância do objeto, arrancando-a da influência da conceituação verbal imposta pela academia. Segundo ele, foi um movimento cultural de maior transcendência:



A ideia da superioridade branca sobre os outros povos da periferia econômica e cultural começava a ser batida em brecha pelo próprio desenvolvimento das ciências sociais culturais na época imperialista, a arte moderna é em grande parte resultante dessa dialética cultural. Assim, ao mesmo tempo que o imperialismo conquista, explora e destrói as economias, o viver e as culturas autóctones desses povos “bárbaros”, a arte que se começa a fazer no Ocidente vai enriquecer-se com a contribuição das forças culturais até então insuspeitas desses mesmos povos. (...) Revelação das estampas populares japonesas sobre os impressionistas e pós-impressionistas, influência dos fetiches negros sobre os cubistas; a revolução da escultura branca sob o impacto da escultura pré-colombiana mexicana; o impacto da arte de todo o arquipélago polinésico e Oceania, da arte dos reinos do Kmer e do Camboja, da arte arcaica e das cidades gregas elevadas acima da arte clássica sob Péricles etc. transtornaram a visão e a sensibilidade das novas gerações artísticas da Europa, desde Van Gogh e Gauguin (1973d, p. 23).

No Brasil, analisando o posicionamento dos poetas e artistas na Semana da Arte Moderna de São Paulo em 1922, Pedrosa assim escreve em carta de 1926 a Lívio Xavier:

É moda menosprezar a política — pois acima de tudo paira sublime e pura, amada e idolatrada, a arte (...) são rapazes inteligentes, às vezes de bom senso, mas em geral — por menos que queiram ser — literatos. O Mario [de Andrade], o melhor deles, mas às vezes me entenece





pela sua candura, ingenuidade, sua credence na arte, na ciência, em Deus e sua obra (1993, p. 197).

Em 1952, escreve um texto relativizando as suas posições, mas declara que a Semana de 22 foi um movimento influenciado pela Europa:

Mas a revolução da arte moderna não estava industrializada nem cristalizada para exportar-se como mercadoria. Era ainda — como é hoje — um movimento em marcha. O que houve não foi importação nem mesmo de moedas, quanto mais do espírito. (...) Os jovens poetas e artistas de 1922 foram contaminados pelo espírito moderno que absorvia a sensibilidade e a inteligência dos seus artistas mais capazes e dotados (1952).

Depois, ele estabelece uma distinção entre as diferentes fases da arte moderna no Brasil:

Naquela [a primeira fase da Semana de Arte Moderna], trata-se de levar ao público através do escândalo ou da terapêutica de choques espécimes da revolução modernista que vai pelo mundo. Um punhado de artistas plásticos, de poetas, literatos, músicos que se proclamam “modernos” e se reúnem, em nome desse modernismo, para se apresentar ao burguês provinciano. (...) Todos estão ali na pressuposição de que são individualidades geniais. Agora na segunda fase, o pensamento dominante já tem certa conotação social e coletiva, e não é por acaso se o verdadeiro protagonista é o arquiteto.



Na terceira fase, a das bienais, o pêndulo volta às artes visuais e a hegemonia passa à pintura, como era na Europa (1973b).

Em 1927, a Lei Aníbal de Toledo declara ilegal o comunismo e cria um clima de insegurança; nesse momento Mario Pedrosa trabalhava para o jornal *O Diário da Noite*, e a direção do Partido Comunista do Brasil decide mandá-lo estudar em uma Escola Leninista em Moscou. Ele adoece em Berlim, no momento em que o Congresso Bolchevique expulsa Trotsky e Zinoviev, assim como o resto da oposição. Pedrosa, então, decide ficar em Berlim participando das lutas contra o fascismo. Na Universidade de Berlim segue cursos de filosofia e sociologia e entra em contato com a teoria da Gestalt e da psicologia da forma. Em carta a Lívio Xavier de 24 de dezembro 1927, escreve:

Agora, aqui para nós, desanimei numa vez de ir, hoje mesmo que te escrevo. O congresso bolchevique do PR russo expulsou Trotsky do partido! (...) Mas quando li na *Humanité* a resolução publicada ontem — não foi surpresa, pelo contrário — foi uma desgraça que já estava esperando. Que deve a gente pensar? (...) Agora não existe mais a questão da oposição (...) E esses órgãos simpáticos como a *Clarté* e *Naville*, *Victor Serge* etc., como farão agora, poderão continuar com a mesma liberdade? (...) O erro da oposição, fundamental é que ela ficou sem a massa (...) A gente hoje sabe que agindo certo ou errado — o partido tem sempre razão. Mas os grandes problemas que estavam no ar não foram



resolvidos, mas suprimidos, que é também uma maneira de resolvê-los afinal, do meu ponto de vista, uma desolação (1993, pp. 283-284; p. 287).

Em 1928, indo para o casamento de Elsie Houston com Benjamim Péret, irmã de sua futura esposa, Pedrosa conhece Pierre Naville, Breton, Aragon e Éluard. Ele já acompanhava os debates na Europa desde 1926 e lia o jornal *L'Humanité* e a revista *La Révolution Surréaliste*, criada em 1924. Nessa época, a questão da revolução de Breton ou Aragon, para citar alguns, refletia as interrogações dos intelectuais sobre a questão do engajamento em um partido político. No livro *La Révolution et les Intellectuels*, publicado em 1926, Pierre Naville escreve que ninguém na época tinha uma ideia bem definida sobre o que poderia ser a revolução, mas evoca uma profunda transformação do mundo. O autor acusa o surrealismo de oscilar entre anarquia e marxismo: “Sim ou não, essa revolução desejada é do espírito ou do mundo dos fatos? Será que é ligada ao marxismo ou às teorias contemplativas, à apuração da vida interior?”. No mesmo ano, André Breton responde, no texto “Légitime défense”, publicado na *La Révolution Surréaliste*: “Só a realização da necessidade é revolucionária” (1928). De volta a Berlim, Mario Pedrosa mantém correspondência com Naville e com o diretor da revista comunista *Clarté*, estabelecendo assim uma afinidade maior com as ideias de Naville.

Nos anos 1920, o surrealismo ainda está próximo da tradição da anarquia dos meios literários, e a ambição de Breton era ser um perfeito anarquista.



A oscilação entre o individualismo da anarquia e o engajamento político marca o surrealismo até 1925. Breton entra no Partido Comunista, em 1927, com Aragon e Éluard, mas já em 1926 os surrealistas excluem Antonin Artaud pela busca da estúpida e isolada aventura literária. Para Artaud, a essência da revolução era puramente espiritual.

Em 1935, em seu discurso no Congresso dos Escritores, Breton afirma que “transformar o mundo, para Marx — mudar a vida, para Rimbaud — essas duas palavras de ordem para nós são uma só” (apud Nadau, 1948, pp. 294-302).

Na história política do surrealismo, Carole Raynaud-Paligaud afirma que foi preciso esperar 1934 para achar nos escritos publicados do surrealismo um eco das atividades de Trotsky:

As disputas desses artistas e escritores frente ao partido comunista aparecem como a luta dos artistas por sua independência em relação às diretivas políticas. Mas essa tentativa ocultava o verdadeiro *enjeu littéraire* que era a luta durante quase dez anos para obter do partido comunista o reconhecimento do surrealismo como arte revolucionária (Paligaud, 2010).

É bom lembrar que, na sua volta ao Brasil, Mario Pedrosa será excluído do Partido Comunista, em 1929, por ser trotskista.

O desejo de que o comunismo reconhecesse o surrealismo como arte revolucionária refletia a fascinação dos intelectuais da época pela Revolução Russa de 1917, época em que os



artistas tinham uma função social dentro da revolução. A revolução na Rússia exerceu influência profunda na cultura artística do mundo inteiro, transformando numa escala ainda nunca vista a função social da arte. Arquitetura, design, cartazes, monumentos, instituições educativas, teatro, música, dança, cinema. A arte invadiu a cidade inteira e mudou radicalmente a concepção sobre o papel social do artista. Uma nova cultura a serviço da transformação do país se erguia, e nela o artista ocupava um lugar essencial. O construtivismo russo foi o movimento revolucionário que acompanhou oficialmente a revolução de 1917.

De todo modo, a questão da revolução norteia todos os questionamentos da época da qual Pedrosa faz parte.<sup>1</sup>

Com o golpe de Getúlio Vargas, em 1937, e a instalação do Estado Novo a ditadura se instala no Brasil até 1945. Em janeiro uma batida policial na casa da família obriga Mario Pedrosa a fugir do país. Ele chega em 1938, em Paris, e, no dia seguinte, vai ao enterro de Leon Sedov, filho de Trotsky assassinado

---

1 Mario Pedrosa continuaria a manter uma relação com Breton sem nunca compartilhar com ele a crença no ocultismo e no espiritismo. Em 1957, Breton organiza o livro *L'Art Magique* para a editora Formes de l'Art e procura recolher o depoimento de poetas e filósofos sobre a questão da arte mágica. Foram convidados a responder: Heidegger, Paulhan, Roger Caillois, Maurice Blanchot, André Malraux, Julien Gracq etc. Mario Pedrosa foi único escritor brasileiro convidado. Em 1967, ano da morte de Breton, Pedrosa o homenageia no texto "Crise ou revolução do objeto": " não em vão o surrealismo jamais se apresentou como um movimento ou escola artística, mas sempre como um inconformismo ético. Havia nele um aristocratismo desinteressado e desinibido em defesa dos valores da poesia, do sonho, da revolta contra a aceitação passiva, a vulgarização, a comercialização crescente da civilização de consumo de massa que apenas brotava. A derrota do poeta foi, no entanto, implacável ou irremissível".



por agentes de Stalin, como Trotsky mais tarde, em 1940 no México. No congresso da IV Internacional em Perigny, nos arredores de Paris, Mario Pedrosa é eleito, sob o pseudônimo de Lebrun, como representante da IV Internacional.

O manifesto “Por uma arte revolucionária independente” — uma clara oposição ao stalinismo e ao realismo-socialismo: independência da arte para a revolução e a revolução para a liberação definitiva da arte —, escrito por Trotsky e Breton (e assinado por Breton e Diego Rivera), é publicado no dia 25 de abril de 1938.

A Federação da Arte Revolucionária, iniciativa de Breton e Rivera, tem como objetivo juntar todas as tendências da arte revolucionária independente, em oposição ao realismo socialista da arte defendida por Stalin. A arte é, de todo modo, instrumentalizada com fins políticos em nome da liberdade do artista.

Com a guerra em marcha, Mario Pedrosa é transferido para os Estados Unidos. Em 1940, acontece uma cisão no partido troskista americano: uma minoria do qual faz parte Mario Pedrosa cria o Workers Party, criticando a defesa incondicional da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Trotsky reorganiza a secretaria da VI Internacional e Mario Pedrosa é excluído. Foi a partir desse momento que o grupo do qual faz parte Raya Dunayevskaya sob o pseudônimo de Fredie Forest, representando a tendência Fred-Forest, se propôs a restaurar a essência do marxismo, naturalismo ou humanismo consciente segundo os termos



do próprio Marx, afirmando que seu fundamento filosófico nunca fora plenamente entendido por um Estado totalitário. Propõem-se a estudar Rosa Luxemburgo. O marxismo como teoria de libertação ou nada.

Raya Dunayevskaya funda, em 1955, a organização Marxismo Humanista.

## Ruptura civilizatória

A II Guerra Mundial foi a consequência da primeira: em 1919, os vencedores da I Guerra Mundial obrigaram a Alemanha a pagar os danos causados pela guerra, o que teve por consequência a ruína financeira do país. A população começa a seguir o primeiro-ministro Hitler, que promete devolver honra e trabalho. Em 1940, os alemães atacam os Países Baixos, Luxemburgo e atravessam o norte da França. Em 1941, atacam Moscou, na URSS. Em 1942, os Estados Unidos entram em guerra ao lado da França e do Rei Unido. A França é liberada e, em 1945, termina a Guerra na Europa.

No Pacífico a guerra continua; os americanos disparam a bomba atômica no dia 6 de dezembro na cidade de Hiroshima e no dia 9 de agosto na cidade de Nagasaki. A Guerra Mundial termina depois de cinco anos de combates e mais de 60 milhões de mortes. A Europa é devastada. No início, o Brasil, com o regime de Vargas, apoia a Alemanha e a Itália, mas em 1942, por pressão dos Estados Unidos, passa a apoiar os aliados.



A II Guerra Mundial introduz uma ruptura civilizatória. Guerra sem ódio, *summum* da inumanidade que também fez explodir as categorias do pensamento e da ação política. A morte organizada de maneira mecânica, industrial, tecnológica vai além da imaginação humana: fábrica de morte, autodestruição da humanidade. Nessa época muitos intelectuais emigram para os Estados Unidos. Há um número impressionante de obras publicadas. Adorno escreve que depois de Auschwitz não se pode mais escrever poesia. Hannah Arendt exilada nos Estados Unidos: *As Origens do Totalitarismo*; Horkheimer e Adorno: *A Dialética da Razão*; Benjamim, que em 1940 se suicida: “Teses sobre a filosofia da história”. Ernst Bloch, exilado nos Estados Unidos entre 1937 e 1948, escreve sobre o princípio de esperança do homem que os regimes totalitários nunca poderão reprimir.

Depois da II Guerra Mundial, percebe-se na abordagem de Pedrosa uma ruptura: ele parece entrar na questão da arte de maneira mais profunda, abandonando a leitura da arte no velho sentido doutrinário como a feita em seu primeiro texto sobre Käthe Kollwitz, em 1933. Em 1957, Mario Pedrosa parece atestar a sua profunda desilusão no campo da política partidária:

Esse interesse, generalizado, acentuou-se principalmente no início da atual década. Coincidiu com o fim das esperanças que o mundo inteiro colocou na sabedoria dos homens de Estado, que, ao termo da guerra, se viram com as responsabilidades da paz. (...) Nesse sentido, não esqueçamos a formidável revolução que se produziu tanto no domínio das ciências físicas





como no domínio das ciências do homem, desde a antropologia à sociologia e à psicologia. (...) Com as contínuas decepções contidas nas esperadas soluções políticas e sociológicas ideais, nas amargas experiências da vida social e política contemporânea (os desastres da guerra, das revoluções fracassadas, das promessas totalitárias), o homem acabou apavorado, procurando uma escapatória ou refluindo para dentro de si mesmo. (...) Passada a fase de depressão, novas esperanças chegaram: foi quando teve a revelação de que em cada sujeito, por mais pobre que seja, por fora ou por dentro, há um mundo desconhecido de possibilidades, de virtualidades inproveitadas, inexploradas. (...) Recomeça então a desapontar nele uma flama perdida: a confiança em si. (...) A experiência artística não significa apenas ou necessariamente a criação de obras-primas; no ato criador entra também a capacidade de intuir e compreender, mesmo de errar, desde que sempre de modo fecundo, isto é, que não feche caminhos, mas, ao contrário, os abra (1957c).

A possibilidade da arte de mudar o homem e a desilusão como o lugar para uma profunda e necessária revolução interior marcam o pensamento de Mario Pedrosa depois da II Guerra Mundial. A revolução é do próprio homem, a revolução interior que só a arte poderá alcançar, expressão antecipatória da marcha da humanidade para afinal se enquadrar numa só história, passagem da política à arte, como se a arte pudesse substituir um mundo falido e reerguer este mundo. A reapropriação militante desliza para a questão da arte moderna



como o lugar de junção que a política não conseguiu estabelecer. A concepção da arte moderna como lugar que tem a possibilidade de acolher sem discriminação todos os seres com a possibilidade de mudá-los, como projeto civilizatório.

De volta ao Brasil, em 1945, Mario Pedrosa participa da criação da União Socialista Popular, organização que tem como objetivo lançar as bases para a criação de um grande partido socialista do qual será expulso em 1956.

## A revolução da sensibilidade

Para Mario Pedrosa, a sensibilidade é motriz em tudo que o homem faz na política e na ciência, e não só apanágio dos artistas. A arte como o instrumento mais poderoso de idealização do real deve conduzir no pensamento de Mario Pedrosa da revolução política à revolução da sensibilidade, mas a questão é ainda política. Ao poder da arte como projeto estético responde o poder da estética como projeto político. Ele aborda a questão da arte do ponto de vista fenomenológico.

Sensibilizar a inteligência será a prolongação de seu engajamento, que tem o poder de reconciliar o homem consigo mesmo. Esse entendimento da necessária introspecção por meio da arte tem o poder de transformar o próprio homem. Invertida a relação de fora para dentro, a mudança deve vir de dentro para fora. Em 1957, Mario Pedrosa escreve no *Jornal do Brasil*:



A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de todo 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 que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia a dia, no nosso universo, e, enfim, intuição para superá-las. Eis a grande revolução “final”, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas de Estado que irão realizá-la. Confundir, pois, revolução política com revolução artística é de um primarismo bem típico da mentalidade burocrática dominante nos Estados onipotentes ou totalitários de nossos dias, e de que o comunismo stalinista é ainda hoje a expressão mais acabada e sinistra (1957a).

Para Mario Pedrosa, a obra de arte traz uma formalização de vivências desconhecidas, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária:

Como não é nunca uma proposição, seja qual for sua classificação, por escola, tendência ou estilo, o que ela nos dá, para ser autêntica é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir. (...) arte tem o poder de acabar com a terrível dicotomia da inteligência e do sensível e fundi-las quando o homem tomou pela primeira vez consciência do seu destino e de seu ser à parte. (...) Por largos séculos dela dissociada, a sensibilidade tende a deixar-se vencer, a deitar-se



entretida com a própria melancolia ou nos casos mais nobres, a nutrir-se sem fastio das lamentações e dos estremecimentos dessa consciência contemporânea e irremediavelmente dilacerada. Ora, o destino mesmo do mundo depende da junção das duas.

Um dos esforços mais profundos e fecundos da arte contemporânea, sobretudo desde Mondrian, Klee e Kandinsky, tem visado no fundo, sensibilizar a inteligência. Os próprios concretistas, geométricos 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 (1959b).

A experiência da nossa relação sensível com mundo é uma questão filosófica. A fenomenologia visa a se desobstruir de toda teoria e a colocar a sensibilidade e a intuição como origens do conhecimento.

Toda essa discussão estéril e escolástica sobre a sensibilidade ou a sua ausência na arte moderna o que reflete é coisa bem mais profunda: a crise da civilização verbal. Sob muitos aspectos podemos dizer que esta é mesmo um dos traços mais profundos da crise contemporânea, a aparelhagem verbal da civilização contemporânea está com efeito em desarranjo (1959a).



## Arte abstrata

No dia 10 de dezembro de 1944, Mario Pedrosa publica seu primeiro texto sobre Calder: “Calder, escultor de cataventos”. Seu próprio entusiasmo por Calder, com a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1943-1944, demonstra que seu interesse vai além da questão da abstração ou da figuração. Calder não é um abstrato ortodoxo; pelo contrário, nele figuração e abstração se sucedem, e na própria exposição do MoMA o artista apresentava obras tanto figurativas quanto abstratas:

O abstracionismo de Calder, entretanto, não se faz apenas do purismo austero de Mondrian. Dificilmente podia aguentar-se na atmosfera rarefeita quase, de tão pura, daquela pintura; seu humor, sua alegria perpétua, não encontravam alimentos com que nutrir-se na arte desnuda, quase franciscana de Mondrian (1944).

Mario Pedrosa se solidariza com a arte abstrata geométrica, e no Brasil seu empenho foi determinante para a criação do Grupo Frente, do concretismo e por extensão do neoconcretismo. A abstração gestual é definida por Pedrosa como um simples estágio de autoexpressão. Para ele, é com as bienais no Brasil que se vê a vitória do abstracionismo sobre o figurativismo.

E aqui não há como parar sobre esse fenômeno insólito que se deu na Argentina e no Brasil, e, por ricochete em outros países da América do Sul, em contraste com a atu-



alidade artística da Europa, dos Estados Unidos e do Japão. Referimo-nos à forma mais severa e duradoura que tomou o abstracionismo; a geometria, logo a desembocar no concretismo e ulteriormente no neoconcretismo. Baseado nos fundamentos da estética do concretismo de Vantergonloo-Bill logo se formou um grupo de artistas jovens e entusiastas em torno de Waldemar Cordeiro. O mesmo pode se dizer do grupo afim do Rio (1973a).

Mas ele mantém certa distância e, já em 1957, em “Atualidade do abstracionismo”, escreve:

Tem-se falado tanto em “moderno”, em “modernismo” quando se lida com a arte de nossos dias, que parece que tudo se resolve naquele vocábulo e suas derivações (...) em Arte não se avança senão através de uma série ininterrupta e interminável de experiências. Não acredito em ninguém que venha a saber o que é arte, a aprender a apreciá-la com relativa segurança e propriedade, lendo livros e mais livros, mesmo os mais sábios eruditos ou discutindo ideias e teses interminavelmente, e vencendo os adversários pela força da sua dialética. (...) Os ismos são a exteriorização da experiência profunda de um artista ou de um grupo de artistas. Ora a exteriorização da experiência autêntica é sempre, para os que estão fora dela, uma aventura (1957b).

Pedrosa acompanhou o trabalho de Lygia Clark desde 1952 e, em 1957, lhe atribuiu uma consciência fenomenológica afetiva que contribui para uma nova relação entre o espectador e a obra de arte.



Sua concepção da arte moderna é diametralmente oposta a que aparece nos escritos de Greenberg, que transformou a arte moderna num gueto da abstração, um mundo à parte. É nesse contexto que o pensamento de Pedrosa na área da crítica de arte e política introduz uma profunda ruptura com o discurso dominante.

Em 1935, a arte abstrata americana chega com muita força e a partir de 1951 Greenberg se torna o crítico mais importante dos Estados Unidos. A visão defendida por Greenberg, que também foi trotskista e se firmou como o crítico mais influente do modernismo e das escolas formalistas (a questão da forma em Greenberg foi uma das menos explícitas, apesar de sua reputação de crítico formalista), teve por consequência o confinamento geográfico da arte abstrata. Em 1946, Greenberg escreve: “A arte moderna conquistou a batalha na América, mesmo que seu triunfo se tenha localizado geograficamente e demograficamente na 57<sup>th</sup> Street de Nova York” (1946).

No texto “A doutrina do modernismo”, publicado em 1993, Rosalind Krauss esclarece a relação exigida na produção da crítica de arte americana:

No caso do modernismo, foi a sua metodologia que contou para pessoas que, como eu, começaram a escrever sobre a arte no início dos anos 1960. Não se podia falar de nada que não pudesse ser designado na obra. Implicava que nossa maneira de perceber a obra fosse ligada à arte do passado. Implicava que o uso de uma linguagem fosse aberto a meios de verificação. Que



essa linguagem fosse uma coisa na qual eu poderia me esconder, explicava por que eu escrevia como uma pessoa de 40 anos e por que adotava, como os outros críticos, um tom curiosamente desapegado (1993).

Em 1949, Mario Pedrosa escreve:

Precioso e indispensável instrumento de pensar abstrato, o conceito e, no entanto, nefasto quando domina outras atividades elementais como o pensamento artístico. Meio por assim dizer exclusivamente intelectual de análise, é ele que dá ao pensamento este carácter intelectualista seco, vazio de conteúdo e de selva, limitando a sua maneira de processar-se ao mecanismo dedutivista. A arte está nos antípodas desse pensamento (1949).

A dissociação estabelecida por Greenberg entre arte e política mostra a passagem de uma ideologia de esquerda desvinculada do mundo a uma ideologia de direita, liberal e pragmática. Em 1949, Pedrosa escreve: “Os preconceitos intelectualistas encravados em certos meios cultos e a fixação verbal dos fenômenos e das coisas em todas as camadas da população tendem a colocar o artista a parte da sociedade”.

Assim, o imenso mérito dos textos de Mario Pedrosa no campo da arte foi o de ter aberto um campo pluridisciplinar no qual a arte conversa com outras disciplinas da ciência e das ciências humanas: arte e inconsciente, arte e polícia,





arte e saúde, ciência e arte, arquitetura e crítica de arte, arte e invenção, arte culta e arte popular.<sup>2</sup>

## O fim da arte moderna e a sua concepção sobre o pós-moderno

A partir de 1966, com a chegada da *pop art*, Mario Pedrosa entende que o objeto de arte está totalmente integrado na sociedade de consumo e que chegamos ao fim dessa grande época que foi a da arte moderna. Ele foi o primeiro a introduzir o conceito de pós-moderno. As experiências de Hélio Oiticica, cuja primeira consequência é não produzir para o mercado, estimulam Mario Pedrosa a escrever, em 1966, o texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”:

A arte vira uma profissão *sui generis* cujo funcionamento e persistência são assegurados pelo capitalismo. Portanto, é no Brasil que pela primeira vez a questão da arte ambiental

2 “Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico”, 1947; “Arte e educação”, 1947; “A força educadora da arte”, 1947; “Arte e inconsciente”, 1947; “Experiência e arte”, 1952; “Arte infantil”, 1952; “Espaço e arquitetura”, 1952; “Arte, transmissora de experiência”, 1952; “A arte e os políticos”, 1953; “Arte e saúde 1953”; “As relações entre a ciência e a arte”, 1953; “Arquitetura e crítica de arte”, 1957; “Japão e arte ocidental”, 1957; “Comunicação em arte”, 1957; “Crianças e arte moderna”, 1957; “A crítica de arte na arquitetura”, 1957; “Homenagem a Freud”, 1958; “Japão e arte moderna”, 1958; “Signo caligráfico e signo plástico”, 1958; “Utopia-obra de arte”, 1958; “A obra de Nise da Silveira”, 1960; “Arte e invenção”, 1960; “Desindividualização das formas na geometria e na arte contemporânea”, 1960; “Ciência e arte, vasos comunicantes”, 1960; “Crítica da arte-poesia e comunicação”, 1967; “Arte e burocracia”, 1967; “Arte culta e arte popular”, 1975...



consegue, a seu ver, se desvincular da arte como objeto de consumo:

A arte ambiental no Brasil, de que foi no mundo um dos países precursores, caracteriza-se sobretudo por ser vivencial e por nunca se ter embarafustado (a não ser posteriormente, sobretudo em São Paulo) pela outra modalidade ambiental que é a ambiental abstrata, reflexo das virtualidades tecnológicas da civilização industrial (1973c).

Já se pode observar um diálogo entre Mario Pedrosa e Hélio Oiticica, quando este escreve “Brasil diarreia”, em 1970:

Mais do que acidente, esse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nesse contexto (outros exemplos, muitos poderiam aqui ser invocados). Não existe a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos (Oiticica, 1973, p. 147).

Mario Pedrosa parece responder:

Eles se entregam, conscientemente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente



inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício mais o exercício experimental da liberdade. E a primeira consequência disso é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem ações, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade (1973c, p. 64).

Até o final dos anos 1980, artistas, intelectuais e críticos brasileiros não eram reconhecidos na história da arte fora do Brasil e da América Latina. No ambiente de um debate estético e artístico confinado na Europa e, depois da II Guerra Mundial, nos Estados Unidos, a produção brasileira não tinha visibilidade. No texto “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, escrito em Paris em 1975, Mario Pedrosa afirma:

A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em “raccourci” da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade “desenvolvimentista”, que é a barra em que se apoia o espírito colonialista. (...) As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente; porque tal expressão nos chega em livros, na maior parte deformados e disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana (1976).



Os engajamentos e desengajamentos de Mario Pedrosa nos partidos políticos mostram um intelectual em confronto com a história do século XX. Se esse século tragicamente faliu no seu projeto revolucionário, o projeto de uma revolução sensível que acompanha o mundo fiel a um pensamento marxista e humanista, uma revolução em processo, uma revolução simbólica tem em Mario Pedrosa a sua forma mais acabada. Para Pierre Bourdieu a revolução simbólica é a revolução de uma visão do mundo do qual são oriundas nossas categorias de percepção e apreciação.

A melhor maneira de terminar esta aula é deixar para Mario Pedrosa a última palavra de esperança em um mundo melhor:

Diga-se o que quiser, essa ideia de uma comunidade mundial estabelecida em torno de um fundo comum de matérias-primas e das riquezas terrestres pode tornar-se o ponto de partida de toda a abordagem verdadeiramente global e racional dos dois grandes problemas vitais de que depende a sobrevivência da humanidade: o desarmamento atômico e a liquidação da extrema desigualdade econômica do mundo atual. Nessa comunidade, pode se falar então de substituição das relações sociais e políticas da dominação imperialista pelas relações de cooperações e solidariedade, logo de paz mundial, de democracia e socialismo (1978).



## Referências bibliográficas

- BRETON, A. Légitime défense. *La Révolution Surréaliste*, Paris, 1926.
- GREENBERG, C. L'Art Américain au XXe siècle. *Les Temps Modernes*, 11-12, ago-set. 1946.
- MARTINS, L. A utopia como modo de vida (Fragmentos de lembrança de Mario Pedrosa). In: MARQUES NETO, J. C. (Org.). *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- NADAU, Maurice, *Histoire du surrealisme*. Au Congres des écrivains pour la défense de la culture, *Documents surréalistes*. v. 2. Paris: Éditions du Seuil, 1948, pp. 294-302.
- NAVILLE, Pierre. *La Révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1926.
- O GLOBO. Mario Pedrosa como político e crítico, um permanente revolucionário. *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 jun. 1981.
- OITICICA, H. Brasil diarria [1970]. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 147.
- PALIGAUD, C. R. *Parcours Politique du Surréalisme, 1919-1939*. Paris: CNRS, 2010.
- PEDROSA, M. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas*. Editora Paz e Terra, 1973a.
- \_\_\_\_\_. “A Bienal de cá para lá”. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973b.
- \_\_\_\_\_. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973c.
- \_\_\_\_\_. “Arte, necessidade vital”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 e 21 abr. 1947.
- \_\_\_\_\_. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. *Versus*, n. 4, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Estudo sobre o Brasil e a América Latina”. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973d.
- \_\_\_\_\_. “Teses para o Terceiro Mundo”. *Revista Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1978.
- \_\_\_\_\_. (Cartas a Lívio Xavier). In: MARQUES NETO, J. C. (Org.). *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.



- \_\_\_\_\_. Alexandre Calder. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1944.
- \_\_\_\_\_. Arte e revolução. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1957a. Coluna Artes Visuais.
- \_\_\_\_\_. As duas alas do modernismo. Catálogo de exposição na Sede da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes, 8 maio 1949.
- \_\_\_\_\_. Atualidade do abstracionismo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1957b.
- \_\_\_\_\_. Conferência por ocasião do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna. *Política* (Ministério da Educação e Saúde) 1952.
- \_\_\_\_\_. Descoberta da arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1957c. Coluna Artes Visuais.
- \_\_\_\_\_. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1959a.
- \_\_\_\_\_. Problemática da sensibilidade II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1959b.
- SAÏD, E. *Des Intellectuels et du Pouvoir*. Paris: Seuil, 1996.



LEITURA  
DA  
OBRA  
DE  
ARTE  
NA  
CRÍTICA  
DE  
MARIO PEDROSA

MARTHA D'ANGELO



*A arte é, no homem, o meio pelo qual ele também sopra vida ao barro, como criador.*

MARIO PEDROSA

*Um crítico é um leitor que rumina.*

FRIEDRICH SCHLEGEL

A questão da crítica de arte como gênero, sua função social e seu papel educativo são temas centrais deste artigo comentarei três textos publicados por Mario Pedrosa em jornais abordando a obra de dois grandes pintores, Giorgio Morandi e Mark Rothko; e evidenciarei algumas particularidades da crítica de Mario Pedrosa, os elementos que orientam sua leitura da obra de arte e a complexidade dessa atividade, especialmente quando se trata de iniciar um público amplo e heterogêneo no universo da arte contemporânea.

## Origem e função da crítica de arte

Reflexões sobre a arte existem desde a Antiguidade, mas foi só no século XVIII que os estudos sobre a arte tomaram uma forma disciplinar e se tornaram assunto para especialistas. O surgimento da crítica, no sentido técnico, está intimamente ligado à institucionalização da arte e, como observou Giulio Carlo Argan (1995), à dificuldade da arte de se integrar, no atual estágio da cultura, às outras atividades às quais se acha





funcionalmente ligada. Não desempenhando uma função considerada socialmente necessária e sendo uma atividade isolada em nossa sociedade, a arte precisa que a crítica contemporânea construa uma ponte entre a esfera “separada” da produção e a esfera social, e “essa ponte constrói-se partindo da esfera artística para a esfera social (e não inversamente)” (Argan, 1995, p. 130). Nesse sentido, a crítica pode ser considerada um tentáculo com o qual a arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma atividade necessária, tal como a ciência, a tecnologia, a literatura e a indústria.

A crítica especializada, no sentido “científico” e profissional, surge no século XVIII, assumindo, especialmente na Inglaterra, como um de seus objetivos proteger o mercado de arte, ainda em formação, dos “falsos” artistas. O conceito de qualidade tomou, então, o lugar do conceito de belo, passando a definir o valor artístico das obras. Mas, como a qualidade não se extrai de modelos — ela é obtida através de um processo original de criação —, é preciso que, por meio da observação dos processos e dos resultados dos trabalhos, um *especialista* consiga reconhecer o valor e a “autenticidade” das obras.

A identidade entre *qualidade* e *autenticidade* foi postulada pela primeira vez por William Hogarth (1697-1764), e a partir dessa associação o conceito de autenticidade deixou de ser reduzido à mera identificação entre autoria e assinatura. Em seguida, Denis Diderot (1713-1784) reforçou a dimensão subjetiva da crítica, postulando a necessidade de que a obra atinja emocionalmente o observador. A qualidade literária do texto crítico é, nesse caso, fundamental. A obra pessoal de Diderot, o autor dos *Salons*, e a obra coletiva que ele



organizou com d'Alembert, a *Encyclopédie*, marcaram a reflexão estética e a formação da crítica como gênero.

No século XVIII, também se desenvolveu na Alemanha um intenso e profundo debate sobre crítica de arte entre filósofos e artistas românticos. Para eles, a compreensão da arte como *médium-de-reflexão*, isto é, como lugar onde a reflexão se realiza, dispensava explicações e argumentos, tratava-se de um *credo metafísico*. Como observou Walter Benjamin (2002, p. 74), para os românticos é por meio da crítica que a reflexão contida na obra de arte é despertada e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. A possibilidade de intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a obra singular encontra-se ligada ao *absoluto* da arte. Romantizar, no sentido usado por Novalis, é, precisamente, dar à obra em particular, que é datada e finita, uma dimensão infinita. Cabe ao crítico desdobrar os sentidos da obra e suas intenções veladas. Crítica não é o julgamento da obra, mas o seu acabamento. Como observou Benjamin, na crítica romântica o valor da obra depende do fato de ela tornar ou não possível sua crítica imanente:

Se ela é possível, se existe portanto na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no médium da arte, então ela é uma obra de arte. A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; (...) No princípio de não criticabilidade do que é ruim, repousa uma das expressões mais características da concepção romântica da arte e sua crítica (Benjamin, 2002, p. 84).



A sustentação social da arte sem a mediação da crítica especializada tornou-se cada vez mais difícil na contemporaneidade. Mas, em qualquer época, a realização da obra só acontece de fato com a participação *crítica* do leitor, pois é ele que torna possível, por meio de uma *leitura* pessoal, a significação da obra. Vistos por este prisma, os sentidos de crítica e leitura coincidem. A tarefa do crítico não é, neste caso, *interpretar* a obra, atribuindo a ela o seu “verdadeiro” sentido, apagando sua polissemia e seu caráter irracional. Tornar a obra acessível à razão significa rebaixá-la. É preciso, portanto, considerar a dimensão intraduzível da obra e indicar aquele ponto onde ela atinge mais profundamente o coração do leitor.

No século XIX, John Ruskin (1819-1900) construiu sua crítica considerando os aspectos éticos da cultura e a tensão social gerada com a industrialização e a mercantilização da sociedade inglesa. A partir de Ruskin a crítica se torna cada vez mais sensível às questões sociais e políticas. Nesse período, seguindo e radicalizando a tendência, iniciada no século XVIII, de valorização da subjetividade na crítica, Baudelaire (1821-1867) afirma o direito do crítico de ser parcial, apaixonado e político em seu ofício. Durante mais de um século a qualidade literária e descritiva das imagens foi fundamental no trabalho de muitos críticos, e nesse sentido Baudelaire se destacava a ponto de representar um modelo a ser seguido. O eixo central de sua crítica era a *descrição*, feita de forma passional para ensinar a *ver*. Os processos de uma arte como a pintura, por exemplo, eram revelados com minúcia, apreciados e traduzidos para uma outra arte, a de escrever. Com o advento da arte moderna, e da arte abstrata



em particular, a tentativa de recriação das imagens por palavras tornou-se problemática. O motivo dessa dificuldade fica bem identificado numa observação de Pedrosa expressa no texto “As relações entre a ciência e a arte”:

A obra de arte não tem um sentido literal constante que se possa transferir às palavras. A compreensão de sua natureza ou de sua mensagem vem como um estalo, um *flash* de luz. Em vez de acumular proposições para nós, ela nos dá súbitas visões das coisas e multiplica o espaço de nossas concepções (Pedrosa, 1996, p. 250).

Para operar em sintonia com essa compreensão, tornou-se cada vez menos necessária a descrição, e mais importante a interpretação. A sustentação social da arte sem a mediação da crítica especializada seria possível se houvesse uma integração profunda entre arte e vida, a ponto de apagar completamente a noção de arte que temos hoje. Por outro lado, uma necessidade crescente da atividade crítica pode significar a morte da arte no sentido hegeliano, isto é, a sua superação pela teoria e pelo conceito. As duas hipóteses revelam uma contradição profunda da cultura contemporânea, contradição que se projeta no conflito entre sensibilidade e razão. Preocupações com esse conflito, com a linguagem, o futuro da arte e o potencial político das vanguardas estão presentes na obra dos críticos mais importantes do século XX, como Walter Benjamin, Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg, Mario Pedrosa e Meyer Schapiro, entre outros. No parágrafo final do texto “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929), escrito dez anos antes de “Vanguarda e



kitsch”, de Greenberg (1939), Benjamin ressalta o vínculo entre vanguarda artística e vanguarda política. Dez anos depois de “Vanguarda e kitsch”, em 1949, Mario Pedrosa apresenta, na sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, os fundamentos para uma compreensão do fenômeno estético incorporando elementos da psicologia da Gestalt. A partir daí ele constrói sua defesa da arte abstrata e coloca a discussão cultural e política no Brasil num patamar muito elevado.

Na crítica de arte contemporânea, há grande diversidade teórica, tanto entre os críticos que buscam embasamento na filosofia quanto entre os que buscam fundamentos na psicologia e na semiologia para sustentar suas análises. É bem diverso também o grau de envolvimento dos críticos com a política e a produção dos artistas. Para situar a atuação de Mario Pedrosa nesse universo, farei algumas observações sobre sua fundamentação e trajetória profissional e em seguida comentarei artigos de sua autoria publicados em jornais sobre dois pintores do século XX: Giorgio Morandi e Mark Rothko. Ambos não exerceram sobre o grande público uma atração tão forte, nem o fascínio que outros conseguiram alcançar, como Paul Klee e Jackson Pollock, mas é precisamente isso que torna o trabalho do crítico mais desafiador.

## Fundamentos da crítica de Mario Pedrosa

Na vasta produção de Mario Pedrosa não encontramos uma obra que discuta especificamente o conceito de crítica de



arte. Mas, analisando seus textos teóricos, artigos publicados em jornais, o diálogo com a tradição crítica, a forma de se relacionar com os artistas e as instituições, compreendemos o significado que o exercício da crítica de arte tinha para ele. Um rápido inventário de sua presença em jornais de grande circulação e nos jornais dirigidos a um público de esquerda mostra a intensidade de sua participação nos dois espaços. A atuação em publicações que pretendiam construir uma contra-hegemonia política foi marcante, notadamente no jornal *Luta de Classe* (1930) e no semanário *Vanguarda Socialista* (1945), além das entrevistas históricas nos jornais *Pasquim* e *Versus*, na década de 1970. Na grande mídia, são impressionantes a quantidade e a qualidade dos artigos publicados no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*.

O internacionalismo e o rigor intelectual marcaram a atuação de Mario Pedrosa como crítico. Além de uma boa formação, realizada em parte na Europa, ele teve a oportunidade, rara para um brasileiro, de manter contato no decorrer de sua vida com intelectuais, críticos e artistas de vanguarda como Pierre Naville, Louis Aragon, Magritte, Yves Tanguy, Benjamin Péret, André Breton, Morandi, Miró e Calder, entre outros. Desse convívio ficou a compreensão de que o valor das vanguardas passava, principalmente, pelo reconhecimento da articulação entre o político, o estético e o ético.

Além da atividade crítica em jornais, Mario Pedrosa também trabalhou como professor no Colégio Pedro II, em 1952 e 1963, na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1967, e na Faculdade de Belas Artes do Chile, em 1971. Como



pesquisador, participou, em 1958, de um projeto sobre a conexão Oriente-Occidente, a convite da Unesco, no Museu de Arte Moderna de Tóquio, dirigiu, em 1960, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e organizou, em 1971, o Museu da Solidariedade, no Chile. Teve também participação importante na Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) e na Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Essa diversidade de campos de atuação no âmbito da cultura deu a Mario Pedrosa uma visão de mundo muito ampla e sensível, que evidentemente favoreceu uma compreensão aguda da história da arte e dos processos de criação. Valendo-se da experiência e da intuição, a crítica de Mario Pedrosa aproxima subjetividade e objetividade, pois reconhece o papel da sensibilidade do produtor de arte e também os valores qualitativos intrínsecos à obra de arte. A densidade e o dinamismo de seus textos expressam o reconhecimento da liberdade do artista em relação aos meios e processos de construção de um discurso próprio.

Por ser uma experiência altamente subjetiva, é muito difícil comunicar a leitura de uma obra a outras pessoas, mas isso não significa que a arte seja um fenômeno idiossincrático impenetrável. Endossando algumas posições de Herbert Read sobre a função da crítica, Pedrosa destaca, no texto “Retoque a auto-retrato”, sua aversão à linguagem esotérica, ao uso de jargão, ao esnobismo e às tentativas de reservar o acesso à arte a grupos privilegiados, que se imaginam superiores. O crítico deve aceitar as dificuldades



do seu ofício como um desafio, desafio a seus poderes de interpretação e à sua capacidade de se comunicar (Pedrosa, 1972, p. 151).

Incorporando elementos da tradição crítica que valorizam o processo de criação, a linguagem pessoal do artista e a dimensão social da obra de arte, Mario Pedrosa alçou a crítica brasileira a um nível igual ao daquilo que se fazia de melhor na Europa e nos Estados Unidos. Na tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, apresentada, em 1949, no concurso para a cátedra de história da arte e estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, Pedrosa procura uma fundamentação teórica para o fenômeno artístico na psicologia. A universalidade e objetividade da obra de arte e sua possibilidade de comunicação são explicadas por meio de leis formais homólogas às estruturas perceptivas do sujeito. Em análise complementada posteriormente pelos estudos de Ernst Cassirer e Suzanne Langer sobre o caráter simbólico da arte, a estrutura formal da obra passa a ser compreendida pela “lei da boa forma”. Por meio da intuição o artista chega até ela. A construção da obra e sua comunicação com o público, realizadas por meio de *flash* ou *insights*, estariam submetidas a essa lei:

Para Cassirer, a Arte é fenômeno do mesmo estágio cultural e por assim dizer da mesma qualidade espiritual que a língua, o mito, a magia. Há, no início dessas manifestações espirituais e culturais decisivas da humanidade, uma tensão psíquica que só se resolve na expressão. Que é, assim, a expressão? É a representação dos impulsos subjetivos em formas objetivas. Esse





impulso é exatamente o que leva à formulação simbólica inerente ao espírito humano. É, pois, uma atividade mental básica (“Arte, linguagem internacional”, 1960; Pedrosa, 2007, p. 54).

No artigo “Das formas significantes à lógica da expressão”, de 1960, Pedrosa (2007, p. 61) chama a atenção para o fato de Langer ter demonstrado, depois de Cassirer, ser o processo elementar de simbolização pura construção de imagens, e a atividade expressiva, como fato estético, somente forma. As imagens aparecem na mente como símbolos antes da palavra, que é a base do pensamento discursivo. Daí os alfabetos ideográficos e os hieróglifos serem anteriores ao alfabeto fonético. A imagem é o primeiro suporte de sustentação do pensamento. A partir da compreensão desse processo elementar de simbolização, da análise dos dados da experiência de Kant e depois dos dados experimentais da Gestalt sobre a percepção, a filosofia das formas simbólicas teria identificado onde nasce e começa a se articular a inteligência humana. Toda forma é um ato de abstração e de interpretação, e ambos são intuitivos e fundamentais na formação da consciência humana. As formas simbólicas não exprimem proposições, como fazem as palavras; contudo, observa Pedrosa citando Susanne Langer, elas constituem partes de uma *gramática da visão*, que “descreve formas plásticas para a expressão de ritmos básicos vitais” (Langer apud Pedrosa, “Das formas significantes à lógica da expressão”, 1960; Pedrosa, 2007, p. 68).

No texto “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, de 1968, antes de comentar a obra de Nelson Leiner enviada na-



quela ocasião para o Salão de Brasília, Pedrosa faz inúmeras considerações sobre a função da crítica e o papel do crítico desde a emergência das vanguardas e o aceleração dos “ismos” nas artes, na segunda metade do século XX. Diante desse quadro, ele entende que a função do crítico se torna cada vez mais incômoda, pois ele precisa tomar partido, isto é, assumir um papel ativo de um ismo ou ser:

Uma alma dilacerada que, por dever de universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os polos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus. Cada artista faz, uma vez, a sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo, é o único a saber que tudo é uma só revolução (Pedrosa, 2007, p. 233).

Reconhecendo a conformação de uma unidade na diversidade revolucionária do campo artístico, valorizando a dimensão subjetiva no exercício da crítica e compartilhando na prática o princípio dos românticos alemães de que a crítica deve se ocupar somente de obras que têm qualidade, Mario Pedrosa construiu um arcabouço sólido para o seu trabalho crítico. Por isso mesmo, nunca assumiu uma atitude apologética nos seus comentários. Procurava mostrar a obra e o artista analisando



as particularidades históricas e linguísticas que lhes conferem certas características. Há um mergulho na materialidade da obra, um entendimento de suas particularidades e do seu lugar na história da arte, que não se expressa sempre da mesma maneira nos textos. Sobre Morandi, os dois artigos que selecionei para comentar foram publicados em jornais e décadas diferentes, o primeiro no *Correio da Manhã* em 23 de maio de 1947 e o segundo, dez anos depois, no *Jornal do Brasil*, em 1º de outubro de 1957. O artigo sobre Rothko foi publicado no *Jornal do Brasil* em 27 de janeiro de 1960. Em todos eles observamos grande poder de síntese e elegância na linguagem.

## O diálogo com Morandi e as conexões universais da pintura

Na coletânea *Modernidade Lá e Cá*, no Volume 4 da série da Edusp organizada por Otília Arantes estão reproduzidos os dois artigos sobre Morandi acima mencionados; ambos revelam a habilidade de Mario Pedrosa para iniciar um público amplo e heterogêneo no universo de um grande pintor. No primeiro artigo, “Giorgio Morandi”, de 1947, o crítico situa o pintor italiano na história da arte chamando a atenção para o seu percurso, que passa pelas escolas e ismos modernos “como a projeção, em círculos cada vez mais vastos, da sombra de uma jovem árvore que cresce”. Com essa belíssima imagem, Pedrosa valoriza o fato de o artista dialogar com seus contemporâneos e, ao mesmo tempo, conseguir, em meio ao turbilhão moderno, olhar embevecido para um vaso de cerâmica



ou para um simples frasco de vidro. Esse gesto foi considerado importante porque a partir dele Morandi conseguiu criar uma escala própria de valores. Atento às coisas mais humildes e sem grandeza, ele foi capaz de concentrar todo o universo numa simples garrafa. Referindo-se ao significado dessa operação, Pedrosa (2000, p. 91) observou que o artista conseguia reunir “a humildade do artesão medieval e a pureza de um Bach”, num país que ama a ópera e a monumentalidade. Combinando esses dois elementos, Morandi desafiou toda a tradição pictórica e imagética da cultura italiana.

O amor do pintor — místico, severo e sábio — pelas coisas simples e sem alma permitiu sua aproximação, “a poder de paciência, tolerância e presciência, do mistério da vida” (Pedrosa, 2000, p. 92). A presença da afetividade nesse trânsito é fundamental para o crítico. Fazendo uma aproximação com o mestre de Aix-en-Provence, ele situa de maneira ainda mais precisa o lugar de Morandi na história da arte. A distância dos museus e a atitude heroicamente solitária de ambos não são o que mais importa, mas as afinidades pictóricas. De acordo com Pedrosa (2000, p. 94), “as experiências ‘primitivas’ de Cézanne foram de certo modo ‘realizadas’ nas garrafas de Giorgio Morandi”.

Dez anos depois, em 1º de outubro de 1957, Pedrosa publica no *Jornal do Brasil* outro artigo no qual relata seu encontro com Morandi, em Bolonha, em 1948. Nesse encontro o artista relatou um fato ocorrido no início da II Guerra Mundial que, na interpretação de Pedrosa, define perfeitamente a compreensão que Morandi tinha da arte, mais particularmente



da pintura, e da imagem. Morandi contou que numa ida a Roma, por volta de 1940, ele teve a oportunidade de visitar uma grande exposição de arte, organizada pelos alemães com a finalidade de demonstrar o que Hitler e seus seguidores entendiam como forma de expressão mais elevada nas artes. O acontecimento, exaltado pela crítica oficial italiana, foi de tal envergadura que contou em sua inauguração com a presença dos dois maiores ditadores europeus daquela época. Naquele momento, com a França humilhada e ocupada, os Estados Unidos fora da guerra, a Inglaterra isolada e Hitler e Stalin em perfeito entendimento com o pacto de não agressão, todos os especialistas em assuntos bélicos, e as pessoas em geral, davam como certa a vitória do eixo Berlim-Roma, e a exposição vinha apenas confirmar a superioridade ariana também no campo da arte.

Na conversa com Mario Pedrosa, Morandi lembra que resolveu ir com um amigo visitar a exposição sem nenhuma predisposição, foi de espírito aberto, curioso e sem *parti pris*. Depois de olhar com espanto as imagens, figuras humanas e paisagens pintadas com virtuosismo fotográfico e grandiloquência, Morandi sussurra no ouvido do seu amigo: “*Con questa pittura vano a perdere la guerra*” (Morandi apud Pedrosa, 2000, p. 222).

Essa afirmação não foi feita num arroubo de emoção provocado pela decepção do pintor. Foi proferida de maneira serena e convicta, e repetida oito anos depois na conversa com o crítico brasileiro. Por isso mesmo, devemos levá-la a sério. A importância da fala do artista não passou



despercebida para Pedrosa, e ele a interpreta com uma grandeza extraordinária. Morandi era tão profundamente pintor e cuidadoso no trato com as imagens que para ele todas as coisas — a vida, as instituições, a história, a política — se encaixavam num sistema, num modo de conhecer diretamente conectado com a pintura. Na sua maneira discreta e silenciosa, Morandi resistiu ao fascismo e nunca se rendeu às pressões dos filisteus e ao estilo farsesco que emergiu nos círculos da arte oficial da Itália em sua época.

O valor que Morandi atribui à pintura e às imagens emerge da sua própria materialidade e das formas criadas pelo artista no seu fazer. O jogo próprio a essa *poiésis* guarda, para ele, a verdade e o mistério da vida. Ao prever a derrota dos alemães na guerra após a observação das pinturas apresentadas na exposição, Morandi mostra a sua crença no poder da arte.

## Mark Rothko e as forças elementares da matéria

A questão central de Mario Pedrosa no artigo sobre a obra de Mark Rothko publicado no *Jornal do Brasil*, em 27 de janeiro de 1960, “Rothko repele a confusão tachista”, é afirmar sua concordância com a recusa do pintor em aceitar o enquadramento de sua obra na rubrica *expressionismo abstrato*. Trata-se, portanto, de uma metacrítica. As razões dessa recusa foram expostas e indicadas no texto como necessárias para dissipar uma confusão “reinante no campo



das artes plásticas, mormente da pintura”. Sintetizando o caráter desse movimento como “autoexpressão não refletida”, Rothko considera que sua obra está muito distante do subjetivismo e da forma pouco reflexiva que caracteriza a produção dos artistas identificados como expressionistas abstratos, pois sua busca na pintura era exatamente para alcançar uma *consciência* cada vez mais elevada da própria arte.

De origem judaica, Mark Rothko nasceu na Rússia, na região da Letônia, em 1903. Em 1913, emigrou com a família para os Estados Unidos, onde viveu até sua morte, em 1970. Ele faz parte de uma geração de pintores que deu projeção e prestígio internacional à arte americana. Como William de Kooning, Jackson Pollock e Franz Kline, Rothko também foi afetado pela presença de importantes artistas europeus que viveram nos Estados Unidos na década de 1940, como Piet Mondrian, Fernand Léger e André Masson.

Ao lado do interesse pela pintura, Rothko também se sentia atraído pela filosofia, especialmente pela obra de Nietzsche. Um livro decisivo na sua formação foi *O Nascimento da Tragédia*; depois da leitura dessa obra, Rothko passou a buscar, como ele próprio revelou, objetivos artísticos críticos aos valores da cultura moderna, tentando alcançar uma “experiência trágica fortificante”, capaz de superar o nihilismo e nutrir a sua arte.

Exprimindo-se exclusivamente por meio da cor, Rothko chegou a uma dimensão espiritual na pintura particularmente



delicada e sutil. A autoconsciência do seu processo de criação foi se aprofundando aos poucos, como ele próprio revelou ao admitir: “A progressão do trabalho de um pintor (...) realizar-se-á no sentido da clareza: rumo à eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a ideia, e entre a ideia e o observador” (Rothko apud Lynton, 1979, p. 144). Tratava-se, para ele, de não agir como alguns artistas que querem “tudo dizer”, mas dizer pouco de maneira mais contundente.

Após observar a *cozinha* pictográfica de Rothko, Mario Pedrosa (2000, p. 346) preferiu recorrer a afirmações do próprio artista para indicar o tipo de *ingrediente* que ele utilizava em suas *receitas*; dois deles particularmente mostram a gravidade de seus pressupostos: “uma nítida consciência da morte” e “uma espécie de análise de si mesmo, graças à qual o homem pode, por um momento, escapar ao seu destino”. O curso das coisas não está determinado por forças transcendentais e nem à mercê do acaso, mas ele nos escapa em alguma medida. Daí a experiência do trágico. As largas pinceladas de Rothko ampliaram o sentido do que seja pintura ao revelar uma maneira de se relacionar com a matéria que é contrária à ideia de dominação da natureza. Nesse caso a matéria não fica submetida a uma técnica, daí a força do pigmento na tela. Nesta, o espaço para virtuosismos artesanais é suprimido pelos desejos elementares da matéria.

Rothko desenvolveu uma maneira própria de pintar, que explora a suavidade da textura, a profundidade da cor e as sutilezas de tonalidades. A sobriedade e lirismo de suas pinturas e o cuidado na maneira de veicular o próprio trabalho





fazem parte do seu processo de autoconsciência. Dois acontecimentos são particularmente reveladores do cuidado de Rothko na veiculação do próprio trabalho. Um deles foi a recusa ao Prêmio Guggenheim, em 1958, por não concordar, por princípio, com o fato de a escolha não levar em conta um “projeto de toda uma vida” e considerar somente uma parte do trabalho. O segundo acontecimento foi o rompimento do contrato, firmado em 1958, com um restaurante sofisticado de Manhattan por avaliar que os frequentadores do lugar não seriam *afetados* por suas pinturas. Rothko produziu uma série de trinta pinturas, embora no restaurante só houvesse lugar para sete, e, em 1969, doou nove desses trinta painéis para a Tate Gallery. No ano seguinte ele se suicidou.

Tratava-se, como observou Pedrosa, de estabelecer valores e expressar emoções humanas básicas. A cor, como força expressiva, passou a determinar contrastes e revelar tensões materiais elementares, realizando uma espécie de ontologia cromática. Com a eliminação completa da figuração no espaço pictórico e o apagamento de qualquer traço capaz de sugerir a presença de coisas ou pessoas, dissolve-se por completo a ideia de que há na tela alguma mensagem a decifrar. Adotando uma simplicidade semelhante à do pintor de parede, que passa várias demãos de tinta para que a cor atinja a densidade desejada, Rothko tomou consciência dos seus próprios limites e das possibilidades inerentes à matéria utilizada em sua pintura.

Os comentários de Mario Pedrosa sobre o pintor se mostram ainda mais importantes quando avaliamos a recepção de



sua obra pelo público. O silencioso diálogo de Rothko com a história da arte não é de fácil apreensão, como demonstra o incidente ocorrido em 7 de outubro de 2012, quando uma tela do artista exposta numa grande mostra na Tate Modern foi pichada por um homem. A Tate fechou naquele dia logo que o incidente foi descoberto por um visitante, que tirou uma foto e *tweetou* a notícia. Rapidamente ela se espalhou pelo mundo, e em pouco tempo o *tweet* com a foto do dano foi compartilhado 414 vezes. O homem sob suspeita se responsabilizou pelo ato, ao ser descoberto alguns dias depois por um jornalista do *The Guardian*, e admitiu que seu objetivo era questionar a arte contemporânea, “sacudindo-a de sua complacência”. As declarações do agressor revelavam um conhecimento bastante superficial da obra em questão e do seu lugar na arte contemporânea. As pinturas de Rothko parecem repetitivas aos olhares menos atentos. Na verdade, elas nos convidam a praticar o que Malebranche chamava de “a prece natural da alma — a atenção”. O grau de sutileza do conjunto de suas pinturas deve ser visto não como tentativa de afirmação de um estilo, mas, exatamente, como uma fina ironia aos processos de repetição mecânica.

Os fundamentos teóricos da *crítica* de Mario Pedrosa são muito importantes, mas insuficientes para explicar o alcance educativo dela e seu papel na formação do público. Para que o exercício da crítica tenha uma ressonância capaz de afetar as pessoas, principalmente as que não fazem parte do circuito de arte, é preciso, além de sólidos conhecimentos teóricos, generosidade e uma leitura especialmente sensível das obras, e os artigos sobre Morandi e Rothko são exemplares neste



sentido. Eles revelam a habilidade do autor em compartilhar o próprio saber e estimulam o leitor a transitar no universo da arte. Essa partilha confere uma dimensão ética e política à obra de Mario Pedrosa.



## Referências bibliográficas

- AMARAL, A. e ARANTES, O. B. F. *Mario Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BENJAMIN, O. B. F. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad., prefácio e notas de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Edusp, Iluminuras, 2002.
- D'ANGELO, M. *Educação Estética e Crítica de Arte na Obra de Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- D'ANGELO, M. O sublime e as incertezas do mundo da arte. In: FREITAS, V.; COSTA, R. e PAZETTO, D. (Orgs.). *O Trágico, o Sublime e a Melancolia*. Vol. I. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Org. e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, Jorge Zahar, 1997.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *A Imitação dos Modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Org. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Pena. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LYNTON, N. *Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.
- PEDROSA, M. Retoques a auto-retrato. In: READ, H. *A Arte de Agora Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEDROSA, M. *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos 2*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos 3*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos 4*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- READ, H. *A Arte de Agora Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Trad. prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.



SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem numa Série de Cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VENTURI, L. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.



# MARIO PEDROSA: FECUNDAR O OÁSIS\*

GUILHERME WISNIK

\* Publicado originalmente como "Prefácio", em *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa* (Wisnik, 2015, pp. 7-28).



Mario 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 1957 e 1960.<sup>1</sup> Período que, não por acaso, circunscreve o momento em torno da construção de Brasília, situado entre o concurso de projetos para o plano piloto e a inauguração da nova capital. Pode-se dizer, portanto, que a análise que Mario 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

---

1 Antes o crítico já havia publicado artigos regularmente, sobre artes plásticas, no *Correio da Manhã* e na *Tribuna da Imprensa*.



importância tão grande para a arquitetura brasileira e sua crítica? Basicamente, porque Pedrosa soube interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida, no entanto, 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” (Pedrosa, 1981, p. 256). Isto é, o crítico nota a evidente defasagem entre uma arquitetura nascida com o propósito de “colocar ao 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, Mario 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 país.<sup>2</sup>

Nessa mesma conferência, o crítico contrapõe as experiências de modernidade e modernização brasileiras e mexicanas, explicitando o sentido do descompasso existente muitas

---

2 “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, 1981, p. 257)





vezes entre as revoluções sociais e as 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 nos ter 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” (idem, p. 258).

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, sem o “primitivismo” dos literatos e músicos, ou o “nacionalismo” dos escritores políticos e pintores, afirma Pedrosa, 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” (ibidem, p. 256). 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 1950,<sup>3</sup> e que teria justamente Mario 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. Inimigo do nacionalismo e da arte figurativa, ou realista, Mario Pedrosa não apenas vê na arquitetura um fenômeno cultural da mais alta importância em si mesmo, como também compreende a arquitetura moderna

---

3 Um balanço mais abrangente da implantação da arte concreta no Brasil, incluindo a importância da arquitetura nesse processo, pode ser encontrado em Mario Pedrosa “A Bienal de cá para lá” (1970).



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 Mario Pedrosa para a arquitetura é preparada pela belíssima leitura que faz dos trabalhos do escultor norte-americano Alexander Calder entre 1942 e 44. Pois, combinando a abstração geométrica a formas orgânicas, Calder cria com os móveis, de acordo com Pedrosa, poderosos jogos de equilíbrio e assimetria entregues à ação do acaso, desenhando uma “arquitetura de acordes que traçam no espaço um puro arabesco musical” (1949, pp. 102-3). 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 construtiva,<sup>4</sup> ele ao mesmo tempo lhe traz a consciência da importância desse veneno surrealista

---

4 Mario 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 Cândido 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 entrevista de Aracy Amaral com Artigas chamada “As posições dos anos 50” (Artigas, 2014).



como contraponto à excessiva positividade do construtivismo: a gratuidade.<sup>5</sup> 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 propiciada pelo 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” (1981, pp. 251-4) —, 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 de Geoffrey Scott e Henri Focillon, Mario 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, onde a dimensão preponderante da

---

5 É importante lembrar que Mario Pedrosa teve uma relação de amizade próxima com André Breton.



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” (idem, p. 253).<sup>6</sup>

Com efeito, a grande contribuição de Mario 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, Mario 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”,<sup>7</sup> 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,

---

6 Uma leitura semelhante, e muito instigante, pode ser encontrada em Giulio Carlo Argan, “Arquitetura e arte não figurativa” (1958; 2001).

7 Ver “O ponto de vista do crítico” (Pedrosa, 1957).



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, Mario 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, Mario Pedrosa ocupa no Brasil um lugar semelhante ao de Giulio Carlo Argan no caso da Itália.<sup>8</sup> É evidente que não se pode comparar lado a lado o peso

---

8 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 Aica, Associação Internacional de Críticos de Arte. Do ponto de vista biográfico, em 1963 Mario Pedrosa foi candidato derrotado à presidência da Aica, perdendo exatamente para Argan. Sete anos depois, no entanto, ele se tornaria vice-presidente daquela entidade.



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 da vinculação que fazem entre produção intelectual, crítica estética e atuação institucional.<sup>9</sup> Em linhas gerais, é possível afirmar que a formação intelectual de ambos é marcada, ainda que com pesos distintos,<sup>10</sup> 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 consumo.<sup>11</sup> Contudo, se para Argan o princípio

---

9 Mario Pedrosa foi, por exemplo, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Artes (ABCA), vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Artes (Aica), dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 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.

10 Se Argan valoriza o simbólico na arte através da iconologia de Erwin Panofsky, Pedrosa o faz a partir de Ernst Cassirer, contrapondo-se ao formalismo de Roger Fry.

11 “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, 1992, 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 apud Naves, 1995, p. 23).



humanístico supremo do fazer social é a *história*, lida através das cidades,<sup>12</sup> no caso da leitura que Pedrosa faz do Brasil a condição de partida da modernidade do país 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” (Pedrosa, 1981, p. 304). Daí, talvez, o fato de Pedrosa ter buscado referências de 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”.<sup>13</sup>

Em seus artigos sobre arquitetura e urbanismo, dois autores aparecem 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 norte-americano ele recolhe uma visão extensiva da história urbana fortemente

---

12 “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, 2003, p. 13).

13 Ver Pedrosa, 2015, pp. 400-5.





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 Mario Pedrosa, que se coloca, nesse sentido, na linhagem dos pensadores da “formação brasileira”.<sup>14</sup>

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, sobre o marxismo (mais especificamente trotskista), e uma 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 de projetos para o plano piloto de Brasília, por exemplo, algo que uma visão estritamente mumfordiana não levaria a supor. Mario, ao contrário, foi um crítico contumaz da rígida idealização comunitária expressa naquela proposta,

---

14 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, Mario 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”.



sustentando uma intensa discussão pública com Marcelo Roberto acerca 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 50, Mario 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 estética e a objetividade da obra em si. Evidentemente, ele estava se armando teoricamente de uma bagagem conceitual afinada com o 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 estética.<sup>15</sup> Com efeito, sem precisar optar por um lado em detrimento do outro, Mario Pedrosa, assim como Argan, terminou por encontrar na fenomenologia o elemento de alteridade

---

<sup>15</sup> Aqui, contudo, é preciso lembrar que para Leon Trotsky a arte de vanguarda e a revolução socialista não estavam dissociadas, e sim unidas.



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 espectador,<sup>16</sup> 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, Mario 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, Mario Pedrosa se deixou seduzir pelo projeto de Lúcio Costa,

---

16 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.



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 (1981, p. 307).

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. 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 “vocalização 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 faculdade de refazer o passado a cada dia denota, muitas vezes, “menos amplidão de horizonte do que escolhas culturais epidérmicas” (Arantes, 2004, p. 117). 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 aprender ao mesmo tempo o todo e os pormenores de um objeto, marcho na sua esteira, como na esteira de um deus” (1981, p. 310).

Acima de tudo, Mario 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 tanto marcaram o período colonial e que, entanto, continuaram avançando durante o século XX como prática social entronizada. “A hora do planejamento é o fim do avanço da especulação pioneira”, observa Pedrosa (2015, p. 99). 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” (1981, p. 307). 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?<sup>17</sup>

Note-se, portanto, que a defesa apaixonada que Mario 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 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 na criminosa especulação de terras ao redor do plano piloto e no começo da formação de cidades-satélites. O exemplo histórico que invoca como contraponto é a Inglaterra trabalhista do pós-II 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

---

17 “A arquitetura, a escultura, a pintura e o artesanato artístico se converterão então em arquitetura, isto é, em nosso meio ambiente” (Mondrian, 2008, p. 132).



responsável por regar 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-Brasília (Pedrosa, 2015, p. 192). 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” (Pedrosa, 2015, p. 182), 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 Mario 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 Associação Internacional de Críticos de Artes (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 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 vitalidade (Argan apud Lobo e Segre, 2009, p 24).

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” (2015, p. 172). O evento em 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, “arrebatao o bastão da liderança” entre as artes à medida que o século avançava, na expressão de Pedrosa (2015, p. 42), a ponto de tornar-se o verdadeiro “estilo século XX”. 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 Mario 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, 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, Mario ressaltava 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, 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” (Mumford apud Pedrosa, 2015, p. 101).

Mas isso ainda não explica inteiramente o seu conceito de síntese das artes, que é melhor 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 Nietzsche, 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, com base em Nietzsche, a ideia de uma “civilização estética”.<sup>18</sup> E propõe: “É preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos conhecimentos” (Pedrosa, 2015, p. 176).

---

18 “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, 2004, p. 153).



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 militar, Mario 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 ao seu desencanto em face da esterilização da arte na sociedade de consumo a proposta de uma “arte da retaguarda”,<sup>19</sup> vista em uma perspectiva terceiro-mundista, já anunciada em “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1975).<sup>20</sup> Se a sua adesão ao projeto construtivo moderno desde os anos 1940 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

---

19 Ver Pedrosa, 2015b, pp. 560-269.

20 Ver Pedrosa, 2015b, pp. 551-559.



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 Mario Pedrosa reside em uma complexa associação de fatores, que combinam 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” (Arantes, 2004, p. 23; grifo meu). 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” (idem, p. 16; grifo meu).<sup>21</sup>

---

21 As citações de Mario Pedrosa são de “Arte e revolução” (1952).



## Referências bibliográficas:

- AMARAL, Aracy. “As posições dos anos 50”. In: ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARANTES, Otília B. F. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1991].
- ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e arte não figurativa” [1958]. In: \_\_\_\_\_, *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001
- \_\_\_\_\_. “A crise do design”. In: \_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1983].
- LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (Orgs). *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte — Cidade nova: Síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/Docomomo, 2009.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Prefácio à edição brasileira”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- MONDRIAN, Piet. “A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje” [1922]. In: \_\_\_\_\_. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NAVES, Rodrigo. “Prefácio”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PEDROSA, Mario, “Espaço e arquitetura” [1952]. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. “A arquitetura moderna no Brasil” [1953]. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. “A Bienal de cá para lá” [1970]. In: ARANTES, Otília B. F. (Org.). *Mario Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 217-284.
- \_\_\_\_\_. “À espera da hora plástica” [1967]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. “A propósito do ‘estilo século XX’” [1957]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Alexander Calder, escultor de cata-ventos” [1944]. In: \_\_\_\_\_. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante, 1949.
- \_\_\_\_\_. “Brasília, a cidade nova” [1959]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



- \_\_\_\_\_. “Brasília, hora de planejar” [1960]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. In: MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *Mario Pedrosa: Arte — Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, v. 1, pp. 551-559
- \_\_\_\_\_. “Em torno de Brasília” [1958]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” [1967]. In: MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *Mario Pedrosa: Arte — Ensaios*, São Paulo: Cosac Naify, 2015b, v. 1, pp. 400-405
- \_\_\_\_\_. “O ponto de vista do crítico”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1957.
- \_\_\_\_\_. “Reflexões em torno da nova capital” [1957]. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- \_\_\_\_\_. “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, Conferência apresentada na I Bienal Latino-Americana, em 1978. In: MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *Mario Pedrosa: Arte — Ensaios*, São Paulo: Cosac Naify, 2015b, v. 1, pp. 560-569.
- WISNIK, Guilherme. “Prefácio”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



# IMAGINA- ÇÃO MU- SEAL E PÓS-MO- DERNIDA- DE



MARIO  
PEDROSA  
E  
AS  
MUSAS:  
REFLEXÕES  
SOBRE  
CRÍTICA  
E  
PROJETOS  
MUSEAIS

SABRINA PARRACHO





Nesta comunicação pretendo discutir a trajetória de Pedrosa em sua relação com as instituições museais no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Partindo da narrativa de Pedrosa sobre a sua própria experiência, procuro entender alguns dos projetos do autor para a construção de museus e as sucessivas descontinuidades que marcaram sua reflexão pública sobre projetos expositivos na arte. Ainda nesse sentido, reflito sobre a obra do autor levando em consideração, sobretudo, seus projetos para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em dois momentos distintos: a partir de 1948, nos anos de fundação do museu, principalmente no período em que a instituição esteve sob a direção de Niomar Moniz Sodré; e posteriormente, no período que imediatamente sucedeu o incêndio do MAM-RJ, em 1978.

Para dar início a esta comunicação tomo como ponto de partida o modo como Pedrosa se põe no mundo e narra sua biografia (Schutz, 1970), constituindo interpretações, projetos de futuro e planos para a ação cotidiana. O pressuposto aqui não é exatamente que a trajetória biográfica ordene as tomadas de posição do agente, mas antes que, como objeto de reflexão do sujeito, essa experiência pensada (*Erfahrung*) dá forma a seu estar no mundo. Antes de efetivamente, portanto, inaugurar a discussão sobre os projetos museais de Pedrosa, gostaria de retomar, mesmo que brevemente, algumas considerações sobre a experiência de Pedrosa e o modo como o autor a narrou e interpretou.

Embora nunca tenha chegado a escrever uma autobiografia no sentido de uma narrativa linear sobre a vida, Pedrosa



esboçou, em “A pisada é esta”, uma tentativa de dar sentido a experiências pessoais numa memória inconclusa. Logo às primeiras linhas, Pedrosa retornaria ao mito de origem familiar para acionar o nascimento em 1900, em Pernambuco, no Engenho Jussaral. No entanto, como chamei a atenção em outras ocasiões, a lembrança dos laços com o “casaco de couro da Primeira República, herança arcaica da Monarquia” (Pedrosa, 1992) foi acionada raras vezes e tratada naquele texto como elemento distante, cujo percurso em direção ao futuro era difícil divisar (Sant’Anna, 2011a). Na ocasião, Pedrosa colocava a questão que, considero, marcaria sua posição perante o mundo e a vida: “Que tem realmente, com efeito, a infância a ver com a própria velhice?”. Ao que respondia: “nada, realmente nada” (Pedrosa, 1992).

Ao olhar para trás, já nos anos da idade avançada, Pedrosa mirava a infância e, do tempo passado, pouco conseguia enxergar da origem familiar a justificar as posições que ao longo da vida havia tomado. Nada, realmente, nada parecia unir as duas pontas da existência. De fato, ainda que fosse aparentado com José Lins do Rêgo e tivesse mantido a amizade querida ao longo da vida, pouco parecia aproximar o velho Pedrosa da origem familiar cujas memórias o primo tão bem descrevera em *Fogo morto*. Não só porque a carreira política do pai o tenha levado logo cedo à Paraíba, ou porque alguns anos mais tarde, ainda adolescente, tenha sido enviado pelo pai para estudar em internato na Suíça, devido à sua “vagabundagem”, deixando-o ainda mais afastado do mito de origem familiar (Rangel, 1977). Mas porque, como quero argumentar aqui, a constante reelaboração de todo um vasto



conjunto de experiências levaria Pedrosa por caminhos que o afastariam do passado em direção ao devir.

Em 1951, quando da exposição de Ivan Serpa na Galeria Ibeu, Pedrosa escreveria texto crítico que bem definia as mudanças formais que enfrentava o artista. Diria Pedrosa:

A luta pela simplificação foi o grande drama do artista nessa primeira fase de evolução. Durante os anos de aprendizado, desde que começou, a partir de Braque, a procurar algo de novo no domínio da pintura, Serpa não atinava com o que queria. E só muito recentemente encontrou o caminho da ordem, da disciplina interior, do espaço arquitetônico o seu caminho. (...) Nesse debater consigo mesmo e as influências estranhas, ele acabou encontrando-se. Redescobriu então a força integrante, e em si mesma bela, da linha (Pedrosa, 1998, p. 222).

A ideia de uma consciência orientada pela autorreflexão acompanhava o texto sobre a obra de Serpa, mas também parecia se referir ao modo mesmo como Pedrosa vinha elaborando a própria experiência para o fazer da crítica. O artista que debatia consigo mesmo “havia-se achado” (Pedrosa, 1998, p. 224). Num outro percurso, também o crítico, no debate interior havia encontrado seu caminho. Um pensamento dialético orientado para a incorporação do vivido, numa realização que supunha tese e antítese. *Aufhebung* que ao se realizar suspendia, sem suprimir, etapas distintas do pensamento, guardando no sensível os traços da memória que tornavam reelaborados. Síntese agregadora



de reflexões distintas, mas afins, pela materialidade de uma experiência que se queria burilada no próprio pensamento.

Se para Serpa havia sido necessário encontrar seu caminho, deixando os vestígios de “apalpadelas” e “hesitações”, também seria o caminho de Pedrosa marcado por uma profunda reflexão que se abria ao mundo, incorporando as experiências e as rupturas que acompanhavam o breve século XX num pensamento que se alimentava da vida e se dirigia a ela. As revoluções por que passaria o pensamento de Pedrosa, no entanto, não o afastariam de uma coerência própria, que o levariam em 1977, já na volta de seu último exílio no Chile, a afirmar-se “um homem de convicções” (Rangel, 1977).

Assim, embora não queira aqui me deter sobre a trajetória crítica de Pedrosa, objeto de inúmeros trabalhos (Arantes, 2004; Mari, 2006; Formiga, 2014), vale lembrar que se as primeiras reflexões sobre a obra de Käthe Kollwitz e a música de Villa-Lobos seriam já marcadas pela convergência de experiências distintas — os salões da família Houston, as idas ao Theatro Municipal do Rio, a experiência na militância comunista —, a formulação de um projeto de conversão na profissão do crítico foi ordenada também por um conjunto de experiências outras, tomadas do exílio nos Estados Unidos (Vasconcelos, 2018), das relações com Benjamin Péret e os surrealistas que o aproximariam do manifesto Breton-Trotsky (Mari, 2006), dos anos de formação em Berlim, das relações com o grupo de artistas reunidos no Engenho de Dentro (Villas Bôas, 2008). Portanto, antes de dar início à reflexão sobre as relações entre Pedrosa e o MAM-RJ, creio



que valeria a pena retomar o momento de formulação de um projeto artístico em Pedrosa e o modo como esse projeto foi se constituindo ao longo do tempo, sendo reformulado e repensado para incorporar as experiências que marcavam a produção de arte no mundo na segunda metade do século XX.

## Notas sobre o projeto crítico de Pedrosa

Como discuti em outras ocasiões (Sant'Anna, 2011a, 2011b), a década de 1940 parece fundamental para se entender o projeto crítico de Pedrosa, mais claramente formulado em 1949, ano crucial para se delinear sua carreira de crítico. Foi em 1949 que Pedrosa reuniu no livro *Arte, necessidade vital* sua produção crítica, antes publicada em jornais. Foi também em 1949 que publicou a crítica contundente ao painel de Tiradentes, de Portinari, então consagrado como o grande artista brasileiro. Foi ainda naquele ano que participou da fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e que, candidatando-se à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, escreveu a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. O ano de 1949 foi, portanto, o momento em que Mario Pedrosa elaborou os elementos teóricos de apreciação da forma abstrata e de consolidação de critérios claros de julgamento artístico.

De fato, seria na década de 1940 que Pedrosa levaria realmente a sério, em sua narrativa, a ideia de tornar-se crítico



de arte. Em 1940, Pedrosa seria excluído da organização da IV Internacional, após a publicação de “A defesa da URSS na guerra atual” no boletim interno do Socialist Workers Party (SWP), texto em que expunha suas divergências quanto à posição de Trotsky na II Guerra Mundial (Vasconcelos, 2018). Foi só então que Pedrosa passou a buscar construir, efetivamente, a síntese possível entre a formação marxiana e a análise formal das obras de arte, em consonância com a forte atuação política que havia marcado sua juventude e a vida adulta. Foi em Nova York, no período do exílio imposto pela ditadura Vargas, que Pedrosa, já na casa dos 40 anos, começou, portanto, a elaborar as experiências na imprensa e a formação cultivada ao longo do tempo para convertê-las em nova profissão.

Em depoimento à Funarte, em 1979, Pedrosa identificaria o período de exílio em Nova York como os anos de conversão. Em 1942, ele escreveria artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e, no ano seguinte, passaria a trabalhar na seção de cinema do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York, então dirigido por Nelson Rockefeller. Ao recordar os anos de inserção na crítica de arte, Pedrosa acionava o trabalho no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), as exposições ali organizadas e o impacto que lhe causaram para justificar o interesse na crítica. O período passado em Nova York, descrito como intervalo preenchido por “biscates”, deu a Pedrosa, segundo ele mesmo, a oportunidade de começar “a estudar as teorias, os museus” (Pedrosa apud Funarte, 1979). Quando a carreira na militância de esquerda parecia



ter chegado a seu limite, começava a se dedicar efetivamente à nova profissão. Em 1943, redigiria ensaio crítico publicado no Boletim da União Pan-Americana. Sob pretexto de tratar da Coleção Widener, então adquirida pela National Gallery em Washington, Pedrosa fazia longa incursão pela história da arte, construindo finalmente para si a imagem do especialista e a autoridade do crítico. Por intermédio de Edmundo Moniz, Pedrosa foi, então, convidado por Niomar Moniz Sodré para colaborar como correspondente do *Correio da Manhã*, onde publicaria o importante texto sobre Calder que, para ele, definia o começo da carreira.

Ao formular, no entanto, uma crítica capaz de contribuir para o julgamento e a produção em arte, Pedrosa recorria também aos debates Trotsky-Breton que marcavam posições entre intelectuais ligados à IV Internacional (Mari, 2006). Opondo-se à guinada de restrição da liberdade de criação que grassava, então, na URSS e se tornava de mais a mais internacionalmente conhecida, Pedrosa se aproximava da posição de Trotsky, ao menos no plano da arte. Em artigo publicado pela *Partisan Review*, Trotsky definia a criação artística como uma exigência da “plenitude de existência” da qual se estava privado na sociedade de classes e defendia, ainda, toda realização estética, sempre, como “um ato de protesto contra a realidade” (Trotsky, 1985, p. 91). Assim também, Pedrosa sustentaria, ao longo da vida, a liberdade de experimentação e a força criadora da arte como respostas necessárias aos constrangimentos sociais do capitalismo burguês. Também das convicções que reclamava para si já em 1977, fazia parte a intensa defesa de formas revolucionárias.



Formulando uma ideia de arte capaz de modificar a vida, Pedrosa via na própria forma o caráter transformador das consciências individuais e coletivas.

No entanto, se o período de Nova York marcaria a narrativa de Pedrosa, outras experiências seriam acionadas, então, para a elaboração de uma teoria para a crítica do autor. Já de volta ao Brasil em 1945, Pedrosa conheceria Almir Mavignier. Juntamente com ele, Abraham Palatnik e Ivan Serpa, passaria a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro, no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Nesse não grupo (Villas Bôas, 2008), novas experimentações artísticas passariam a ser formuladas e, assim como os jovens artistas, também o crítico ficaria convencido de que a plasticidade residia, sobretudo, nas formas privilegiadas da arte abstrata. Nos intensos debates que marcariam os encontros no interior desse círculo social, Pedrosa articulava o próprio exercício reflexivo que vinha sendo burilado na formulação de sua tese. Reunindo as experimentações formais de que era entusiasta aos preceitos da Gestalt, Pedrosa recorria ainda à vivência dos anos passados em Berlim para encontrar na psicologia da forma os princípios essenciais da apreciação artística. Encontrava, portanto, nos anos de formação os elementos que, explicando a percepção como imediata apreensão, pudessem dar conta de entender a arte como forma em si mesma, em vez de representação mimética do mundo. Nesse caminho, Pedrosa passou, portanto, a supor a percepção como imediata causadora de novas ordens de pensamento, de Gestalt. Se a percepção era universalmente afetada, todo espectador se tornava agente passível de fazer o moderno, fosse pela





produção de arte, ao colocar no mundo novas formas, fosse pela sua contemplação, ao compreender e realizar o moderno.

Assim, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, ao refletir sobre a afetação dos sentidos pela arte, remontava, mesmo que nem sempre diretamente, aos primeiros movimentos do construtivismo russo e dava impulso à abstração geométrica que se ia desenhando no Brasil. A pureza da forma, sendo capaz de atingir universalmente todas as percepções, afetava todas as consciências de forma racional, libertando artista e público de contingências individualistas: “Nós sustentávamos essa posição, que a arte tem que ser uma arte independente da burguesia e das correntes que estão por aí” (Pedrosa *in* Funarte, 1979). Independência capaz de revolucionar as consciências e constituir uma modernidade revolucionária.

Assim, ao finalizar a tese, em 1949, Pedrosa vinha se constituindo não só como autoridade em arte, mas também como portador de um projeto de moderno. Projeto que se manifestava e realizava ora na defesa da abstração geométrica, ora na valorização das formas privilegiadas na arquitetura; ora na constituição de uma associação internacional para a crítica de arte, ora na formulação das instituições museais que passariam a ocupar o Brasil moderno da década de 1950. Sobre esta última atuação, que fazia convergir teórico e homem de ação, gostaria de dedicar as próximas linhas desta reflexão.



## Pedrosa, os museus e a fundação do MAM carioca

Ao retornar ao Brasil do exílio nos Estados Unidos em 1945, Pedrosa viveria os anos do pós-guerra não só como processo de ruptura na formulação de suas reflexões sobre a arte, mas também sobre o mundo em que vivia. Entre outras questões, a reconstrução da Europa, as alterações no eixo internacional da arte, a criação de organismos internacionais de cultura, as políticas de desenvolvimento nacional no Brasil marcariam os debates na década que se seguiu. Como portador de um projeto de moderno, Pedrosa se inseria no círculo de intelectuais que debatiam o Brasil e procuravam compassá-lo com outros países no concerto das nações (Sant’Anna, 2004). Como enfatiza Botelho, a década de 1950 introduziu novos paradigmas nos debates da *intelligentsia* brasileira, e

outras vertentes interpretativas passaram a conceber o moderno como construção da *sociedade*, através de perspectivas universalistas, como uma sociedade de classes sob o domínio de uma ordem democrática, secularizada e competitiva, perspectivas corroboradas também na criação de instituições de caráter democrático, alicerçadas na ciência (Botelho, 2008, p. 19).

Nesse sentido, a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), ainda em 1945, expressava, do ponto de vista internacional, a preocupação com a cultura como instrumento reformador



de consciências e instrumento de constituição de uma comunidade internacional. Do ponto de vista museal, a criação do Conselho Internacional de Museus (Icom), em 1946, tematizaria os museus como centros de difusão de cultura capazes de construir valores compartilhados. Novos paradigmas para os espaços expositivos começavam a emergir, apostando na democratização dos museus por oposição aos mausoléus da alta cultura (Adorno, 1998).

Em 1946, por exemplo, depois de pesquisar instituições norte-americanas, José Valladares afirmava que “o que mais impressiona, quando se consideram as múltiplas atividades do museu americano, é que se procura colocar toda aquela suntuosidade, beleza e competência a serviço do povo” (Valladares, 1946). Centrados em modelos norte-americanos, ideais de democratização do universo museal iniciariam a abertura das instituições à cultura de massas. Conferências, bibliotecas, exposições temporárias e cinematecas tornar-se-iam técnicas comuns aos espaços de memória que desejavam aproximar-se de seu público.

Também naquele ano, René d’Harnoncourt, então diretor do MoMA nova-iorquino, dava início às tratativas para fundar no Brasil duas novas instituições que pudessem funcionar como filiais do museu de Nova York: os museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. No Rio, do contato iniciado com Henrique Mindlin, seguir-se-ia a constituição de uma comunidade de interesses entre mecenas e intelectuais brasileiros e a instituição americana. Os contatos, levados a efeito sobretudo por Nelson Rockefeller, presidente do



Museu de Nova York, ganhariam no Brasil a adesão de Portinari, Rubens Borba de Moraes, Oscar Niemeyer, Alcides de Rocha Miranda, Rodrigo de Mello Franco, Aníbal Machado e Raymundo Ottoni de Castro Maya. O último se tornaria a principal figura do museu nos primeiros anos de sua fundação.

O contato de Rockefeller, naquele primeiro momento, ganhava, assim, adesão de um grupo de mecenas e intelectuais ligados ao Instituto de Arquitetos do Brasil, ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e a uma concepção de modernidade baseada na ideia de civilização e de cultura brasileira. Cercado de boas relações no mundo industrial e no Itamaraty, Castro Maya fazia confundir o museu e sua autoimagem de homem cultivado que pensava a cultura brasileira como contribuição única ao concerto das nações modernas. A missão do museu, imbuída da ideia de patrimônio e lugar de memória, parecia reforçar discursos que haviam se tornado canônicos entre intelectuais brasileiros nos anos 1920.

Em 1949, o MAM-RJ se inaugurava, portanto, ao público no último andar do Banco Boavista com a exposição *Pintura Europeia Contemporânea*. Primeira manifestação pública do museu, a mostra contava, sobretudo, com pinturas da Escola de Paris e se abria, na ocasião, com empréstimos de colecionadores da rede de relacionamentos de Castro Maya. Entre os mecenas que contribuía então, Niomar Moniz Sodré se apresentava como nome que se sobressairia na trajetória da instituição nos anos posteriores.



Em 1950, quando do afastamento de Josias Leão das funções de diretor executivo do MAM-RJ, Rodrigo Mello Franco sugeria a Castro Maya o nome de Niomar Moniz Sodré para ocupar o cargo que ficaria vago. A indicação está registrada nos arquivos da Fundação Castro Maya, guardada em um pequeno cartão de visitas do Sphan, preservado com muito cuidado por seu destinatário:

Além do assunto desses livros, o Josias aguarda muito uma resposta a respeito da substituição dele como diretor executivo do museu. Conheço muito mal o rapaz indicado, mas tenho a impressão de que seria preferível, no caso, a escolha de pessoa mais efetivamente influente aqui no Rio. A Niomar, mulher de Paulo Bittencourt, talvez nos pudesse prestar serviços mais valiosos, graças à sua influência no *Correio da Manhã*. Que é que você acha? Não sei, aliás, se ela aceitaria e se, neste caso, tomaria mesmo a sério a função.

Ao que tudo indica, não só Castro Maya aprovou a ideia, como “a mulher de Paulo Bittencourt”, proprietário de um dos principais periódicos da cidade, em muito excedeu às expectativas dos primeiros fundadores do museu. Tornando-se diretora executiva da instituição, chegou a ser mesmo — ironia do destino — responsável pelo afastamento daqueles que a haviam inicialmente indicado.

Ao assumir a nova posição, Niomar Moniz Sodré se dedicaria intensamente ao MAM e conseguiria impor à instituição um conceito de museu que se conformava nos debates



da *intelligentsia* de sua época. Aderindo a uma ideia de modernidade que se fazia como projeto, Niomar traria para dentro do MAM ideias de desenvolvimento que acolhiam a arte como instrumento de ruptura. A missão do museu, tal como definida pela nova diretora executiva, era ser instituição geradora de modernidade, capaz de fundar o moderno e de criar materialmente arte de vanguarda no país, exibindo, para dentro e para fora, os novos tempos que, para o MAM, aconteciam no Brasil. O projeto de Niomar deixava, portanto, clara a ênfase no sentido pedagógico da arte, sentido que era sistematicamente acionado como causa e justificativa da existência da instituição e que acompanhava, de fato, o modo como esta se colocava no mundo.

Embora não queira me alongar sobre esse tema, vale lembrar que não é por acaso que, em meados dos anos 1950, começaria a ser anunciada no museu a construção de uma Escola Técnica de Criação (ETC), que daria mais tarde origem à Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi). Baseada nos princípios de Max Bill e da Escola de Ulm, a ETC visava à formação de profissionais para uma arte técnica apta a intervir sobre o mundo. Centrada no desenho industrial, a escola seria vista como elemento capaz de dar forma material ao ambiente moderno de que o MAM se queria portador.

Muito antes disso, contudo, outras aulas ocupavam as discussões sobre o caráter formador do MAM. Na imprensa e, sobretudo, no *Correio da Manhã* de Paulo Bittencourt, eram os cursos de Ivan Serpa que pareciam especialmente dignos de nota. As exposições dos trabalhos de suas turmas infantis



recebiam grande destaque nos anúncios da instituição e seu nome aparecia recorrentes vezes no noticiário dos boletins. Em janeiro de 1953, o *Boletim do Museu* destinaria grande espaço a uma série de reportagens do *Correio da Manhã* que se intitulavam “O professor Ivan Serpa”. Ao enfatizar o processo de aprendizado, a reportagem chamava a atenção para a dimensão formativa que vicejava nos cursos. Não se tratava de uma escola de diletantes, de artistas de fim de semana ou de artistas não profissionais (Becker, 1982), tampouco se tratava de uma escola para a formação do público como haviam sido, antes dela, as experiências de Victor D’Amico, do MoMA (Sant’Anna, 2011b). Tratava-se, antes, de um espaço onde se aprenderiam técnicas, formas de expressão e modos legítimos de fazer arte, mecanismos sociais que fazem a identidade do artista (Dabul, 2001). Com efeito, a profissionalização da arte seria marca do projeto pedagógico do MAM.

No entanto, se Ivan Serpa era o nome público que acompanhava o projeto pedagógico do MAM, outros atores tomariam espaço no museu como o corpo de especialistas de que Niomar se cercava em sua gestão. Ao contrário de Castro Maya, que confiava nas indicações de seu círculo íntimo e no próprio discernimento para escolher obras e exposições, Niomar estava imbuída do caráter administrativo de que se revestiria o museu e que Jayme Maurício chamaria de ‘sistema Niomar’ de troca de ordens e informações escritas”. A troca de correspondências entre a diretora e os funcionários do museu é sintomática da nova estrutura da instituição. Nos períodos em que se ausentava do MAM, havia entre ela e os principais funcionários — mais notadamente entre ela e



Mathilde Pereira de Sousa, administradora — uma troca de correspondências quase diária que atestava o ritmo em que caminhava o museu. Do corpo de jornalistas do *Correio da Manhã*, Niomar recorreria constantemente a Jayme Maurício para a divulgação das exposições no jornal, mas sobretudo a Mario Pedrosa para dar corpo ao museu que se desenhava.

O nome de Pedrosa aparecia nas mais diversas situações, era consultado sobre o aceite de obras oferecidas por artistas e sobre as exposições programadas. Aparecia nos textos de exposição publicadas nos boletins do museu, mas também nas críticas publicadas no *Correio da Manhã*. Sua casa era citada pelos jovens artistas de então como o principal espaço de reunião para discutir novos projetos e orientações de trabalho. A partir de 1953, apareceria nas atas de reunião do museu como sócio (Sant’Anna, 2004). Pedrosa completava o circuito de Niomar para construir a modernidade na arte brasileira. Simultaneamente dentro do museu e do jornal, o corpo de especialistas construía mecanismos próprios de divulgação interna e externa. De um lado, fazia com que o MAM alcançasse o grande público a que visava, de outro, fazia com que o círculo de frequentadores se reconhecesse como parte de um movimento de mudança na cidade, ao se fazer notícia.

Os projetos de Niomar Moniz Sodré e Mario Pedrosa convergiam na medida em que apostavam numa missão revolucionária da arte. Com efeito,   em 1955, na exposi o das obras do Grupo Frente, que — acredito — mais emblematicamente tal convergência se mostra, rompendo o hiato entre público e artista, recep o e produ o. O Grupo





Frente, formado pelos alunos de Ivan Serpa e pelos mesmos artistas que se reuniam em casa de Pedrosa para discutir as formas privilegiadas, apresentava a missão realizada do MAM. Mostravam-se, então, como um novo grupo com uma missão regeneradora da arte e cumpriam o objetivo do museu que, além de mostrar a modernidade como modelo exibindo a arte internacional, havia de exibir a modernidade brasileira já no mesmo momento em que tomava forma: missão concretizada, alunos transformados em artistas.

Como argumentei em outras ocasiões (Sant'Anna, 2011b), ao apresentar o movimento criado no interior próprio museu, vanguarda construída em suas salas de aula, o MAM exibiu materialmente sua missão didática. No entanto, a deliberada omissão das salas de aula em que o grupo se formara e o nivelamento que o catálogo apresentava entre professor e aluno, todos incluídos sob o mesmo rótulo de membros do Grupo Frente, deixavam claro o desejo de apresentar artistas já formados, fruto do museu, é verdade, porém fruto autônomo.

Do mesmo modo, a precoce exibição do grupo, constituído em aulas que haviam tido início apenas três anos antes e cuja primeira aparição pública na Galeria Ibeu se dera logo no ano anterior, deixava clara uma tomada de posição em relação ao tempo. O museu, mesmo que instituição de memória, não aguardaria, ao contrário do que fazia o MoMA, o julgamento dos anos para tomar decisões. Ainda que se pusesse contra o público, se colocaria ao lado das vanguardas, buscando antecipar-se a seus contemporâneos. A missão do MAM de Pedrosa se realizava na medida em que, indo contra o senso



comum e o mercado, se impunha sobre ele, mudando julgamentos e criando ruptura. Dizia ele no catálogo da mostra:

Está feita a apresentação do Grupo Frente que agora, graças à boa iniciativa do Museu de Arte Moderna, atinge o grande público, através da obra que ora se inaugura. A honra que o museu lhes faz é merecida. Com isso, o Museu de Arte Moderna cumpre a sua missão de estimular os valores novos e estimular o público pelo contato que se estabelece entre este e aqueles. A experiência desse contato só pode ser fecunda, mesmo que a reação do público não seja de pronto favorável. Mesmo que seja hostil. Nem sempre as grandes amizades duradouras se fazem à primeira vista (MAM, 1955).

Tanto para Niomar como para Pedrosa, a missão didática do museu, capaz de criar vanguardas vistas mesmo como índices da modernidade, se completava e tomava novo impulso na apresentação do jovem grupo. A vocação pedagógica, gerando ruptura, se fazia capaz de fundar o moderno e de criar materialmente a arte no país, exibindo, para dentro e para fora, os novos tempos que, para o museu, aconteciam no Brasil.

Após o trabalho à frente do MAM e ao lado de Niomar, Pedrosa ocuparia ainda importantes posições em instituições do país. Na Bienal de São Paulo, da qual fora membro do júri em 1951, seria também responsável pela importante mostra de 1954, à época das comemorações do quarto centenário da cidade. Já em 1958, quando da proposição de um projeto para um museu de arte moderna em Brasília, a convite de Oscar



Niemeyer, passaria a refletir sobre os limites do financiamento público e privado e proporia um, nunca concretizado, museu de imagens em franco diálogo com o museu imaginário de André Malraux. Em 1971, já no período de seu último exílio no Chile de Allende, retomaria a ideia de transformação pela arte para dar forma a uma instituição que aderiria à abstração para remontar a uma “tradição que compreende a arte como processo educador e portanto transformador, para artistas, para o público, para o conjunto da sociedade” (Cáceres, 2010, p. 13).

As sucessivas reflexões de Pedrosa sobre as instituições museais deixaram a marca do crítico na produção artística brasileira e internacional. Ainda que manifestassem, ao longo tempo, a trajetória de dialética autocrítica que percorria o seu pensamento, guardando impressas nas instituições mudanças e rupturas, os espaços expositivos concebidos por Pedrosa deixavam ver que o processo de realização trazia as experiências, os círculos sociais em que se inseria o autor, mas também a coerência absoluta que nos anos da velhice reivindicava para si. Assim, quando, em 1978, o projeto de Pedrosa para o Museu das Origens emergiu das cinzas do MAM, é preciso entendê-lo como desenrolar de uma experiência que se põe em movimento. Portanto, se nada, de fato, tem a ver a infância com a velhice, há ainda assim fios emaranhados que é preciso reatar para entender continuidades, discontinuidades e o mundo que é construído pelos agentes a partir de suas interpretações.



## Das cinzas às origens: incêndio do MAM em 1978

Em 9 de julho de 1978, *O Globo* amanhecia com a seguinte manchete: “Incêndio destrói 90% do acervo do MAM”. A mensagem dramática vinha acompanhada da imagem dos destroços que tornava aquela edição ainda mais desoladora. No *Jornal do Brasil* daquele mesmo dia, uma foto das cinzas e escombros do museu vinha diagramada ao lado da tela de Portinari “Mulher chorando”, de 1947. Abaixo, novas imagens: reproduções de obras de Torres-García e Picasso para sempre perdidas pelo fogo. A reportagem, encimada pela manchete “Incêndio destrói todo acervo do MAM”, se estendia por mais quatro páginas do periódico e se iniciava em tom pesaroso:

O Rio de Janeiro perdeu ontem o seu Museu de Arte Moderna. Quarenta minutos de fogo, um extintor enguiçado, o atraso dos bombeiros e a falta de água consumiram, enquanto a cidade dormia, o acervo da instituição, avaliado superficialmente entre 10 e 15 milhões de dólares e segurado por 2, 6 milhões.

Nas páginas dedicadas ao incêndio, a imprensa carioca descrevia a comoção e o drama pessoal de fundadores, apoiadores e artistas, que haviam visto o projeto coletivo virar cinzas no decurso de apenas uma noite. Como não poderia deixar de ser, Niomar Moniz Sodré, mais do que ninguém, encarnaria a dor da perda. Dias depois de noticiado o incêndio, a ex-diretora executiva do MAM, que nos anos 1950 conseguira fazer fundir o projeto de museu com sua



autoimagem (Sant’Anna, 2011b), voltaria de Paris. Afastada do país desde o empastelamento do *Correio da Manhã* na ditadura militar, Niomar retornaria reivindicando o vínculo emocional com a instituição. O retorno precipitado, a narrativa de sonhos premonitórios e o tom acusatório apontando de antemão os culpados pelo descaso com a instituição reuniram as condições para se pôr novamente à frente do MAM, formando em seu entorno o núcleo de atores sociais mobilizados para reconstruir um novo espaço expositivo. Segundo o *Jornal do Brasil* de 6 de agosto de 1978, o que parecera apenas um “gesto emotivo” da fundadora do museu “ganhou importância a ponto de definir hoje a orientação de todo o trabalho do grupo encarregado das reformas” (1978c).

A partir do incêndio duras críticas foram endereçadas à nova direção do museu, expondo divergências internas. No entanto, o momento de crise disparado pelo fogo foi também bafejado por um sopro de esperança. Sobre as cinzas, conjuravam-se novos ventos e um outro museu possível. A estrutura retorcida no Aterro do Flamengo se transformava agora em *tabula rasa*, e a potência do novo se fazia mais uma vez sentir para o Museu de Arte Moderna. Cerca de uma semana depois do incêndio, em 17 de julho de 1978, uma manifestação com três mil participantes reunia apoiadores do MAM para ritualizar sua reconstrução. A esse respeito, diria Roberto Pontual:

Do fenômeno da criação artística participa sempre um dado de purgação, de purificação: passagem de um estado de desordem e impureza, em termos individuais e coletivos, a outro de união e equilíbrio (não o equilíbrio

do tudo resolvido, e sim o das tensões em ponto de convergência). A amplitude e a clareza desse exercício purificador, reminescente de fundamentos rituais no ser humano variam muito de acordo com as circunstâncias. Mas o certo é que ele se localiza tanto no ato de criar a obra quanto no de recebê-la. E há ocasiões em que percebemos tudo isso mais cristalinamente do que nunca, como uma forma irresistível e avassaladora. Aí está o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para prová-lo (Pontual, 1978a).

De fato, a imagem do ritual bem resume a liminaridade do momento. No Aterro do Flamengo, a leitura de manifestos na voz de Bibi Ferreira, grupos de teatro e as baianas da Beija-Flor ensejavam a *performance* por um novo projeto para o MAM e encenavam a disputa em torno do contemporâneo. O incêndio convertido em luto pelo moderno fazia retomar ali, em catarse, os limites e as possibilidades de um futuro em aberto.

Se nos anos 1960, sob a batuta de Frederico Morais, o MAM havia passado por um processo de intensa radicalização do projeto de experimentação de Niomar e incorporara ainda mais fortemente o discurso das vanguardas, abrindo definitivamente o museu a seu público, a partir de 1968, quando o Ato Institucional no 5 endureceu a censura e a repressão às artes e à expressão política, a aproximação entre o museu e as vanguardas passou a tomar caráter de mais a mais político. De fato, a partir de 1968, a liberdade de experimentação tão enfatizada no discurso do MAM



passaria a se identificar crescentemente com uma posição claramente contrária ao regime de exceção. A partir do incêndio, portanto, a perda do espaço destinado às atividades de experimentação seria especialmente lamentada. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 28 de agosto de 1978, Roberto Pontual perguntava a cinco artistas: “onde experimentar?”. No início do texto, dizia Pontual (1978b):

A área experimental — vital para o MAM desde que aberta em meados de 1975 — está ameaçada de estrangulamento, até de parada. Através dela, nos últimos três anos os artistas, sobretudo os das gerações emergentes entre nós, dispuseram de um canal alternativo para apresentação e debate de suas propostas, à margem do circuito estritamente comercial.

De fato, para um número relevante de artistas e críticos cariocas, a área experimental se colocava como a principal prioridade na retomada das atividades do MAM. No discurso dos entrevistados, a retórica da perda se dirigia, sem dúvida, ao espaço destinado à produção contemporânea, entendida como marginal, dotada de sentido político e oposta ao mercado. Ao lado do luto, no entanto, o projeto de reformulação do MAM parecia fazer eco a tendências mais amplas que vinham tomando vulto no sistema internacional de arte. A partir de 1968, alguma coisa parecia mudar no modo de entender as instituições museais.

Nas publicações da Unesco, o desejo de ruptura com a ideia de museu como bastião da alta cultura se fazia de mais a



mais evidente. O diagnóstico de uma autonomia da arte que a tornava crescentemente elitista e o desejo de ampliação do público eram questões prementes. No bojo das discussões, a fundação do Centro Georges Pompidou em Paris, em 1978, trazia a questão da democratização para a ordem do dia. Se a arte de vanguarda, ao se aproximar da vida e, portanto, do público, procurava denunciar o discurso da arte pela arte e subverter o sentido da arte burguesa, acionando o mecanismo da indústria cultural (Bürger, 2008), o paradigma lançado a partir do Georges Pompidou, acionando o discurso das vanguardas, passava a ditar as cartas também no interior dos museus. Assim também, diante das incertezas sobre o futuro do MAM, o Georges Pompidou surgia como alternativa possível e desejável. Um ano após o incêndio, em 8 de julho de 1979, o *Jornal do Brasil* assim apresentava a posição de Carmem Portinho:

“O museu foi projetado para ser um museu vivo — um centro cultural, um centro de criação e não um lugar para pendurar quadros”, diz a ex-diretora Carmem Portinho, viúva do arquiteto Reidy. “O projeto original inclui uma Escola de Criação (Bloco Escola), um Bloco de Exposições (o que quase desapareceu no incêndio) e um Teatro; nunca uma escola acadêmica. ”

O problema do acervo, para a ex-Diretora-Executiva, nem é tão sério: “a país novo, não compete, de fato, ter um Prado: o museu pode desenvolver exposições que não precisam ser do acervo, como o Centro Georges Pompidou, onde se veem exposições de toda parte” (1979).





De fato, diante da perda do acervo, o caminho da substituição de museus por centros culturais se apresentava, então, como a via mais adequada ao entendimento da arte contemporânea como experimentação, como vanguarda oposta ao cânone e às práticas instituídas. O modelo seria discutido no MAM e, mesmo que descartado naquele momento, tomaria a cidade a partir da restauração do Paço Imperial e sua abertura ao público em 1984. No entanto, ainda que tenha se tornado o principal caminho para os novos espaços expositivos e para políticas de intervenção urbana a partir da década de 1980, a ideia de centro cultural não foi a única formulada nos primeiros dias que sucederam o incêndio do MAM. Também Mario Pedrosa apresentaria seu projeto para os possíveis caminhos da arte contemporânea, um projeto que tomaria feições bastante distintas do consenso que se formava então.

Segundo o *Jornal do Brasil* de 8 de julho de 1979, as opiniões sobre o destino do MAM eram “bastante coincidentes”, “à parte algumas posições diferentes, como a do crítico Mario Pedrosa, que queria o museu transformado em cinco — Museu do Índio, Museu do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro, Museu de Artes Populares” (1979).

Com efeito, em 14 de setembro de 1978, passados pouco mais de dois meses do incêndio do museu, Mario Pedrosa participaria de reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na ocasião, leria a proposta do Museu das Origens que seria publicada no *Jornal do Brasil* do dia seguinte e em *Arte Hoje* de outubro daquele ano. Era a esse



projeto que *Jornal do Brasil* se referiria um ano depois como a “posição diferente” de Pedrosa. O texto, publicado nos dois periódicos, era basicamente o mesmo e descrevia de forma sucinta a criação de cinco novos museus para o edifício de Reidy: “O Museu das Origens deve se compor de cinco museus — do Índio, de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares — todos afins embora independentes entre si” (Pedrosa, 1978b).

O projeto fazia referência a “local e sede magníficos” em que o MAM estava situado, mas lembrava que o museu estava agora inteiramente destituído de acervo próprio. Pedrosa fazia, em seguida, referência à situação de outras instituições. Segundo ele, o Museu do Índio já tinha “sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas não [tinha] local apropriado”. Sobre a arte virgem, ao lembrar o Museu do Inconsciente, dizia que a instituição, embora também dotada de acervo próprio, estava em instalações que descrevia como “precárias e mesmo algo ameaçadas”. O Museu do Negro seria, para ele, constituído “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”. Finalmente, o Museu de Artes Populares seria formado a partir de “peças colhidas nas várias regiões do Brasil”. Além dos quatro novos museus a serem incorporados ao projeto original, figuraria ainda o MAM, que deveria “reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira”. Ao enumerar os nomes indicados para o acervo, Pedrosa fazia menção às “primeiras figuras ligadas ao impressionismo, como Visconti”. Elencava também, das gerações seguintes, Brecheret, Segall, Tarsila, Anita



Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi e Livio Abramo. À arte concreta, Pedrosa dedicava no projeto uma sala, uma vez que respondia “às origens modernas do MAM”, e mencionava também a arte neoconcreta e salas de exposições temporárias. Ao contrário de outros atores envolvidos no debate, como Roberto Pontual, Carlos Vergara e Cildo Meireles, Pedrosa não mencionava a Área Experimental do MAM e, embora incluísse no projeto “artistas de hoje, mais jovens”, não tocava em nomes ou movimentos para compor o acervo.

O texto publicado por aquele que havia sido um dos principais protagonistas do projeto de Niomar para o MAM receberia, obviamente, atenção da imprensa. O Museu das Origens seria mencionado em artigos de Roberto Pontual e apareceria como uma das possibilidades em textos sobre a reconstrução do museu. No entanto, não era por acaso que a reportagem do *Jornal do Brasil* de 1979 situava o projeto entre as “posições diferentes” e opostas às que já coincidiam (1979e). O projeto se distinguia tanto das posições que se consolidavam como projeto para reconstrução do museu quanto da proposta original que dera feição ao MAM a partir de 1951. De fato, o Museu das Origens se diferenciava mesmo do projeto para o Museu de Brasília e da experiência de Pedrosa quando da criação do Museu da Solidariedade em seu exílio no Chile (López, 2010; Cáceres, 2010). Aos 78 anos, Pedrosa começava a constituir uma nova interpretação para a arte contemporânea. Se, por sua atuação na década de 1950, o autor chegara a se considerar um dos arautos das vanguardas (Pedrosa, 1978a), já no último quarto do século o otimismo que o levava a ser o crítico do concretismo brasileiro



se dirigia agora a outras paragens. O projeto de criação de um museu que visava antes a um mundo originário que a um futuro possível era, sem dúvida, guinada inesperada para os que haviam convivido com Pedrosa.

No entanto, ao tentar retomar os fios que atam reflexões no percurso do pensamento, é possível encontrar os primeiros sinais da guinada que a proposta do Museu das Origens representava, já um mês antes do incêndio do MAM. Em entrevista a Cícero Sandroni, publicada no *Jornal do Brasil* de 2 de junho de 1978, Pedrosa dava mostras de otimismo quanto ao movimento sindical que surgia em São Paulo, mas demonstrava que a confiança nos rumos da arte parecia demandar um recomeço. Dizia ele:

Eu fui um dos arautos da arte moderna no Brasil e posso dizer que chegamos ao fim de um processo. Surgiram experiências novas, para além dos problemas puramente estéticos. É claro que não estamos no fim da arte. Arte é algo permanente, não acaba. Segundo alguns teóricos, a arte é o quarto reino da natureza. Mas o importante é a sua significação, o que se vai fazer dela. Não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos em uma época de decadência, embora mesmo em épocas de decadência às vezes surgiram grandes obras de arte (Pedrosa, 1978a).

Contudo, não era apenas ali que Pedrosa diagnosticava uma ruptura nos rumos para a arte moderna. Se nos anos 1950 Pedrosa defendera a plasticidade da forma e apoiara o surgi-



mento da abstração geométrica em nome de arte capaz de transformar sensibilidades, na década seguinte mudanças nos movimentos concretos haviam apontado caminhos não previsíveis. Não apenas o “Manifesto neoconcreto” de 1959 provocou a revisão da crítica do autor; em 1966, ao publicar “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, Pedrosa decretou o “fim do que se chamou de ‘arte moderna’” (Pedrosa, 1995a). Associando os novos movimentos à *pop* e à *op art*, Pedrosa cunhava o conceito de plasticidade significativa. As experiências em que o significado tinha precedência sobre a forma poderia ser encarada como ideia paradoxal, se conduzida no interior da teoria da Gestalt. Contudo, os desdobramentos das experimentações do neoconcretismo reveladas em “Homenagem a Cara de Cavalo” expressariam um conteúdo emocional explicitado em palavras, sendo precursores de uma virada conceitual dos artistas a que Pedrosa chamava, então, os “vanguardeiros de hoje”.

Também em 1968, quando Nelson Leirner apresentou sua polêmica obra ao júri da Bienal de São Paulo, Pedrosa publicou, no *Correio da Manhã*, “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. A partir da longa genealogia que levava do dadá a Warhol, aos *ready-made* e ao que denominava mais uma vez de arte pós-moderna, Pedrosa sublinhava que “a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época” (Pedrosa, 2006, p. 207). Parecendo fazer mais uma vez eco ao texto de Trotsky, a necessidade permanente de se reformular para acompanhar o que percebia como uma ruptura no desenvolvimento da arte o levaria a cunhar mais tarde a expressão “exercício experimental

da liberdade” (Sant’Anna, 2011a) e a retomar o movimento da arte contemporânea como permanente reformulação.

Foi, no entanto, a partir de 1975 que Pedrosa começou a escrever mais claramente sobre uma crise na produção de arte e sobre a necessidade de encontrar possíveis caminhos fora de sua própria esfera. Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, publicado em *Versus*, ainda no período de exílio em Paris, ele diria:

Quem criou a arte? O homem. Como? Quando? Toda a história da arte está hoje em irremediável decadência ao tentar responder à pergunta. O estado da questão está agora tanto mais inextricavelmente confuso quanto se levanta hoje nas grandes metrópoles uma polêmica brilhantíssima, cultíssima, de espíritos para proclamar que a arte morreu. Outros, talvez não menos brilhantes, dizem que não, e defendem com unhas e dentes as instituições dedicadas à promoção da arte. (...)

As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista (Pedrosa, 1995b).



No período, Pedrosa mencionaria a divulgação das experiências de Rudolf Schwarzkogler que, em nome da *body art*, o teriam levado à própria morte. Ainda que posteriormente a famosa *performance* de castração não tenha sido confirmada, o caso seria acionado por Pedrosa para repensar os limites da revolução permanente (ver Galanternick, 2009). Se a ênfase no exercício experimental da liberdade havia se aberto como possibilidade em face da mercantilização do mundo, da dominância da técnica do projeto burguês, em fins da década de 1970 Pedrosa parecia pensar que a revolução permanente chegara a seu limite. Era chegado um momento de impasse e a arte precisava refletir sobre si mesma. O projeto de um Museu das Origens se colocava, portanto, numa chave de renovação, em que mais uma vez a arte poderia servir para transformar experiências, não mais remetendo ao futuro, mas encontrando num mundo originário um vínculo afetivo capaz de, para Pedrosa, mudar um sistema capitalista em decadência que era também tragédia da cultura. Em entrevista a *O Pasquim*, em 1981, dizia Pedrosa:

Com o desenvolvimento da riqueza atual, o homem deveria expandir sua individualidade, para que todos os seus sentidos se desenvolvessem. Mas o que se passa? Todos os monopólios são dirigidos para abafar essa coisa, dirigindo a riqueza das pessoas em direção a um consumismo total. Obrigam as pessoas a consumir as coisas mais inúteis, mais reles. A população está morrendo de fome, mas quer ter uma televisão. E assim entra no circuito da dominação total (Pedrosa, 1981).



Se o Trocadéro em princípios do século XX fora fundamental para o encontro da *art nègre* e a renovação das vanguardas históricas (Foster, 1985), a busca de um mundo originário parecia, a Pedrosa, poder imprimir novos rumos à arte contemporânea. De fato, não por acaso o Museu do Negro se colocava entre as instituições que tomariam o novo MAM. Também as preocupações com o processo de descolonização da África ocupavam o rol de questões levantadas por Pedrosa no período.<sup>1</sup>

Não estaria, no entanto, somente na África o futuro a buscar. A ideia do retorno a uma cosmologia originária remontava também à ideia de arte virgem cunhada, por ele, ainda em meados do século XX na experiência do Engenho de Dentro com Nise da Silveira e Almir Mavignier (Villas Bôas, 2008; Reinheimer, 2013). Em meados do século, tanto a arte das crianças como a dos internos haviam sido consideradas pelo autor como mais capazes de “libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas automaticamente a certas fórmulas” (Pedrosa, 1996, p. 48). O efeito libertador da arte virgem retornava das experiências passadas para compor o quadro de renovação almejado por Pedrosa.

Era, no entanto, em “Discurso aos tupiniquins e nambás” que o crítico mais claramente apresentava outras origens em que

---

1 “A crise na África, por exemplo, até os Estados Unidos já admitem que não é possível continuar. Países em que a maioria negra não tem direitos. Há já uma guerra de raças em perspectiva” (Rangel, 1977).





seria possível encontrar o solo fértil da ruptura. Dizia ele: “As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir” (Pedrosa, 1995b). Com efeito, uma certa experiência latina acompanharia as últimas reflexões de Pedrosa. Não por acaso, o texto sobre o Museu das Origens publicado em *Arte Hoje*, que não ocupava mais que uma página da revista, vinha encimado de uma obra de Torres-García, símbolo não só do acervo destruído no MAM, mas também da ênfase na arte latino-americana que parecia nortear o projeto.

A experiência do exílio no Chile de 1970 a 1973 seria, de fato, fundamental para Pedrosa refletir sobre a América Latina como via alternativa ao modelo ocidental. Do Chile de Allende e da Cooperativa Centro de Mães viria a reflexão sobre a artificialidade das disjunções entre arte erudita e a arte popular, publicada como comunicação ao Seminário de Arte Popular realizado na Cidade do México, em 1975. Assim também, da experiência dos círculos sociais construídos no exílio e da aproximação com Darcy Ribeiro viriam a preocupação com o Museu do Índio e a incorporação da experiência indígena que vinha se concretizando na exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, cuja montagem com Lygia Pape estava prevista para o início de 1979 no MAM, quando o incêndio interrompeu seus preparativos. Sobre a exposição, diria ele: “A ideia de uma exposição de arte indígena foi consequência do meu exílio — interrompido pela vontade de voltar — quando ocorreu meu encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru, onde me encontrava em visita à minha filha” (apud Streva, 1978, p. 51).



De fato, o encantamento com as culturas indígenas parecia ser a questão central para Pedrosa naquele momento e estava expresso não só na longa entrevista a *O Pasquim*, mas também na memória daqueles que conviveram com ele no período. Em entrevista a Nina Galanternick, Marcio Doctors (2009) relata um caso que, acredito, seja expressivo da concepção de Pedrosa sobre o museu:

[Pedrosa] tinha uma foto que acompanhava muito ele, uma foto de jornal que ele guardou, que era uma mulher amamentando... acho que era um porquinho do mato, uma índia amamentando um porquinho do mato. E essa... essa inversão do símbolo de Roma... se botar Roma de cabeça pra baixo, vai ser a loba alimentando Rômulo e Remo. Você tendo a índia amamentando um porquinho. Pra ele era um símbolo.

Se para alguns o futuro da arte moderna estava na experimentação, para Pedrosa o processo havia chegado a seu limite e sua reformulação passava pelo encontro de formas artísticas que estavam para além da alta cultura. No entanto, a partir da formulação do Museu das Origens de Pedrosa, um claro dissenso se estabeleceria. Em reportagem publicada no dia seguinte às declarações do crítico, o *Jornal do Brasil* divulgaria reportagem curta informando que o Banco do Brasil retiraria o patrocínio ao MAM museu até que a paz se restabelecesse em sua administração. Ainda que, segundo a nota, a proposta de Pedrosa fosse bem recebida pelo banco, o projeto fazia transparecer a falta de consenso quanto ao futuro da instituição.



A busca de renovação da arte pelo turvamento de fronteiras entre baixa e alta cultura e por uma via marginal às tendências europeias não se expressava apenas no projeto do Museu das Origens. Também em 1978 fundava-se a I Bienal de Arte Latino-Americana com o tema Mitos e Magias; Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck viajavam pelo Rio Negro; em Caracas, no I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, Carlos Rodríguez Saavedra falava de uma coerência pré-colombiana original. Alguns anos mais tarde, já em 1984, William Rubin faria a curadoria de *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art* e o próprio centro Georges Pompidou inauguraria, em 1989, a célebre mostra *Magiciens de la Terre*.

No Brasil, por sua vez, ainda que o projeto de Pedrosa para o MAM não tenha se concretizado da forma como foi concebido, o Museu das Origens renderia reflexões nas décadas seguintes. Em 1994, Dinah Guimarães criaria a Galeria Permanente Mario Pedrosa no Museu Nacional de Belas Artes, tendo por base o projeto do Museu das Origens (Conduru, 2001). Também em 2000, Nelson Aguilar inauguraria a Mostra do Redescobrimento no Pavilhão da Bienal de São Paulo, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa (cf. Aguilar, 2001), o qual, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. O turvamento de fronteiras e a ênfase na arte *outsider* se colocaram crescentemente como via possível em face da incerteza estética (Zolberg, 2009).



## Breves considerações finais

Discutir a atuação de Pedrosa como homem de ação e sua relação com os debates em torno da criação e reconstrução do MAM implica retomar reflexões e projetos que, mesmo que nem sempre realizados, incorporaram intensamente em suas concepções a experiência do mundo da vida compartilhado em que estava inserido e sobre o qual deixou sua pisada. Ao contrário de outros críticos, cuja narrativa aderiu para sempre aos projetos de vanguarda que ajudaram a consagrar, Pedrosa se reelaborou ao longo da vida, sendo testemunha e protagonista dos intensos processos de mudança por que passou o universo museal na segunda metade do século XX. Tomando o pensamento como um contínuo debate interior a incorporar as experiências em um mundo em transformação, Pedrosa foi contemporâneo aos homens de seu tempo, sintetizando as sucessivas rupturas por que passou o mundo da arte. Convicto, contudo, do caráter transformador da forma, foi capaz de sair em defesa da arte ainda quando suas posições poderiam fazer pensá-lo como “velho ranzinza” (Pedrosa, 1981), enfatizando sempre a satisfação que ainda encontrava na esperança de renovação.

Meu esforço aqui não foi de modo algum encontrar o sentido linear de pensamento em que a pesquisa procura por vezes enquadrar o discurso outro, mas apenas desemaranhar fios para encontrar os nós que, na reflexão, unem distintas experiências do mundo, colocando de volta no interior dele projetos e narrativas capazes de gerar



transformação. Se, num exercício imaginário, pouco diálogo há entre o MAM de 1951 e o Museu das Origens de 1978, o que procurei dizer é que seria um anacronismo fazer dialogarem projetos afastados no tempo que só fazem sentido inscritos no mundo de seu tempo.



## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- AGUILAR, N. Mostra do Redescobrimento: o rico acervo cultural brasileiro, 2001. Disponível em <<http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>>. Consultado em 20 dez. 2013.
- ARANTES, O. B. F. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BECKER, H. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOTELHO, A. “Uma sociedade em movimento e sua *intelligentsia*: apresentação”. In: BOTELHO, A.; BASTOS, É. R. e VILLAS BÔAS, G. (Orgs.). *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CÁCERES, S. *Fulguração Moderna: a educação pela arte no Museo de La Solidaridad, Chile 1971-1973*, 2010. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Departamento de Educação da PUC-RJ.
- CARTA de Henrique Mindlin a René d’Harnoncourt, 15 mar. 1945. Coleção d’Harnoncourt. Série II, pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CONDURU, R. A África de dois museus cariocas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXXIII, 2001.
- DABUL, L. *Um Percurso da Pintura: a produção de identidades de artista*. Niterói: Eduff, 2001.
- FORMIGA, T. *À Espera da Hora Plástica: o percurso de Mario Pedrosa na crítica de arte brasileira*, 2014. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FOSTER, H. The primitive unconscious of modern art, or white skins in black masks. In: *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- GALANTERNICK, N. Entrevista de Marcio Doctors. Arquivo do Nusc/UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.
- FUNARTE. Entrevista com Mario Pedrosa para o Projeto Memória Inap. Rio de Janeiro, 2 ago. 1979.
- Incêndio destrói 90% do acervo do MAM. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 jul. 1978, p. 1.
- LÓPEZ, M. Ideologia e utopia no Chile: os usos sociais do exílio e da arte.



*Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis (UFSC), 2010.

MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM). *Grupo Frente: II Mostra Coletiva*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 1955.

MARI, M. *Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)*, 2006. Tese de Doutorado, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo.

PEDROSA, M. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 jun. 1978a.

\_\_\_\_\_. MAM: reconstrução. *Arte Hoje*, ano 2, n. 16, p. 10, out. 1978b.

\_\_\_\_\_. A arte não é fundamental: a profissão do intelectual é ser revolucionário... *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1981.

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

\_\_\_\_\_. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, O. B. F. (Org.). *Política das Artes: textos escolhidos / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995a.

\_\_\_\_\_. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: ARANTES, O. B. F. (Org.). *Política das Artes: textos escolhidos / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995b.

\_\_\_\_\_. A experiência de Ivan Serpa. In: ARANTES, O. B. F. (Org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PONTUAL, R. MAM: mãos à obra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jul. 1978a, Caderno B, p. 1.

\_\_\_\_\_. Onde experimentar? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1978b, Caderno B, p. 10.

RANGEL, M. L. Mario Pedrosa, um coerente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 out. 1977.

REINHEIMER, P. Objetos e processos: de testemunho objetivo de uma realidade interior a agentes de transformação subjetiva. In: REINHEIMER, P. e SANT'ANNA, S. P. (Orgs.). *Manifestações Artísticas e Ciências Sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

SANT'ANNA, S. P. *"Pecados de Heresia": trajetória do Concretismo carioca*, 2004. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Programa de Pós-



Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Construindo a Memória do Futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011b.

\_\_\_\_\_. Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico. *Panóptica*, v. 7, 2012.

SCHUTZ, A. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

STREVA, S. As vanguardas já nasceram cansadas. *Arte Hoje*, n. 12, pp. 51-53, jun. 1978.

TROTSKY, L. A arte e a revolução. In: BRETON, A. *Por uma Arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Cemap, Paz e Terra, 1985.

VASCONCELOS, M. R. *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*, 2018. Tese de Doutorado, Campinas: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas.

VALLADARES, J. *Museus para o Povo*. Salvador: Publicações do Museu do Estado da Bahia, 1946.

VILLAS BÔAS, G. A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, vol. 20, n. 2, pp. 200-219, nov. 2008.

ZOLBERG, V. Incerteza estética como novo cânone. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*. Seropédica: EDURR, 2009.





# O MUSEU DA SOLIDARIEDADE COMO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DOS AFETOS\*

CLAUDIA ZALDÍVAR

\* Ensaio baseado no artigo “An atypical museum: the Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, de Zaldívar e Yasky (In: Khouri, K. e Salti, R. (orgs.). *Past Disquiet: artist, international solidarity and museums in exile*. Varsóvia: Museu de Arte Moderna de Varsóvia, 2018).



Desde a sua criação, o Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA) é caracterizado por sua condição atípica e singular, tanto do ponto de vista cultural quanto do político, por conta de seu projeto experimental e visionário, que rompe com o modelo hegemônico, e por conta da filosofia que manteve ao longo dos anos. O MSSA foi fundado a partir da solidariedade de artistas em apoio a um projeto utópico de museu e também de país.

O museu foi concebido, mobilizado e articulado com base em determinadas posições ideológicas, não de um ponto de vista militante e partidário, mas centrado na ideia de, como afirmava Mario Pedrosa, ser um “museu político” no significado mais amplo do termo, inserido numa complexa e diversificada rede de relações artísticas, intelectuais e políticas.

O nascimento do Museu da Solidariedade só pode ser compreendido com base no cenário político-ideológico que se vivia na década de 1970. No contexto da Guerra Fria, que dividia o mundo em dois blocos antagônicos liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética, o museu surge numa América Latina onde eclodiam ditaduras militares de direita e, em uníssono, a experiência cubana de esquerda.

A Revolução Cubana (1959) havia instaurado uma mudança na cartografia das relações internacionais. Para os Estados Unidos, a influência soviética representava uma ameaça para a América Latina. Enquanto embargos e penalizações isolavam Cuba, a Agência Central de Inteligência (CIA) intervinha em diversos governos, ditaduras e grupos de direita ou centro



na América Latina com o intuito de desestabilizar a influência comunista. Essa perseguição, contudo, estava consolidando movimentos de oposição, como os anti-imperialistas, anticapitalistas e antifascistas, que projetavam outro modelo de desenvolvimento, em oposição às oligarquias dominantes, com maior autodeterminação e atenção às necessidades do povo.

Em meio a essa efervescência, Salvador Allende, líder da Unidade Popular, assumiu, em 1970, a presidência do Chile, tornando-se o primeiro socialista do mundo a ascender ao poder pela via democrática. Instaurou-se, assim, um novo foco de esquerda na América Latina, que se dividia em dois eixos: Havana-Lima, ao qual se uniu o Chile, e Washington-Brasília, que agrupava a ditadura brasileira e os governos de direita da Bolívia, do Paraguai e do Uruguai.

Dentro desse contexto, a “guinada chilena para o socialismo” foi notada e admirada pelo mundo progressista. Isso motivou artistas a doarem suas obras em apoio ao processo político que o povo chileno estava assumindo, como um gesto solidário ao governo Allende e com o objetivo de aproximar as artes plásticas do povo latino-americano.

A Unidade Popular, decididamente, defendia a cultura como um eixo de desenvolvimento que deveria ser direcionado às classes populares, abandonando, assim, a posição elitista própria a uma cultura hegemônica e fechada. Houve grande efervescência e apoio ao setor cultural no Chile, que estava experimentando mudanças profundas: o povo se sentia em movimento, todos em direção a uma causa comum. Para



democratizar o acesso do povo chileno aos livros, é criada, em 1971, a Editora Nacional Quimantú, com tiragens de cinquenta mil exemplares. Além disso, são realizadas emblemáticas exposições itinerantes como *El Pueblo Tiene Arte con Allende*, em 1970, e *Tren de la Cultura*, em 1971, que se propunham a levar a arte às ruas e às províncias mais distantes. Paralelamente, grandes reformas estavam sendo realizadas em diferentes áreas econômicas e sociais, como a nacionalização do cobre e o aprofundamento da reforma agrária.

A ideia de criar o Museu da Solidariedade surge nesse contexto e se desenvolve poucos meses depois de a Unidade Popular ter assumido o poder, no decurso do que ficou conhecido como Operação Verdade, em abril de 1971. O presidente Allende convidou ao Chile diversas personalidades estrangeiras — intelectuais, jornalistas, ativistas e artistas — para que testemunhassem as transformações que o país vivia, a fim de neutralizar a campanha midiática internacional que havia se formado contra ele. Entre as personalidades estavam o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván e o escritor e senador italiano Carlo Levi, que propuseram a Allende a iniciativa de promover nos meios artísticos estrangeiros doações de obras de arte, o que estimularia uma mobilização solidária dos artistas do mundo para expressar apoio ao processo político chileno. Por compreender sua dimensão histórica, o presidente acreditou firmemente no projeto e concedeu as condições administrativas e institucionais para implementá-lo.

Assim, foi estabelecido um comitê executivo autônomo, sob a presidência de Mario Pedrosa, influente crítico de arte



e ativista político brasileiro. Pedrosa, que fora curador de duas bienais de São Paulo (1953 e 1961), diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1960-1962) e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), estava exilado no Chile desde outubro de 1970 pela ditadura brasileira. Nessa época, já com 70 anos, era professor da Faculdade de Artes da Universidade do Chile e investigador do Instituto de Arte Latino-Americana (IAL).<sup>1</sup> Como secretário executivo do comitê, nomeou-se Danilo Trelles, cineasta, gestor cultural e jornalista uruguaio, consultor do Departamento de Belas Artes da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e assessor de comunicação do presidente Allende.

Embora tenha sido um projeto colaborativo, Mario Pedrosa foi o grande gestor, articulador e fundador do Museu da Solidariedade, conceituando-o em uma perspectiva progressista, experimental e revolucionária. Era o mais experiente para dirigir o projeto: renomado especialista em artes visuais, tinha inúmeros contatos com personalidades de destaque no meio artístico internacional e era membro ativo da Aica. Pedrosa viu sua liderança nessa iniciativa como uma possibilidade de participar e contribuir concretamente para o processo revolucionário e democrático que estava sendo

---

1 O Instituto de Arte Latino-Americana, criado em setembro de 1970 a partir da fusão entre o Instituto de Extensão de Artes Plásticas e o Centro de Arte Latino-Americana, no contexto da Reforma Universitária de 1969, era associado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile. Seus objetivos eram a pesquisa, o ensino e a extensão de temas vinculados à arte latino-americana e à filosofia da arte.



vivido, fazendo do museu um espaço fértil para colocar em prática seu modelo museológico e suas linhas de pensamento, que estavam em total concordância com as da Unidade Popular.

No final de 1971, foi formado o Comitê Internacional da Solidariedade Artística com o Chile (Cisac), composto por personalidades de destaque na área da cultura — artistas, críticos de arte e diretores de museus — oriundas de diferentes capitais da Europa e da América.<sup>2</sup> Doze países são representados: Argentina, Brasil, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Polônia, Suíça e Uruguai. O comitê tinha como objetivo a promoção do projeto por parte de seus integrantes em seus respectivos países, contatando os artistas para motivá-los a colaborar e apoiarem a iniciativa mediante a doação de obras. Desse modo, foi tramada uma rede internacional de colaboração entre intelectuais que refletiam diferentes perspectivas e tendências, as quais se evidenciavam nas diversificadas obras que chegavam de cada país. Foi graças a essa capacidade visionária do Cisac, aos seus contatos e à amplitude de países que representava que o Museu da Solidariedade nasceu bem-sucedido.

---

2 Integrantes do Cisac: Rafael Alberti, poeta espanhol; Louis Aragon, poeta francês e diretor da revista *Lettres Françaises*; Giulio Carlo Argan, historiador da arte e ex-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte; Dore Ashton, crítica de arte estadunidense; Carlo Levi, senador e escritor italiano; Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; José María Moreno Galván, crítico de arte espanhol; Aldo Pellegrini, escritor e crítico de arte argentino; Roland Penrose, crítico de arte inglês; Mariano Rodríguez, pintor e vice-diretor da Casa de las Américas, Cuba; Juliusz Starzyński, historiador da arte e crítico polonês; Harald Szeemann, diretor artístico da Documenta V; Edy de Wilde, diretor do Stedelijk Museum de Amsterdam.



A seleção dos integrantes do Cisac se relacionava estrategicamente à vinculação artística e política do Comitê Executivo. Pedrosa se referiu a essa formação nas seguintes palavras:

Nossa primeira resolução foi a de que o Comitê fosse composto somente por personalidades estrangeiras. As doações serviriam para organizar um novo museu, em um novo Chile. Dessa maneira se destacava a espontaneidade que caracteriza a ideia de solidariedade. Eu e Danilo Trelles, por não sermos cidadãos chilenos e estarmos radicados no país, formamos imediatamente o núcleo do Comitê. Prontamente realizamos várias chamadas internacionais para que relevantes personalidades do mundo artístico se integrassem ao Comitê. Conseguimos a adesão entusiasmada daqueles que hoje o constituem (Pedrosa apud Vidal, 1972d, p. 10).

Concomitantemente, o presidente Allende nomeou Miguel Rojas Mix, então diretor do recém-criado Instituto de Arte Latino-Americana, e José Balmes, diretor da Escola de Belas Artes — ambas instituições integrantes da Universidade do Chile — como coordenadores chilenos do Movimento de Solidariedade Artística com o Chile. O IAL foi o centro de funcionamento do Comitê Executivo, bem como o setor administrativo do museu, enquanto este se constituía legalmente. Por seu turno, o Departamento Cultural da Presidência da Secretaria-Geral do Governo, em colaboração com o Ministério das Relações Exteriores, por intermédio de suas embaixadas, ficou encarregado de coordenar o traslado das obras doadas até o Chile.



Quando o Comitê Executivo convidou os integrantes do Cisac a fazerem parte do Museu de Arte Moderna e Experimental — como foi denominado a princípio —, enviou-lhes uma lista de artistas como proposta e o documento “Declaración necesaria”,<sup>3</sup> que estabelecia os princípios da convocatória solidária. Na carta de convite a Dore Ashton, uma de suas colaboradoras mais próximas, Mario Pedrosa informava:

Conforme comentei com você, organizamos um Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile. Como a ideia é promover um movimento internacional de solidariedade e empatia por um novo Chile, decidiu-se que ele deve ser dirigido apenas por estrangeiros. (...) Preparamos uma lista com nomes de artistas que devem ser contatados por nós e por você. Não se trata,

---

3 A “Declaração obrigatória” estabelece que: 1. A doação dos artistas é um “sinal de simpatia às reformas revolucionárias” realizadas no Chile pelo governo Allende e um apoio a “uma sociedade mais justa, mais livre e mais humana do que a que atualmente prevalece na maior parte do mundo”; 2. Que em “sua essência o Socialismo não é somente uma bandeira natural das classes proletárias”, mas também dos artistas, cientistas e intelectuais, que “sentem que as suas produções são de algum modo distorcidas em sua essência e espírito quando, por sua difusão e circulação, são incorporadas como mercadoria no circuito capitalista”; 3. Os artistas desejam que suas obras “estejam onde o acesso ao público seja o mais amplo e as condições de apreciação as mais facilitadas” e “que não se restrinjam às regiões metropolitanas dos países ricos e desenvolvidos do hemisfério norte do Ocidente, mas que sejam difundidas para as grandes áreas desfavorecidas do Terceiro Mundo. O Chile é representativo de todo esse mundo subdesenvolvido (...) e pretende se tornar um autêntico centro cultural a serviço do seu povo e dos povos irmãos da América Latina”; 4. “Os trabalhadores da Cultura se voltam (...) para o Chile atual, repleto de esperança, (...) para presentear o povo chileno com os frutos de seu poder criativo. E o fazem sem qualquer partidatismo político ou sectário. Se há política nessa ação, trata-se da política no mais alto sentido da palavra, isto é, um sentido eminentemente ético, humanista e libertário” (Museu da Solidariedade, 1971).





certamente, de uma lista final. Pode ser modificada. De acordo com a nossa concepção do Museu, nenhuma tendência, escola ou estilo devem ser excluídos. Por isso que estamos desde já nos referindo a um museu de “arte moderna” e “arte experimental”. (...) Se pudéssemos organizar uma lista com importantes artistas estadunidenses, dos mestres mais reconhecidos até os mais jovens, ela poderia gerar um grande impacto político (Pedrosa, 1972a).

Enquanto os integrantes do Cisac convocavam os mais representativos artistas de seus países para comprometê-los com essa tarefa solidária, que era única na história artística e cultural da contemporaneidade, Mario Pedrosa viajou à Europa para promover a iniciativa e engajar outros artistas e colaboradores entusiastas. Dessa maneira, a ideia foi tomando corpo e se difundindo rapidamente no meio artístico, e em pouco tempo começaram a chegar respostas de artistas e interlocutores culturais que se comprometiam a doar obras e a cooperar com a difusão do projeto. Desse modo informal, iniciou-se a organização da coleção do museu: “A resposta à convocatória tem sido fabulosa, conforme expressou Mario Pedrosa. (...) Diariamente chegam cartas e telegramas oferecendo mais pinturas e esculturas. Em alguns países, foi necessário realizar uma seleção prévia das obras, para enviar as melhores ao Chile” (*Puro Chile*, 1972).



No IAL, um pequeno grupo profissional de mulheres acompanha Mario Pedrosa na gestão do Museu: María Eugenia Zamudio como coordenadora; Virginia Vidal como assessora de comunicação; Carmen Waugh como relações-públicas e Daisy Peccinini como assistente de Pedrosa.

Em abril de 1972, menos de quatro meses após a formação do Cisac, foram recebidas as primeiras doações provenientes do México, da França e da Espanha. Entre os doadores estavam David Alfaro Siqueiros, Myra Landau, Alexander Calder, Victor Vasarely, Lygia Clark, Equipo Crónica e Joan Miró, que pintou especialmente para o governo do Chile um quadro em que representava o galo, símbolo da vitória.

Em sua maioria, as obras eram enviadas ao Chile em malas diplomáticas das embaixadas chilenas e recebidas pelo Ministério das Relações Exteriores, que, por sua vez, as entregava ao IAL. Em outras ocasiões, ingressavam pela alfândega ou os próprios artistas as enviavam por conhecidos que viajavam para o Chile ou ainda entregavam pessoalmente ao instituto. A formação do museu foi feita rapidamente, pois havia uma vontade férrea por transformação histórica, pela qual se deixavam de lado formalidades administrativas como as documentações das doações. Sobre isso, explica o artista chileno Alberto Pérez:

Para nós, tratava-se da iniciativa de um povo se mobilizando, foi a primeira vez em toda minha vida que senti que as pessoas seguiam uma única direção, com ideias criadoras, por vezes muito anárquicas (...).



Existia uma afirmação de outros valores, pelos quais não levávamos em consideração as burocracias, nós ríamos delas: que importava uma assinatura se estávamos realizando um movimento?<sup>4</sup>

Apesar do fato de que no primeiro ano de governo da Unidade Popular já houvesse uma forte oposição interna, pressionada pelos interesses transnacionais e com intervenção da CIA, os planos de criação do museu prosseguiram. Em uma carta, Pedrosa comenta a respeito da situação com Dore Ashton:

Estamos vivendo uma espécie de guerra civil sem armas, mas com todo tipo de manobras legais e ilegais por parte de reacionários da pior índole, grandes burgueses, grandes empresas estadunidenses, a CIA e as políticas brasileiras e bolivianas, para deter o Estado e a economia do Chile. O governo está tentando expropriar seus negócios e meios financeiros para introduzir as profundas e exigidas reformas. Apesar de tudo, o povo deste pequeno e pobre país tem uma espécie de genialidade política. A experiência que estão realizando aqui, com dificuldades, erros e persistência, com total liberdade e de modo bastante pacífico, poderia servir de modelo para outros países (...). Arte e política são hoje inseparáveis. É provável que sintamos isto de forma mais

---

4 Entrevista de Alberto Pérez à autora.



aguda aqui do que em qualquer outro país. Nosso Museu da Solidariedade sequer poderia ter sido imaginado sem a consciência dessa inseparabilidade (Pedrosa, 1972a).

Nesse contexto político, inaugura-se o Museu da Solidariedade, em 17 de maio de 1972, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade do Chile, paralelamente ao Encontro de Artistas Plásticos do Cone Sul – importante instância de intercâmbio ideológico coletivo organizado pelo IAL com apoio da Casa de las Américas de Havana – e à abertura da III Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad III), cujos delegados internacionais estiveram presentes na inauguração do museu. O presidente Allende inaugurou o museu com um discurso emocionado em agradecimento aos criadores:

Os artistas do mundo conseguiram interpretar o sentido profundo do estilo chileno de luta pela liberdade nacional e, num gesto singular na trajetória cultural, decidiram, espontaneamente, conceder esta magnífica coleção de obras-primas para serem apreciadas por cidadãos de um país longínquo, que dificilmente teriam acesso às mesmas de outro modo. Como não sentir, juntamente com uma gratidão profunda e uma emoção ardente, que adquirimos um compromisso solene, uma obrigação de corresponder a essa solidariedade? (Museu da Solidariedade, 1972, pp. 1-2)

A exposição, que durou três meses, com entrada franca, gerou um grande interesse no público de Santiago: cem mil pessoas



a visitaram e a imprensa oficial destacou o gesto das doações e a relevância das obras dos grandes artistas internacionais. O grande ícone foi a obra de Joan Miró, cuja imagem foi utilizada como capa do catálogo e no cartaz de divulgação.

Nos meses subsequentes, continuaram chegando novas doações oriundas da Polônia, Cuba, Argentina, Uruguai, Estados Unidos, Equador, Espanha, França, México, Itália e Brasil. Já estava evidente que a coleção de obras era eclética, uma vez que a convocatória foi aberta a partir dos diferentes pontos de vista dos membros do Cisac:

Pedrosa estava consciente que esta ideia de inclusão implicaria uma série de problemas de ordem prática e ideológica. Por um lado, a coleção reunida era contraditória e heterogênea, com obras de qualidade, estilo e temática dissimilares. Contudo, essas diferenças poderiam ser entendidas não tanto como uma ruptura entre uma arte autônoma puramente formal e uma arte política panfletária, mas sim, como explicou Pedrosa numa carta a Edy de Wilde, como uma diversidade que permitir refletir a mesma contradição cultural e artística de todo o século (Macchiavello, 2013).<sup>5</sup>

A projeção do Museu da Solidariedade foi estimulada pela grande adesão ideológica por parte dos artistas internacionais

---

5 Entrevista de Alberto Pérez à autora.



ao processo social que se vivia no Chile. Por isso, devia-se romper com toda a ideia museológica tradicional, o que se evidenciou na visionária concepção que definia o museu: uma entidade cultural do Estado, mas com caráter autônomo, que, por conta de seu objetivo e filosofia específicos, não poderia integrar o acervo artístico de outra instituição, e deveria ser mantida como um todo inseparável, em um mesmo espaço expositivo. Planejou-se também que o museu não deveria ser unicamente artístico, já que estava sustentado num ideal político-ideológico e, portanto, teriam que ser procurados novos modelos culturais que correspondessem às mudanças históricas que desejavam impulsionar. Precisaria ser um museu vivo, dinâmico, a serviço do povo chileno, com finalidades culturais e educacionais, plena acessibilidade, de modo a ser capaz de responder às necessidades de uma nova sociedade, como um meio específico para avançar a integração das artes com a vida — que representava a maior expressão da guinada chilena para o socialismo — e, assim, deveria ser gerido por uma fundação dirigida por representantes do mundo social e cultural (Museu da Solidariedade, 1972, rascunho).

Com o Museu da Solidariedade, Pedrosa colocava em prática o modelo museológico experimental sobre o qual vinha refletindo e escrevendo desde os anos 1950. Em sua prolífica interação com os artistas e membros do Cisac, ele projetou e delineou a missão institucional do museu. Assim escreveu ao seu amigo e artista Antonio Dias:

Pensando o museu em perspectiva, Museu de Arte Moderna e Experimental, o vejo a partir de duas grandes



linhas: uma como um museu de arte propriamente moderna e outra como um museu experimental, onde serão desenvolvidas experiências, pesquisas etc. Se esta alternativa não for possibilitada (aqui as coisas não estão fáceis e as pessoas, de modo geral, estão cansadas/irritadas, sem grandes expectativas), eu desenvolverei uma série de revisões no projeto do museu. A experiência deve ser vivenciada dentro da experiência geral, que, bem ou mal, está sendo feita por todo o país (Pedrosa, 1972b).

Na mesma linha de pensamento, Pedrosa definiu, desde o princípio, que as doações deveriam partir tanto de artistas consagrados quanto de jovens artistas. Aos primeiros correspondia expor os diversos caminhos percorridos pela arte moderna e oportunizar o necessário prestígio para que o museu se consolidasse; aos jovens, por sua vez, demonstrar as experiências mais vívidas da arte contemporânea. Assim escreveu Pedrosa ao artista mexicano Mathias Goeritz:

Embora o interesse de nossa coleção deva centrar-se nos jovens talentos e nas pesquisas mais modernas, compreendendo que o Museu da Solidariedade, devido à sua formação e ao momento histórico que representa, deve se voltar para o futuro, não podemos deixar de lado as chamadas “figuras consagradas”, como você bem se refere. Essa gente representa um passado da arte moderna de importância histórica e cultural em nosso século, que não pode ser menosprezado por um museu como o nosso. Ademais, temos que levar



em consideração a opinião pública de países como os nossos, que querem ver no museu, para atribuir-lhe todo o prestígio e consagração que merece, justamente essas figuras sagradas (Pedrosa, 1973a).<sup>6</sup>

Essa linha experimental, jovem e contemporânea torna-se evidente em outubro de 1972, quando Harald Szeemann, diretor artístico da Documenta V, passa a integrar o Cisac e convida os 450 expositores a se somarem ao Museu da Solidariedade. Essa colaboração ajudaria a consolidar ainda mais a proposição experimental, jovem e contemporânea projetada por Pedrosa. A Documenta V marcou uma ruptura com as versões anteriores ao nomear pela primeira vez um diretor artístico e trabalhar com um conceito curatorial. Assim, Pedrosa responde a Yona Friedman, uma das artistas da Documenta V:

Através de uma carta de Harald Szeemann, nosso amigo em comum, fiquei sabendo da maravilhosa iniciativa dele em pedir a você e a outros artistas de muitos países que contribuam com o nosso Museu (...). Não acredito que haja algum impedimento na circunstância que você mencionou, de que não és uma artista criativa como os pintores e escultores. Na arte que produzimos hoje,

---

6 Nota de tradução: No texto original, Pedrosa utiliza a expressão “vacas sagradas”, cujo uso metafórico é comum no espanhol e também no inglês. Como tornou-se obsoleta na língua portuguesa, preferiu-se nesta tradução utilizar o termo “figuras” para remeter às “figuras consagradas” citadas no mesmo excerto.





as ideias podem ser arte e a arte pode ser uma ideia,  
independentemente do suporte físico da obra (Pedrosa,  
1973c).

Dessa maneira, Pedrosa propunha que os projetos fossem incentivados para que a linguagem plástica fosse gradualmente integrada à vida cotidiana, de modo que a arte, como “exercício experimental de liberdade”, cumprisse a função social de reeducar a sensibilidade do homem comum, permitindo-lhe descobrir novas formas de conhecer e se relacionar com o mundo.

Um dos planos de Pedrosa consistia em promover exposições itinerantes por todo o Chile, a fim de ampliar o acesso dos trabalhadores à arte. Em uma carta de março de 1973, o crítico comenta com sua amiga Dore que estava planejando para junho daquele ano a realização de uma exposição em El Teniente, uma das minas de cobre mais importantes do país, o que marcaria o início de um programa de colaboração constante com a classe trabalhadora: “Eu coloco muita esperança nisso e penso que abrirá um novo campo de experiências proveitosas entre os artistas criativos de todas as partes e os mineradores chilenos de cobre”.

O museu também foi projetado como um espaço de experiências, “um par laboratório”, para o qual artistas seriam convidados para fazer residências de investigação ou para produzir obras *in situ*, no sentido mais amplo da criação artística. “Para Pedrosa, a parte experimental do projeto seria fundamental para converter o Museu da Solidariedade em um



museu vivo, aberto, permeável: ‘O exterior do nosso museu será — esta é minha ideia — tão importante quanto o interior’” (Berríos, 2017).

O Museu da Solidariedade foi projetado como o museu de arte moderna mais importante da América Latina. Representativo de uma época histórica, apresentava curatorialmente duas vertentes, uma de arte moderna e outra de arte latino-americana. Nos anos seguintes continuou sendo incrementado por novas doações, o que viria a ser o seu modo permanente de aquisição, à parte da lógica do mercado capitalista. Não isento de dificuldades que começava a enfrentar, esse era o rumo do museu, cujo esquema de doação permitiu ao povo chileno ter acesso a mais de 650 obras. Informalismo, abstracionismo — especialmente em sua variação geométrica — arte cinética, neofigurativismo, peças gráficas a serviço da propaganda política, e, em menor volume, peças experimentais e conceituais de artistas bastante diversos e emblemáticos como Roberto Matta, Joaquín Torres-García, Frank Stella, Carlos Cruz-Díez, Josefina Robirosa, Jean Dewasne e Arnulf Rainer, entre outros.

Entretanto, para concluir o projeto se fazia essencial adquirir a constituição legal do museu, bem como uma sede própria, conforme Pedrosa expressou com preocupação em carta enviada ao presidente Allende, em setembro de 1972:

Já se passaram cinco meses da bela festa de abertura da primeira exposição em Quinta Normal, visitada por mais de 100 mil pessoas, e ainda não se deu um passo



para a efetivação do Museu, porém os compromissos estabelecidos com os artistas internacionais continuam descumpridos e aumentam (Pedrosa, 1972c).

No início de 1973, o governo compromete-se a solucionar as questões legais e de infraestrutura do museu, porém a tramitação continuou a ser adiada sem atingir sua concretude. Nessa altura, o Chile estava mergulhado numa grande crise econômica e política. Em abril de 1973 foram realizadas, quase simultaneamente, mais duas exposições do Museu da Solidariedade. Lautaro Labbé, diretor do MAC na época, comenta:

Quando ocorreu o forte ataque fascista contra a Unidade Popular, nós decidimos que o apoio internacional precisava ser recuperado e optamos por reinaugar o Museu da Solidariedade (...). Ele foi reaberto com uma seleção das obras já exibidas na primeira inauguração, além de outras que foram recebidas posteriormente. A inauguração aconteceu paralelamente no MAC e na Unctad, sendo suspensa quando houve o golpe.<sup>7</sup>

O golpe de Estado, que ocorreu no dia 11 de setembro de 1973, teve como primeiro marco o bombardeamento do palácio do governo e a morte do presidente. Imediatamente, aconteceram as primeiras mortes, torturas e sequestros, um aparato repressivo foi consolidado e a delação e prisão das pessoas que

---

<sup>7</sup> Entrevista de Lautaro Labbé à autora.



apoiavam o regime destituído foi motivada por uma facção militar. Ao mesmo tempo, os espaços do governo foram dominados pela cúpula cívico-militar, que impôs a censura e a autocensura aos meios de comunicação e o término da quase totalidade dos programas socioculturais criados pela Unidade Popular.

O Conselho Militar à frente do novo regime fechou o edifício da Unctad e o MAC, que passaram a funcionar como espaços militares. Lautaro Labbé posteriormente declarou:

Estive no Museu de Arte Contemporânea até um dia antes do Golpe (...). Quando retornei ao Museu dezesseis dias depois, ele estava transformado num acampamento militar, me pediram a identidade, entreguei e falei com o administrador que morava lá, que me disse: “O que faz aqui? Como conseguiu entrar? A primeira coisa que os militares fizeram foi procurá-lo”. Perguntei o que tinha acontecido com as exposições, e ele me respondeu: “Entraram, inspecionaram tudo, colocaram a milícia para dentro e destruíram por completo a exposição *No al Fascismo, no a la Guerra Civil*”.<sup>8</sup> (...) O Museu da Solidariedade estava em perfeitas condições, não vi nada rasgado, nele não tocaram. (...) Esta foi a última vez que vi o Museu e depois não soube de mais nada.<sup>9</sup>

---

8 Nota de tradução: O título original da exposição foi preservado no texto. Sua tradução direta para o português é “Não ao fascismo, não à guerra civil”.

9 Entrevista de Lautaro Labbé à autora.



Assim, o golpe de Estado de 1973 aniquilou o exercício democrático no Chile, bem como o Museu da Solidariedade, que, com todo seu projeto em processo de concretização, não alcançou três anos de gestão. A ditadura escondeu o museu da opinião pública durante 17 anos, até a recuperação da democracia chilena, que ocorre em 1990.

O museu, caracterizado pela explícita relação com o contexto sociopolítico em que foi concebido, era visto como uma ameaça pelo regime militar por conta de sua forte carga de oposição política, mas, ao mesmo tempo, se reconhecia seu grande valor patrimonial. Enrique Campos Menéndez, assessor cultural do Conselho Militar do Governo de 1973 a 1986, assinala: “(O Museu) instaurava uma situação bastante delicada, por isso tentei mantê-lo parado sem se deteriorar e, ao mesmo tempo, sem aparecer quem se aproveitasse do ‘presente’<sup>10</sup> para outras coisas, evitando, assim, qualquer tipo de escândalo internacional”.<sup>11</sup>

Há poucos dias do golpe de Estado, as obras do museu ficaram sob a tutoria da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, que as retirou do prédio da Unctad — onde estava sendo exposta parte do acervo gráfico e que, por sua vez, funcionava como depósito — e as transferiu até o MAC, onde

---

10 Nota de tradução: Em sentido figurado, Menéndez se refere às obras doadas pelos artistas.

11 Entrevista de Enrique Campos Menéndez à autora.



foram agrupadas com as obras que haviam sido expostas. As obras que estavam em processo de integração ao país, correspondentes à parte das doações dos Estados Unidos e de Armando Zegrí, galerista chileno radicado nos Estados Unidos, tinham sido retiradas pelo Museu Nacional de Belas Artes e incorporadas ao seu acervo. Quanto às coleções que ficaram nas embaixadas chilenas, não se sabe que destino tiveram, com exceção da doação da Suíça, que foi enviada ao Chile e também incorporada ao Museu Nacional de Belas Artes, e da doação da Grã-Bretanha, com obras de artistas como Kenneth Armitage e Henry Moore, que foram devolvidas aos seus autores graças ao trabalho de Roland Penrose. Ocorreu, desse modo, uma desagregação da coleção do Museu da Solidariedade, que estamos investigando até os dias atuais.

Muitos dos documentos que se encontravam no IAL ainda estão desaparecidos, e com eles a informação referente às doações das obras que estavam em processo de integração ao país. Felizmente, o Arquivo MSSA, criado em 2004, possui uma documentação valiosa que permitiu iniciar as investigações sobre as obras que foram recebidas e as que foram comprometidas durante o período de instauração do golpe, das quais ao menos algumas foram recuperadas, como é o caso da bandeira de Antonio Dias, das obras que foram devolvidas em 2018 pelo Museu Nacional de Belas Artes e da obra de Carl Andre.

Dias depois do golpe, os fundadores do museu se exilaram na Europa. Mario Pedrosa conseguiu asilo na Embaixada do México, e, após dias em clandestinidade, seguiu para o México,



para depois se radicar em Paris. No exílio, os coordenadores do museu trabalharam em rede com o objetivo de recuperar as doações. Pedrosa, em conjunto com membros do Cisac, principalmente Dore Ashton, e o diretor do Museu de Arte Moderna do México, Fernando Gamboa, fez acordos com o regime militar do Chile para que as obras fossem transferidas para o México:

É fundamental (...) conseguir recuperar todas as obras que foram doadas por artistas do mundo inteiro. (...) Alguns indivíduos coligados ao Conselho Militar e alçados a cargos de direção artística estão realizando manobras, com toda malevolência, para ficarem com essas obras, não por interesse cultural, mas para neutralizar o propósito de solidariedade dos artistas internacionais com o povo chileno. É preciso evitar isso a todo custo, porque estou certo de que todos os artistas que apoiaram a democracia no Chile repudiam a intromissão dos militares fascistas nesse assunto. Por isso me dirijo a vocês, para solicitar que me ajudem a gerir a recuperação das obras com o intuito de prosseguir a realização do projeto do Museu da Solidariedade com o povo chileno, desta vez fora do Chile. Em virtude do ingresso das obras no território chileno na qualidade de importação temporal, a doação não foi devidamente formalizada e as finalidades para as quais foram reunidas já não existem (Pedrosa, 1973b).

O governo militar chileno tomou proveito da ambiguidade legal com que ingressaram as obras e negou a devolução



aos artistas ou a possibilidade de seu traslado para fora do país, deixando-as ocultas para evitar, com isso, qualquer escândalo internacional. Juridicamente, a coleção estava numa “terra de ninguém”, condição que lhe garantiu uma espécie de imunidade paradoxal, que permitia sua proteção e o impedimento de qualquer possibilidade de mudanças tutelares.

Apesar da ocultação que a coleção do museu sofreu durante a ditadura, houve uma série de exposições públicas de suas obras em diferentes ocasiões, nas quais foram exibidas sem a identificação de suas origens, tendo inclusive sido identificadas como patrimônio de outras instituições.<sup>12</sup>

A despeito da situação em que se encontravam as obras do Museu da Solidariedade, fora do país foi possível, no final de 1975, uma rearticulação do museu sob um novo nome, Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (Mirsa), mantendo o apelo à solidariedade dos artistas internacionais, mas dessa vez sob a urgência de enfrentar e denunciar a ditadura instaurada no Chile e em apoio aos direitos humanos. Com uma secretaria-geral sediada em Paris, onde se exilaram seus fundadores — Mario Pedrosa, José Balmes, Miguel Rojas Mix e Pedro Miras — e uma coordenação executiva a cargo de

---

12 As exposições públicas mencionadas se referem à exposição *Donaciones Año 1974-1975*, que aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes em 1976, e a duas mostras organizadas pelo MAC: na ocasião de sua reabertura, em 1982, e a *Exposición Internacional de Plástica Contemporánea*, realizada em 1985 no Instituto Cultural de Las Condes.





Miria Contreras na Casa de las Américas, em Havana, foram formados rapidamente comitês de apoio em diferentes países, constituídos tanto por intelectuais e políticos locais quanto por artistas doadores e chilenos exilados. Esses comitês assumiram com os artistas o compromisso de levar até o Chile as mais de mil obras doadas no exílio, uma vez que se recuperava a democracia.

Com a retomada da democracia no Chile, durante o governo do presidente Patricio Aylwin, foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes a exposição Museu da Solidariedade Salvador Allende, ocasião em que pela primeira vez foram exibidas as obras de ambas as etapas do museu como uma mesma coleção, o que, indubitavelmente, foi impactante para o ambiente nacional, como um ícone do retorno da democracia.

É a partir das lacunas e da fragmentação das origens do museu que, atualmente, trabalhamos numa política de reativação da memória e de recuperação das redes internacionais, tanto institucionais quanto pessoais, que possibilitaram a configuração desta instituição como hoje a conhecemos. Por meio da pesquisa, da curadoria, dos programas públicos e da difusão colocamos em prática as ações e ideias que impulsionaram este projeto, rememorando os que proporcionaram sua articulação.

Hoje, nosso principal objetivo é realizar uma releitura contemporânea e colaborativa deste importante projeto cultural latino-americano, pensado desde a sua fundação como um novo modelo museológico que desafia e questiona



o sistema artístico hegemônico, bem como a função política dos museus, graças ao gesto de solidariedade efetivado pelos seus artistas. Na carta a Allende, ele diz:

As ideias felizes são assim: não nascem antes ou depois, mas com o próprio signo da história. O “Museu da Solidariedade” é a expressão mais acabada de um fato que não é conhecido na história cultural dos nossos tempos. Um museu que é criado por meio de doações, espontaneamente, de artistas do mundo todo movidos pela solidariedade para um povo que, situado na periferia do planeta, inicia uma marcha revolucionária ao socialismo por seus próprios meios, de acordo com suas tradições democráticas, suas determinações culturais e sua fidelidade às liberdades essenciais do homem, entre as quais está a liberdade de expressão e de criação. O que inegavelmente une essas doações é justamente um sentimento de fraternidade (...). Os artistas doaram as obras a um Museu (...) [e que ele] permaneça no decorrer dos eventos sendo aquilo para que foi criado, um monumento de solidariedade cultural ao povo chileno, num momento excepcional da sua história (Pedrosa, 1972c).



## Referências bibliográficas

- BERRÍOS, M. Por el futuro artístico del mundo. Mario Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In: *Mario Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: MNCARS, 2017.
- MACCHIAVELLO, C. Una bandera es una trama. In: ZALDÍVAR, C. (Org.) *Museo de la Solidaridad Chile: fraternidad, arte y política*. Santiago, 2013.
- MUSEU DA SOLIDARIEDADE. *Catálogo da Primeira Inauguração do Museu da Solidariedade*. Santiago: Quimantú, abr. 1972, pp. 1-2. Arquivo do MSSA.
- MUSEU DA SOLIDARIEDADE. “Declaración necesaria”, Santiago, nov. 1971. Arquivo do MSSA.
- MUSEU DA SOLIDARIEDADE. Rascunho de um decreto para o Museu da Solidariedade, 1972. Fonte: Arquivo do MSSA.
- PEDROSA, M. [Carta] 15 jun. 1972a, Santiago [para] ASHTON, D. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 6 mar. 1972b, Santiago [para] DIAS, A. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 20 fev. 1973a, Santiago [para] GOERITZ, M. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 25 out. 1973b, Santiago [para] ASHTON, D.; PENROSE, R.; ARGAN, G. C.; SZEERMAN, H.; WILDE, E. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 8 fev. 1973c, Santiago [para] FRIEDMAN, Y. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. [Carta] set. 1972c, Santiago [para] ALLENDE, S. Arquivo do MSSA.
- \_\_\_\_\_. apud VIDAL, V. “Museo de la Solidaridad no tiene precedentes”. *El Siglo*, 31 mar. 1972d, p. 10. Arquivo do MSSA.
- Puro Chile*. Mañana se inaugura el Museo de la Solidaridad. *Puro Chile*, 16 maio 1972, p. 9. Fonte: Arquivo do MSSA.



MARIO  
PEDROSA:  
IMAGINAÇÃO  
INSTITUINTE,  
MUSEUS  
E  
PÓS-MODERNIDADE

IZABELA PUCU



Mal justificada pelo mecanismo da crise, a ruína generalizada das instituições culturais no Brasil corresponde ao desmonte do espaço público em prol de interesses privados da elite e de jogos de poder partidários que colonizaram o espaço político do país. O dispositivo atual de desmonte, inserido também na disputa pelo imaginário cultural brasileiro, inclui ainda os diversos atos recentes de censura por todo o país, e se assemelha, sob muitos aspectos, ao desmonte operado pela edição do AI-5 — distante de nós mais de cinquenta anos, mas tão próximo em termos de efeitos na vida pública brasileira.

Podemos dizer que o acirramento da ditadura operado pelo AI-5, e o desmonte do espaço público daí decorrente, associado ao posterior florescimento do mercado de arte no país, com suas prioridades e direcionamentos ao capital, desviaram o vetor de desenvolvimento já indicado pelo neoconcretismo no final da década de 1950 a partir do interesse na questão da *participação*. Interditaram, sobretudo, a abertura do campo da arte à participação social mais ampla, à popularização do acesso às manifestações artísticas, mas, sobretudo à própria possibilidade de criação. Vetor de que hoje vem sendo retomado menos em função de um reposicionamento de campo e mais pela potência incontornável da produção de artistas e críticos, sujeitos racializados e conscientes de seus lugares de fala, em sua maioria oriundos das periferias.

Esse vetor — que orientava todo o campo no sentido da democracia cultural desde o final da década de 1950 e consolidou-se ao longo das décadas seguintes — já indicava também a necessidade de invenção de uma *nova institucionalidade*



*brasileira*,<sup>1</sup> o que ganhou corpo de modo muito especial na atuação e no pensamento de Mario Pedrosa, dando a ver também as questões em jogo no conceito de pós-modernidade mobilizado pelo autor. Animal político, como ele mesmo se definiu em certa ocasião, Pedrosa foi um intelectual militante e ativista, crítico de arte, jornalista, editor de livros e diretor de instituições culturais. Nos termos de hoje, poderíamos dizer ainda que foi curador, mas cujo foco não era tanto a realização de exposições — na época, um domínio quase exclusivo do artista — e sim a interlocução cotidiana com os artistas, a partilha de seus conflitos e encantamentos no momento mesmo da criação. E até mesmo um gestor, ousado dizer, capaz de mobilizar a colaboração entre instituições de grande porte e de artistas pontualmente, de desenhar a sustentabilidade administrativa de instituições e projetos, de viabilizar as ações que idealizava em conjunto com seus companheiros.

Pedrosa foi um pensador inquieto, mas, sobretudo, um homem de ação. Buscou instituir suas concepções de forma bastante concreta tendo boa parte de sua vida entregue à luta política,

---

1 Em momentos como o atual, em que enfrentamos retrocessos e conservadorismos em todos os níveis, fica clara também a perda ou da ausência de uma rede institucional minimamente forte, composta de instituições de diferentes portes, naturezas e perfis, para que os debates e saberes produzidos todos os dias no campo cultural, nas milhares de aulas, oficinas, exposições, residências, seminários, debates, cerimônias, encontros, festejos e práticas artísticas, possam se disseminar no campo social mais amplo. Nesse sentido, escrevi sobre a necessidade de se instituir uma Nova Institucionalidade Brasileira a partir do diálogo com o célebre texto *Esquema geral da Nova Objetividade* (1967), de Hélio Oiticica, no seminário internacional *Flipping / Revisitando Pop*, realizado pelo Instituto Mesa nos dias 8 e 9 de dezembro de 2017 por ocasião do 35º Panorama da Arte Brasileira Contemporânea. A partir do seminário, foi gerada uma publicação disponível em <http://institutomesa.org/wp-content/uploads/2019/03/Flipping-Revisitando-Pop.pdf>



à criação de diferentes organizações, jornais, partidos, museus, entre outras *institucionalidades*, em resposta aos desafios de seu tempo. Sua perspectiva instituinte, digamos assim, fica evidente, em projetos como o Museu de Imagens do Inconsciente, cuja fundação apoiou fortemente, tendo cultivado ao longo da vida amizade com a dra. Nise da Silveira; no projeto para o Museu de Brasília, encomenda do então presidente Juscelino Kubitschek via Oscar Niemeyer, descrito na correspondência com o arquiteto em 1958; no projeto para o Museu das Origens, desenhado por ocasião da reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio após o incêndio de 1978, que, assim como o Museu de Brasília, nunca saiu do papel; no Museu da Solidariedade, implementado por uma comissão presidida por Pedrosa em seu exílio no Chile de Allende, em 1972; na sua participação na implantação dos museus de Arte Moderna no Rio e em São Paulo, onde apoiou também a criação da fundação Bienal nas décadas de 1940 e 1950; e por fim, na criação do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1980; e na reformulação da crítica de arte no Brasil, projeto que levou desde 1927, quando escreveu sua primeira crítica musical “Villa Lobos et son peuple, Le point de vue brésilien”, até o fim de sua vida, em 1981.

A imaginação radical<sup>2</sup> de Pedrosa não se referia, no entanto, apenas ao campo da arte, não se destinava à constituição

---

2 Para usar uma expressão de Cornelius Castoriadis, que nos oferece uma alternativa à ideia de criatividade, qualidade que supostamente temos em maior ou menor grau individualmente, em prol de uma expressão que aponta a força de mobilização coletiva, pela qual uma sociedade se torna obra de si mesma (Castoriadis, 1992).



exclusiva de museus, mas estava empenhada em um projeto político, social e cultural mais amplo para o Brasil. Isso é importante que se repita: Pedrosa foi um pensador do Brasil e não apenas da política ou da arte. O que fica claro em grande parte de sua produção, a exemplo dos livros *Opção Brasileira* e *Opção Imperialista*, resultantes de seu esforço em compreender e propor soluções para impasses estruturais do país até hoje vigentes, como a reforma agrária. O empenho de Pedrosa na produção de *novas institucionalidades* no ambiente brasileiro se referiu, portanto, à construção das bases para implementação de seu projeto de modernidade para o Brasil, que passava claramente, na década de 1950, pelo desenvolvimento da arte moderna conectada às correntes construtivas, à arquitetura moderna e à construção de Brasília, que sustentaria também as transformações referentes ao novo ciclo entendido por Pedrosa como pós-modernidade.

No ambiente marcado pelas gestões envolvidas na construção de Brasília, na verdade, Pedrosa já investia criticamente contra o paradigma desenvolvimentista e os métodos empregados na implantação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo. Para ele, não eram menos fundamentais à nossa modernidade, ao contrário, o trabalho da médica psiquiatra Nise da Silveira e dos artistas do atelier do Engenho de Dentro, do Museu de Imagens do Inconsciente; a Escolinha de Arte do Brasil por Augusto Rodrigues na década de 1940, com base na Educação pela arte de Herbert Read, ou a Escola de Ivan Serpa, que se revelou para Pedrosa através das primeiras exposições de arte infantil no Museu de Arte Mo-





derna.<sup>3</sup> Alinhando-se a uma genealogia que abrange também o campo da arte internacional,<sup>4</sup> Mario aproxima-se, na década de 1940, da dra. Nise da Silveira, que até o final de sua vida militou de maneira revolucionária contra as formas monstruosas de tratamentos psiquiátricos de sua época e descobriu na arte um instrumento importante de trabalho. Com a interlocução do crítico e a participação ativa dos então jovens artistas, Almir Mavignier, Abraham Palatinik, Ivan Serpa, e do pintor húngaro Arpad Szénes, Nise da Silveira fundou, em 1946, como parte do

---

3 “E que mais? Que há de mais peculiar ou de mais importante no campo cultural-artístico no Brasil antes da Bienal? Dois acontecimentos nesse plano, e mesmo no plano educacional e antropológico, interessam de perto as atividades e a criação artística em geral. E que vieram mesmo romper a estreiteza de concepções convencionais e acadêmicas e velhos preconceitos intelectuais reinantes quanto à natureza do fenômeno artístico em geral, incluindo neste a formação e a psicologia dos próprios artistas. Tais preconceitos dominam não somente nos meios artísticos oficiais, mas mesmo nos meios modernistas mais avançados. O primeiro desses acontecimentos se deu no campo da educação artística e da psicologia infantil, e foi sem dúvida uma verdadeira revolução pedagógica que começou no Brasil quando se criou a primeira escola de arte para crianças no Brasil: a Escolinha de Arte Augusto Rodrigues. (...) Na mesma linha de abordagem surgiram outras escolinhas como a de Ivan Serpa, que se revelou, então, através das primeiras exposições de arte infantil no Museu de Arte Moderna. (...) Mais importante ainda foi a iniciativa da dra. Nise da Silveira, ao organizar no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro uma seção terapêutica ocupacional para seus internados. Desta iniciativa, de resultados fecundos no campo propriamente psiquiátrico, brotavam duas admiráveis e absolutamente pioneiras exposições de arte de enorme relevância cultural, estética e psíquica. No plano científico, psicológico e estético, tais acontecimentos indicavam à 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” (Pedrosa, 1973; 1975).

4 Como nos conta a socióloga da arte Glaucia Villas Bôas, em texto publicado neste livro (Cf. pp. 261-288), a relação da arte com a clínica entra no campo da arte a partir das experiências do médico e historiador da arte alemão Hans Prinzhorn (1886-1933), de Jean Dubuffet (1901-1985), pintor francês que cunhou o termo *l'art brut*, mas especialmente entre nós, começa com o trabalho pioneiro de Osório César (1895-1979), médico interno do Hospital Psiquiátrico do Juqueri (SP), na década de 1920, e tem continuidade na década de 1940 com a dra. Nise da Silveira.



Setor de Terapia Ocupacional e Recreação (STOR) do Hospital Psiquiátrico Pedro II, hoje Instituto Municipal de Assistência Nise da Silveira, o atelier do Engenho de Dentro. Lá, esses artistas e o próprio Mario conviveram com Emygdio de Barros, Adelina Gomes, Raphael Domingues, Isaac Liberato, Carlos Pertuis e Fernando Diniz, diagnosticados como esquizofrênicos, entre outros internos, em uma experiência na fronteira entre arte e clínica. Não nos caberia aprofundamento maior na história do atelier, que desembocou, inclusive, na constituição do Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952, atuante até hoje, tarefa feita magistralmente por Glaucia Villas Bôas em seu artigo publicado no presente livro. No entanto, nos parece importante reforçar que, a partir dessa experiência e principalmente da recusa de muitos artistas e de grande parte da crítica de arte de seu tempo em reconhecer como arte o trabalho dos artistas do Engenho de Dentro ou das crianças da Escolinha do Brasil, Pedrosa inicia uma profunda investigação sobre os conceitos de arte e artista que o levaria até a ideia da *arte como necessidade vital* e, na década de 1960, à ideia da arte como *exercício experimental de liberdade*, como veremos a seguir. Após muitas celeumas públicas nas páginas dos jornais, nas quais compreende a resistência de seus colegas críticos de arte como resultado da conceituação da arte que a “má tradição de séculos implantou nos espíritos”, Pedrosa nos fala da atividade artística como uma coisa que não dependeria de leis estratificadas, que não seria fruto da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte:

Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais a ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso.



A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papa ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado. (...) Não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente. (...) As artes não são, por certo, uma exceção inatingível. O que não há é a educação das emoções, como existe uma educação intelectual, uma educação social, e para outras técnicas de viver (Pedrosa, 1947; 1949; 1995).

Ao entender a arte como *necessidade vital* cuja iniciação estaria latente em todas as pessoas, Pedrosa nos fala de uma arte no sentido ampliado, por assim dizer, que relaciona o campo da arte a outros campos — como o da saúde mental e da educação, processo que chamei em certa ocasião de *mobilidade constituinte*, força que conforma esse campo na atualidade. E nesse perspectiva coloca também a arte como força política, uma vez que exercício da *arte enquanto necessidade vital*, ou *exercício experimental da liberdade*,<sup>5</sup> não

---

5 Não caberia traçar aqui a genealogia completa do conceito cunhado por Pedrosa de *arte como exercício experimental de liberdade*, muito acionado na atualidade, a meu ver, sem a devida complexidade. Mas o que proponho é que se entenda esse conceito em conexão com a ideia de *arte como necessidade vital*; isso coloca a arte como um exercício que, uma vez disseminado na sociedade, se apresentaria como ferramenta de invenção de outras subjetividades e formas de vida, portanto como instrumento fundamental à revolução social. A primeira vez que Mario publica algo sobre esse conceito foi no texto “O corpo é a obra”. Sobre a apresentação de Antônio Manuel na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna ver “Exposição de Antonio Manuel. De 0 a 24h nas bancas de jornal”. Mas já em 1966 ele menciona o conceito no texto “O bicho da seda na produção em massa” (Amaral, 2007; Arantes, 1995). E volta a tratar em outros artigos e em entrevista até o final da década de 1970.



se esgotaria na produção de uma obra ou linguagem, mas estaria a serviço da revolução da sensibilidade, “a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las” (Pedrosa, 1975, p. 247). Então a arte não estaria mais estritamente no campo da estética, mas sim de uma nova ética:

Eis porque é privilégio da arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis ou inconcebíveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética (Pedrosa, 1995).

A convivência com o que Pedrosa chamaria de *arte virgem*<sup>6</sup> na experiência do atelier do Engenho de Dentro, como

---

6 “Os artistas de Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e a quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica. Em nenhum deles as receitas de escola são levadas em consideração. Aliás, de todos, só um, Raphael, em criança, estudou desenho no Liceu Literário Português. Copiava bustos clássicos, e teve por assim dizer sua academia. Depois foi internado, e só veio a pôr a mão em pena ou pincel quando já maior de trinta anos. Quanto aos outros, nada. São criadores espontâneos, que começaram a pintar depois de homens feitos, e de doentes. Como geralmente acontece em tais casos, nos primeiros indícios da doença de Raphael, a forma seguiu os trilhos habituais, sem grandes alterações. Mas depois, com o novo mundo imaginário surgido dentro dele, os velhos moldes formais são inadequados, e novos esforços se fazem necessários para dar-lhe expressão plástica. A forma se modifica e se enriquece. As habilidades aprendidas tendem a desaparecer para só ficar o dinamismo expressivo, o ritmo puro” (Pedrosa, 1964).



proposto por Gláucia Villas Bôas, teria resultado na adesão ao concretismo por Mario Pedrosa e por aqueles jovens artistas, e deslocado também “o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos, oficiais e literários para os meios terapêuticos, científicos e jornalísticos, fazendo da relação entre arte e loucura o centro do debate sobre o processo criativo e a formação do artista” naquele momento (Villas Bôas, 2016, pp. 22-24). Ao vincular o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro, na década de 1940, por meio da sociabilidade que se forjou no ateliê do Engenho de Dentro, Villas Bôas reforça a importância daquele espaço de produção, aprendizado e troca afetiva e intelectual dentro do campo da arte, e, ao mesmo tempo, questiona os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio-São Paulo, geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do Grupo Ruptura de 1952.

A crítica deliberada ao modelo desenvolvimentista que tinha Brasília como emblema juntamente com os museus modernos ganha forma no projeto para o Museu de Brasília — um museu todo de cópias e réplicas, de caráter educativo e documental — detalhado em carta enviada a Oscar Niemeyer em 1958. Ciente da impossibilidade e da falta de sentido em, já naquele momento, se empenhar enormes quantias para construir uma coleção de arte moderna — devido tanto a especulação do mercado quanto ao fato de as mais importantes obras já estarem abrigadas em



coleções<sup>7</sup> — Pedrosa se refere às tentativas dos museus de arte moderna de Rio de Janeiro e de São Paulo como precárias, apesar dos esforços de seus diretores, e vaticina que um museu nesses moldes seria apenas mais um infeliz concorrente. De todo modo, frisa o crítico, Brasília não poderia dispensar um instituto de arte capaz de lhe dar o renome que precisava ter, digno dos foros de capital moderna do Brasil.

O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter *sui generis*, a fim de atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental. (...) 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. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões e salas um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial.<sup>8</sup>

7 Pedrosa diria, em carta ao arquiteto Oscar Niemeyer, de 1958: “O resultado é que há de ser sempre um museu “à americana”, isto é, incompleto nas suas coleções quanto a uma autêntica representação por escolas e ciclos de arte do passado, e “híbrido”, quer dizer, sem uma especialização caracterizada, de nível verdadeiramente histórico e científico” (Pedrosa, 2016).

8 Como diria Pedrosa, “Na base da pequena experiência com a tentativa de organizar uma instituição nesse gênero, projetada para as comemorações do 4º Centenário de São Paulo, empreendida por uma comissão de peritos composta de Sir Herbert Read, Ernest Rogers, arquiteto, e o signatário da presente carta, em 1953, em Paris (infelizmente não foi adiante a ideia por motivos de ordem financeira e administrativa)” (Pedrosa, 2016).



Esse museu projetado por Pedrosa é uma espécie de biblioteca ou banco de imagens exaustivo sobre a história da arte, precursor dos mecanismo de busca que hoje usamos sem nos darmos contas; um arquivo que reuniria acervo de diversos museus; um museu viável economicamente, aberto a diferentes percursos de relações entre artistas, movimentos e períodos, como o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Com seu museu-livro, Pedrosa coloca claramente a possibilidade de pensarmos os museus como corpos pedagógicos complexos, museus que não estão subordinados à guarda do patrimônio material, mas que são, sobretudo, espaços de formação e mediação cultural, como vemos na atualidade.

Se quisermos avançar na questão, é passível de crítica a orientação eurocentrada do acervo, seu impulso enciclopédico, aspecto que seria superado gradualmente por Pedrosa nos projetos do Museu da Solidariedade e do Museu das Origens, como veremos a seguir. Esse caráter abrangente,<sup>9</sup> no entanto, estava, sobretudo, a serviço da ideia da arte como instrumento de educação das pessoas em geral, e não apenas de artistas ou especialistas.

---

9 “O museu será traçado de forma a dar 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. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível” (Pedrosa, 2016).



O museu como instituição de caráter eminentemente pedagógico, fica claro na sua indicação de que, além das cópias de obras em exposição, haveria uma seção para projeções de *slides*, com textos explicativos, que seriam gravados “a fim de que a finalidade instrutiva e educacional seja melhor alcançada, graças à combinação da reprodução da imagem visual com uma explicação verbal, clara e sucinta, ao nível do público”.

Poucos anos depois, quando assumiu a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1960, Pedrosa já se mostrava consciente das transformações radicais pelas quais passava a arte dita moderna — consciência que desaguaria em 1966, junto com a ideia de *arte como necessidade vital*, da arte como *exercício experimental de liberdade*, no seu conceito de *arte pós-moderna*. Admitindo como características principais da arte de seu tempo o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção, e que esse “*fazer geral experimental*” preponderava então sobre o exercício do artesanato pictórico, escultórico etc., Pedrosa diria que, “diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. *É um par laboratório*” (Pedrosa, 1995), tomando o museu como o sítio privilegiado onde a experiência se deve fazer e





decantar. Em 1966, Pedrosa concebe de forma pioneira<sup>10</sup> seu conceito de pós-modernidade, discutido em uma série de textos publicados no jornal *Correio da Manhã*.<sup>11</sup> Nesses escritos, concebe de saída a pós-modernidade como outro ciclo, do qual o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. Ciclo que não é mais puramente artístico e sim cultural e de vocação antiarte, radicalmente diferente do anterior que se convencionou chamar moderno, uma vez que os critérios de juízo, os meios de produção e criação já não são aqueles fundados na experiência das vanguardas. Em sua argumentação, Pedrosa coloca o desenvolvimento tecnológico e a *eletrônica* como deflagradores da *crise do condicionamento social geral*, que alteraria as relações

- 
- 10 Como muito bem notara Tania Rivera, em contraste com os diversos autores que se dedicam a conceitualizar a sociedade pós-moderna e indicar posteriormente suas incidências no campo da arte. Pedrosa o faz também, de forma pioneira, como afirma Rivera, mesmo antes do termo pós-modernidade ter sido introduzido por Charles Jenks em debates a respeito da arquitetura em 1975, de Jean-François Lyotard expandir o termo em seu *A condição pós-moderna* (1979) e de Frederic Jameson explorá-lo, na década de 1980, como a lógica cultural do capitalismo tardio. Apenas em 1968, como prossegue Rivera, em confluência com Pedrosa, o crítico norte-americano Leo Steinberg faria essa associação ao falar de pintura pós-moderna, discutindo o abandono da verticalidade em prol do *flatbed*, do plano horizontal sobre o qual se trabalha (assim como se dorme, se reproduz etc.), em trabalhos como os de Robert Rauschenberg, em que a superfície pictórica, após o investimento profundo no pensamento abstrato, se abriria novamente às coisas do mundo.
- 11 Como indicado por Pedrosa no prefácio ao livro *Mundo, homem, arte em crise*, organizado por Aracy Amaral (1975), as transformações que correspondem ao novo ciclo pós-moderno estão descritas especialmente no texto “Crise do condicionamento artístico” (*Correio da Manhã*, 1966) e nos textos “Especulações estéticas I. O conflito entre o ‘dizer’ e o ‘expressar’”, “Especulações estéticas II. Forma e informação” e “Especulações estéticas III. Lance final” (todos originalmente publicados no *Correio da Manhã*, 1967, e reeditados em Amaral, 2007; Arantes, 1995) Mas também recomendo a leitura dos textos “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise” (1967), “Bicho da seda na produção em massa” (1967) e “Arte ambiental, arte pós-moderna”, este último de Hélio Oiticica (1966).



do homem com o trabalho, com os produtos do trabalho e com a arte. Associando o desenvolvimento da arte ao desenvolvimento político, histórico, econômico e social geral, analisando suas condições enquanto trabalho, Pedrosa define a autonomia da arte como um isolacionismo de proteção contra a *crise do condicionamento artístico* — que é parte daquela crise mais ampla —, provocada pela perda gradual das raízes culturais baseadas no modelo do produtor individual independente sobre as quais o fazer artístico se funda. Destaca ainda a inadequação do campo da arte às condições impostas pelo capitalismo industrial que fez do artista enquanto trabalhador uma figura anacrônica social e culturalmente.

Para além do pioneirismo, de modo geral, a pós-modernidade como concebida por Mario Pedrosa reivindicava o aprofundamento da revisão dos conceitos de arte e artista e das práticas a eles associadas, mediante as profundas transformações tecnológicas e políticas, históricas, sociais e culturais operadas a partir de meados da década de 1960. Essa perspectiva coloca na ordem do dia a quebra da autonomia da arte nos termos em que ela se estabeleceu na modernidade, da especialização e do isolamento daí decorrentes, na medida em que tais transformações não permitiriam nenhuma atividade se desenrolar no isolamento. Esta pós-modernidade de que fala reivindica uma arte situada no espaço, no tempo histórico, nas questões sociais, mais voltada à amplitude do cultural, com forte vocação antiarte e de caráter ambiental (social), pois, como ele apontou há mais de cinquenta anos atrás,



o problema central para a arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios. Atividade natural, legítima como as diversões, o esporte, a publicidade, as práticas religiosas (Pedrosa, 2007, p. 88).

Muito conectado com as concepções de Pedrosa, o artista Hélio Oiticica também reitera, em 1967, a mudança deflagrada na passagem do moderno ao pós-moderno em meados do século XX como algo que determinaria outra atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individuais e sociais gerais (Oiticica, 2007, p. 100). Nesse sentido, o caráter antiarte da arte pós-moderna não trata de martelar contra a arte do passado ou contra antigos conceitos, mas de criar novas condições experimentais em que o artista assume o papel de propositor, educador ou mesmo de empresário, que formula proposições abertas e busca criar as condições para a ampla participação popular nessas proposições. *A descida da arte de sua torre de marfim*, como escreveria Pedrosa, em 1966, a partir do trabalho de Oiticica, artista que, numa via de mão dupla, forneceu ao autor substrato bastante fértil para a defesa da ideia de pós modernidade enquanto mudança se sistema (Pedrosa, 1998). Nesse sentido, podemos entender a antiarte como um êxodo, como uma mudança de posição dos agentes dentro do campo da arte, e do próprio campo da arte dentro do campo-mundo-social-ambiente — para usar novamente essa expressão inventada em interlocução com Becker, Bourdieu, Pedrosa e Freyre — um movimento, mas



não numa saída ou negação da arte, como se poderia supor com o radical “anti” (o *an-artista* de Alan Kaprow ainda é um artista, e o *artista-etc* de Ricardo Basbaum é especialmente um artista, porque se questiona sobre a natureza e o papel da sua posição — se coloca em movimento). Antiarte como movimento, como êxodo, da ordem do existencial e do social, coletivo necessariamente, que implica no campo da arte “uma volta ao mundo”, como diria Pedrosa, e, como queria Oiticica, no “ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida, em última análise” (Oiticica, 2011, p. 98), chamado condensado em sua célebre frase: “museu é o mundo, a experiência cotidiana”.

Mobilizado por ocasião do exílio de Pedrosa no Chile, o Museu da Solidariedade é um museu-ato, mais do que um edifício ou uma coleção. Um gesto instituinte, uma atuação política no sentido grave da palavra, performado por artistas e críticos de todo o mundo em apoio ao governo popular de Salvador Allende. Implantado por uma comissão presidida por Mario Pedrosa, o museu foi constituído a partir da doação de obras feita por importantes artistas, como Alexander Calder, Frank Stella, Joan Miró, Lygia Clark, Joaquin Torres-García, entre muitos outros, cujas doações significavam também gestos políticos em apoio ao governo de Allende, mais do que peças importantes de um acervo em construção. Consciente da missão que havia tomado para si, Mario mobilizou seus amigos e colegas de trabalho, críticos, artistas e curadores de todo o mundo que doaram ou ajudaram a trazer doações para o acervo, entre os quais se destaca a curadora americana Dore Ashton.



Sua profunda paixão pelo projeto se torna patente na carta enviada a Pablo Picasso, na maneira como ele convoca o artista, àquela altura já consagrado pela história da arte, a recolocar em atividade o sentido adormecido de seu mais célebre quadro, *Guernica*, encarcerado pela moldura institucional de um museu-símbolo do imperialismo norte-americano, trasladando-o ao Chile. *Guernica* não foi para o Museu da Solidariedade, como era de se esperar.

Entre uma série de obstáculos para colocar *em ato* o projeto do museu, Pedrosa teve dificuldade para encontrar uma sede capaz de acondicionar com mínima segurança as obras que imediatamente começou a receber. Em meio a esse processo, chega uma carta do crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan, trazida pelo poeta Murilo Mendes de Roma. Na carta, Argan, que Mario havia mobilizado para conseguir doações de obras de artistas italianos em apoio ao museu, questionava a solução de utilizar parte do edifício construído para abrigar a UNCTAD<sup>12</sup> para guardar temporariamente o acervo, que necessitaria de condições museológicas adequadas. Em carta-resposta, Pedrosa simplesmente “dá uma bronca” no crítico italiano, com polidez e inteligência, em bom francês. Numa atitude absolutamente descolonizada, Pedrosa reafirma que a solução seria temporária e que nada tinha a ver com o desconhecimento das condições adequadas ao acondicionamento

---

12 III United Nations Conference on Trade and Development, realizada em Santiago, Chile, em 1972.



de um acervo, mas sim com a situação social e política daquele país, que Argan parecia desconhecer. Com firmeza, Pedrosa esclarece que o museu era parte do processo revolucionário sem precedentes que tinha lugar no Chile naquele momento. Desculpa-se, mas segue fazendo uma digressão sobre o plano político, pois como afirmaria, “se vamos até o fundo de nosso pensamento, é deste plano que saiu a ideia do museu”; “se esquecemos disso”, prossegue Pedrosa, “perderemos as perspectivas corretas” (Pedrosa, 1972). Naquele momento o Chile inteiro era um país-ato, um gesto como país, a partir do qual a revolução se *instituiria* no mundo. Era preciso que Argan entendesse. E nesse sentido, Pedrosa reafirma as diretrizes e os métodos estabelecidos por ele e seus companheiros — tendo como base as condições e os saberes produzidos em território latino-americano — que possibilitariam, mesmo em meio às enormes dificuldades, a instituição do museu. Com o assassinato de Allende e a ascensão da ditadura comandada por Augusto Pinochet, as obras doadas ao museu foram saqueadas e o projeto do museu desvirtuado. No processo de redemocratização do país, no entanto, o que restou do acervo foi recuperado e instalado em nova sede. Aos poucos, a história e a memória do museu, que se confundem com a história e a memória da implantação do governo popular de Allende e das lutas contra as ditaduras na América Latina, foi sendo resgatada, dando origem a publicações, encontros, projetos de pesquisa, exposições e atos, como apresenta o texto de Claudia Zaldívar integrante deste livro.

As ideias cunhadas e a atuação de Pedrosa a frente desses museus ao longo da década de 1960, a meu ver, assumem



radical atualidade em nossos dias. Nesse sentido, acredito que podem contribuir inclusive com as teorias e práticas anticoloniais protagonizadas hoje, sobretudo, por pensadores, cientistas sociais, filósofos e artistas negros e indígenas. Tal atualidade destaca-se especialmente quando pensamos em projetos de Pedrosa como o Museu das Origens.<sup>13</sup> Como sabemos, no dia 8 de julho de 1978, um trágico incêndio atingiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando estava em cartaz a exposição Geometria Sensível, mostra coletiva que discutia o legado latino americano para o construtivismo no mundo, organizada por Roberto Pontual, diretor de exposições do MAM desde 1975. A mostra era integrada também por uma retrospectiva do artista uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949), que teve a maior parte de sua obra destruída. A maioria das obras expostas foi destruída, além de grande parte do acervo e das instalações do museu. E é nesse contexto que Pedrosa apresenta o Museu das Origens, como proposta de reconstrução do museu.

Da Escola de Artes Visuais (EAV), fundada por Rubens Gerchman, partiu a marcha pela reconstrução do MAM, um ato que reuniu, dias após o incêndio, centenas de pessoas sob os pilotis do edifício modernista em ruínas, momento memorável e emocionante, registrado por Celso Guimaraes, então professor de fotografia da EAV, *de dentro*.

---

13 O projeto do museu está descrito no texto: “O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mario Pedrosa”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de setembro, 1978. Reeditado em Arantes, 1995.

A manifestação, organizada por Gerchman, por artistas, estudantes e professores da EAV, reuniu representantes de diversos grupos e instituições que se faziam identificar por faixas nas quais se podia ler “*Pasquim*”, “artistas plásticos”, “desenhistas”, “ESDI”, “IAB”, “Museu do Índio”, “Museu Nacional”, “Bangu”, e que representavam gente de muitos lugares e agrupamentos culturais, como as escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro e a Beija-Flor de Nilópolis, que mobilizaram a presença de suas tradicionais baianas, conduzidas pelo seu carnavalesco mais emblemático e combativo, Joãozinho Trinta. Todos desejavam a reconstrução do MAM.

Em uma enorme faixa, que fazia parte do ato roteirizado pelo cineasta Aurélio Michiles, então aluno da EAV, com o coletivo Ur-gente, se podia ler: TRABALHOVIDA. O ato fazia alusão à obra do uruguaio Joaquín Torres García, destruída no incêndio, e criticava a mercantilização crescente no circuito cultural da época. Mario Pedrosa havia recém-chegado de seu segundo exílio. Na ocasião, foi constituído um comitê permanente pela reconstrução do MAM, e entre as propostas apresentadas a que se destacou foi a dele. Assim como Pontual, Pedrosa acreditava que era o momento de refazer o museu, não apenas em face de sua destruição total pelo incêndio, mas da conclusão de que o modelo de gestão do MAM já não correspondia aos desafios da atualidade, num contexto, como já dissemos, de redemocratização do país após vinte anos de ditadura militar. Como diria Pedrosa:





É imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de criá-lo, com Niomar Moniz Sodré Bittencourt à frente, não está mais em condições de recomeçar a tarefa. A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que fizeram o museu há mais de vinte anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênere com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou (Pedrosa, 1995).

Um debate foi realizado com a presença de Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Heloisa Lustosa, e de centenas de pessoas, num acontecimento de mobilização social em prol de um museu, o que dificilmente se processaria nos dias de hoje. O incêndio mobilizou grande parte da sociedade e especialmente o campo da arte. Os desdobramentos e as tentativas de fazer da tragédia um motor da reconstrução do museu sobre outras bases, administrativas e conceituais, foram relatados em uma série de textos<sup>14</sup> publicados por Roberto Pontual no *Jornal do Brasil* e na revista *Arte Hoje*, em que são deflagrados conflitos anteriores ao incêndio, nos quais já despontava a necessidade de reformulação do MAM. Nesses debates, iniciados em 1974

---

14 Ver Pontual, 2012.



com a criação da Comissão de Planejamento Cultural do MAM,<sup>15</sup> as discussões giravam em torno da ampliação ou não da chamada área experimental<sup>16</sup> do museu, que foi implantada em 1975. Muitos artistas a entendiam como uma conquista política frente ao mercado de arte que estrangulava a produção experimental, já que a área experimental era comprometida com um viés conceitual e de pesquisa em arte, sendo a sua ampliação fundamental para a dinamização e a atualização do museu.

---

15 Marcada por impasses desde a sua formação em 1974, a Comissão de Planejamento Cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após um ano de atuação, havia formalizado duas propostas conflitantes acerca da estratégia de ação cultural do MAM, expostas por Carlos Vergara, membro da comissão na mesa redonda “A Função do Museu na Cultura Brasileira”, realizada no MAM em agosto de 1975: “Foram formalizadas duas posições acerca da estratégia de ação cultural do MAM, em torno das quais os membros da comissão mais ou menos se posicionaram. Digamos que uma delas tinha um caráter reducionista, excludente, e outra um caráter abrangente, cumulativo. Não se pode compreender essas posições rigidamente, mas apenas enquanto manobras até certo ponto táticas dentro de um debate. Mas, em linhas gerais, a posição reducionista defendia uma atuação comprometida do MAM que pudesse marcar uma interferência crítica no circuito de arte brasileiro. Essa interferência visava entre outras coisas um combate aos valores estabelecidos de um mercado sem preocupações culturais mínimas. Em particular, segundo a tese reducionista, o MAM deveria servir sobretudo como veículo de arte contemporânea, marginalizada pelo mercado. Ainda que de certa forma se mantivesse fiel às tarefas sacralizadoras tradicionalmente atribuídas a um museu, o MAM poderia enfatizar mais os seus vínculos com a chamada área experimental, de modo a permitir a volta aos debates em torno da arte e a possibilitar o surgimento público do trabalho de jovens artistas. Contra essa posição reducionista, a posição abrangente, ou cumulativa, lembrava o caráter necessariamente neutro do museu como instituição cultural, considerando parcial a orientação do MAM num sentido predominantemente contemporâneo. Tratava-se de abrigar todos os discursos artísticos que fossem julgados qualitativamente bons. Sem se recusar a incentivar a produção contemporânea, a posição abrangente considerava necessário manter um equilíbrio neutral. O MAM se recusaria, assim, a tomar esta ou aquela posição nos debates, e se encarregaria apenas de promovê-los. Da mesma forma, essa posição considerava não ser tarefa do MAM atuar criticamente em relação aos valores do mercado” (Pontual, 2012).

16 Ver Lopes, 2013.



De certa forma, podemos dizer que as questões que mobilizaram os artistas após o incêndio se mantiveram no mesmo sentido, interessadas na manutenção da área experimental. Ou seja, permaneceram questões internas ao circuito de arte, sem demonstrar uma preocupação mais ampla com o papel do museu para a cidade, com a participação da população nas suas atividades. Para alguns, era dever do MAM exclusivamente manter o foco na área experimental, tendo em vista sua atuação junto aos artistas de vanguarda nas décadas de 1950 e 1960 e o desinteresse pelo mercado nesse tipo de produção, sem tomar como pauta a preocupação com a participação popular.

O entendimento mais amplo do museu como ferramenta de transformação social, de sua importância para a cidade e para as classes populares — o que era de se esperar no momento histórico em que o debate se deu, momento de reabertura política do país — no entanto, aparece apenas nos discursos de críticos como Mario Pedrosa, do próprio Roberto Pontual e de Frederico Morais. Este último, inclusive, durante sua atuação no Museu, de 1967 a 1973, havia realizado diversas ações nesse sentido, a mais conhecida os Domingos da Criação (1971), propondo um museu “que não lidasse mais com obras no sentido de coisas, e por aí perpetuasse o passado, e sim que lidasse com atividades, proposições, considerando o museu-prédio como algo que talvez não corresponda mais às nossas necessidades atuais” (Morais apud Pontual, 2012).

Pedrosa, por sua vez, imaginou uma “instituição guarda-chuva”, que integrava cinco museus, num projeto bastante sofisticado conceitualmente, mesmo nos termos de hoje, no



qual seriam colocados lado a lado artes populares e contemporâneas, recortes antropológicos e outros mais ligados à história da arte. O Museu das Origens, como chamou Pedrosa, seria integrado pelos seguintes museus: Museu do Índio; Museu da Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu das Artes Populares. Ao contrário do que assistimos hoje, a ideia de Pedrosa não seria inventar “do nada” um novo museu, nem tomar partido dos artistas contemporâneos ou modernos; mas aproveitar aquele movimento de transformação para mudar radicalmente os rumos do MAM e recuperar outros museus existentes, criando uma rede entre eles, no sentido de preservar aquilo que cada um teria de valioso, suprir suas lacunas e potencializar suas existências em conexão. Pedrosa discorreu ainda sobre um programa de cursos práticos e teóricos de algumas matérias gerais como história da arte, antropologia cultural, e seções especializadas: cultura urbana, comunidades rurais, comunidades tribais, festas urbanas, Carnaval.

Falou ainda da estrutura administrativa e das estratégias de sustentabilidade do museu, a meu ver, de modo bastante atual também. Para ele, o museu deveria ser de natureza pública, ou mista, e dispor de autonomia organizatória e artística, para que estivesse a salvo das “variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis” (Pedrosa, 1995), fatores que impõe a todos os campos de nossa vida pública uma fragilidade institucional. Ou seja, tratava-se de projetar outra forma de institucionalidade, forma esta que contemplava o diálogo entre essas instituições, o que fazia do Museu



das Origens não um fim em si mesmo, mas um instrumento de mobilização das concepções de arte e artista que sua ideia de pós-modernidade aporta. Com esse projeto, a meu ver, Pedrosa antecipa a introdução do debate pós-colonial no ambiente cultural brasileiro, ao afirmar em seu projeto o lugar de fala de negros, indígenas, dos excluídos, das desviantes, ao lado da arte legitimada e reconhecida pelas instâncias hegemônicas; ao nos convocar a uma práxis anticolonial no âmbito das instituições culturais Pedrosa se afirma como diria Oiticica, enquanto *superantropófago*, a devorar nossa submissão cultural aos modelos vindos no norte.

Por fim, nada disso foi colocado em prática. O MAM não foi repensado sobre outras bases, ao contrário, foi se reformando dentro do possível, perdendo mais do que ganhando importância no cenário cultural da cidade, apesar do esforço isolado de seus funcionários. O Estado não se fez presente, como indicara Pedrosa, e não sabemos se a sua presença garantiria a autonomia necessária à gestão do MAM no sentido de outra institucionalidade. Hoje novamente estamos às voltas com incêndios e fechamentos de museu que indicam, como diria o crítico, que no Brasil nada se aprende com a experiência.

Nos últimos meses de sua vida, Pedrosa atuou ainda na fundação do Partido dos Trabalhadores, em 1980, a partir de uma consciência muito clara de que os trabalhadores podiam e deviam falar por si mesmo e não por meio de dirigentes e intelectuais. A defesa do PT gerou grandes divergências de Pedrosa com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que acreditava ser ele mesmo um representante dos trabalhadores e



que, portanto, não via sentido naquele novo partido que colocava na ordem do dia a participação de vozes silenciadas historicamente na disputa por representatividade popular na produção do cenário político brasileiro.

A trajetória de Pedrosa nos diz que, se nos deixamos mobilizar pelas urgências do presente — e me parece que quanto a isso não temos outra opção — reinventar as instituições que nos ajudarão a produzir a sociedade que queremos é uma tarefa incontornável. Se muitas das instituições nas quais Pedrosa tomou parte há tempos se mostram obsoletas e ultrapassadas, cabe a nós recusar a imposição de modelos prêt-à-porter, em prol do reconhecimento, da análise e da problematização crítica dos problemas concretos que afetam nossa sociedade e os diversos grupos sociais.

O caminho de revalorização das instituições em geral precisa ser trilado por nós para que elas sejam apropriadas como ferramentas de construção de espaço crítico, não apenas das instituições em si, mas das formas de ensino, de historicidade, de visibilidade, enfim, de todo o funcionamento do mundo, e não só do mundo da arte, entendido em sua diversidade de submundos e subcampos. Hoje, mais do que nunca, como diria Rui Matoso, “precisamos de instituições capazes de contribuir com o desenvolvimento das sociabilidades, das solidariedades e para a intensificação da democracia” (Matoso, 2015, s.p.). Precisamos trilhar novos caminhos de desenvolvimento no sentido da invenção de outras institucionalidades no campo cultural brasileiro, como fizeram Pedrosa e seus companheiros nas décadas de 1960 e 1970; retomar direcionamentos



e inventar novas práticas condizentes com o momento atual, de modo que as instituições não apenas resistam ao movimento entrópico que as faz definhir em poucos anos (norma geral no Brasil, onde “tudo é ainda construção e já é ruína”, como diria Caetano Veloso em canção), mas que possam contribuir para a constituição de uma esfera pública democrática.

Uma produção transgressora, como diria o artista Carlos Zilio (1982), não pode dormir na ilusão de que serão condescendentes com ela. Precisamos urgentemente, como trabalhadores do campo cultural e da arte, colaborar na constituição de instituições que proponham alternativas ao *status quo* vigente, expresso na cristalização das hierarquias, dos privilégios e das desigualdades, refletidos claramente nas estruturas e na atuação de museus e instituições culturais em todo o mundo. As instituições devem antes conjugar as vontades coletivas e representar a sociedade civil (ou parte dela) face aos poderes políticos previamente instituídos no âmbito das constituições políticas republicanas, contribuindo, desse modo, para o desenvolvimento e a intensificação da democracia, como bem apontou Rui Matoso. Se o óbvio para um artista seria produzir sua arte, assim como para um curador produzir suas exposições, é preciso ir além do que o mercado espera de nós, e, mesmo em caráter provisório ou de incursão, atuar junto aos diversos segmentos do sistema de arte (escala do social) visando sua alteração. Pois uma sociedade democrática não pede instituições paternalistas ou patriarcais, eminentemente brancas, com modelos pré-concebidos, inculcados e administrados de cima para baixo, ainda mais em épocas de crises múltiplas, como a nossa.



## Referências bibliográficas:

- AMARAL, Aracy (Org.) *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 2a edição, 2007
- ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes. Mario Pedrosa. Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CASTORIADIS, Cornelius. Entrevista concedida a Dominique Bolliger, 1992. Centre National de Documentation Pédagogique, França. Disponível em (seis partes): <https://www.youtube.com/watch?v=CVprzAUBqs0>.
- LOPES, F. *Área Experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.
- MATOSO, R. Para que servem as instituições culturais em épocas de crise? 21 de fevereiro de 2015. Disponível em <http://www.esquerda.net/artigo/para-que-servem-instituicoes-culturais-em-epocas-de-crise/35895>.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade [1967]. In: OITICICA, César (Org.) *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- \_\_\_\_\_. Esquema geral da nova objetividade. In: Catálogo de exposição. MAM: Rio de Janeiro, 1967.
- \_\_\_\_\_. Esquema geral da nova objetividade. In: OITICICA, César (Org.) *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PEDROSA, Mario. [carta] Rio de Janeiro, 24 jul 1958 [para] NIEMYER, O. Fundo Mario Pedrosa, Biblioteca Nacional. In: FERREIRA, Glória.
- HERKENHOF, Paulo. *Mario Pedrosa primary texts*. Nova York: MoMa, 2016.
- \_\_\_\_\_. [carta] Santiago do Chile, 31 jul 1972 [para] ARGAN, GC. Acervo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- \_\_\_\_\_. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica [1966]. In: ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e modernos. Mario Pedrosa. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. Arte e Freud [1958]. In: ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética. Mario Pedrosa. Textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. Arte e Revolução. In: AMARAL, Aracy. (Org.) *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 247.
- \_\_\_\_\_. Arte experimental e museus [1960]. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes. Mario Pedrosa. Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. Arte, necessidade vital. ARANTES, Otília (Org.). *Forma e*





*percepção estética. Mario Pedrosa. Textos escolhidos II.* São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. Arte, necessidade vital. Conferência de encerramento da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, com apoio da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, 31 de março, 1947. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 e 21 de abril, 1947.

\_\_\_\_\_. *Arte, necessidade vital.* Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do estudante, 1949.

\_\_\_\_\_. Às vésperas da Bienal. AMARAL, Aracy (Org.) *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Às vésperas da Bienal. GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira, hoje.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_\_. Crise do condicionamento artístico [1966]. In: AMARAL, Aracy (Org.) *Mundo, homem, arte em crise.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. Exposição de Antonio Manuel. De 0 a 24h nas bancas de jornal. [O *Jornal*, suplemento *Tema*, Rio de Janeiro, 15 de julho, 1973] In: *Antonio Manuel.* Rio de Janeiro: Coleção ABC / Funarte, 1984.

\_\_\_\_\_. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mario Pedrosa. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes. Mario Pedrosa. Textos escolhidos I.* São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. Pintores de arte virgem [1950]. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões da arte.* Rio de Janeiro: Minc, 1964

PONTUAL, R. O museu em questão” [1975]. In: PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica.* Rio Janeiro: Azougue, 2012.

VILLAS BÔAS, G. O Atelier do concretismo carioca. In: *Revista Ciência Hoje*, Suplemento Sobre cultura. Belo Horizonte: UFMG, abril de 2016.

ZILIO, Carlos. No dorso do quadrúpede com mais liberdade de voar. *Cadernos de Texto nº 2 – A contemporaneidade*, Módulo, n. 73, novembro 1982.



# ARTE INDÍGENA, ARTE BRASILEIRA E A HISTÓRIA A CONTRAPELO DE MARIO PEDROSA\*

PATRICIA CORRÊA

\* Revisão com alterações do texto “Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mario Pedrosa” (Corrêa, 2016). Agradeço aos organizadores do curso Mario Pedrosa Atual, Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôas e Quito Pedrosa, e ao Museu de Arte do Rio a oportunidade de repensar seu conteúdo para uma nova publicação.

Em 1977, recém-chegado ao Brasil depois de sete anos de exílio, Mario Pedrosa se declarava profundamente interessado pela arte e cultura indígenas do Brasil. Esse interesse, explicava, respondia à sua percepção de uma crise igualmente profunda no mundo e a uma ameaça de destruição do país (Pedrosa, 1977). No bojo do desenvolvimentismo brasileiro, em vez ufanismo e crença no progresso, Pedrosa via rastros e anúncios de catástrofes. Mas os índios, dizia, ainda poderiam ensinar muito aos brasileiros se fôssemos capazes de experimentar algo de seu mundo, por isso ele se dedicava a organizar uma grande exposição com mais de mil artefatos de diferentes grupos étnicos, provenientes de acervos nacionais e internacionais. Em colaboração com Lygia Pape, planejava algo inédito no meio artístico brasileiro. Disponíveis à experiência, esses artefatos poderiam deflagrar processos de consciência e estratégias para o enfrentamento dos perigos presentes.

Mas a percepção dessa atualidade dialética na arte indígena remonta a momentos anteriores da trajetória de Pedrosa e se deu por discontinuidades e saltos entre acontecimentos e contextos diversos. A imagem aqui eleita é a seguinte: Pedrosa quis romper a continuidade histórica absoluta que aparta o mundo indígena da contemporaneidade, seu movimento foi o que Walter Benjamin definiu como a tarefa do materialismo histórico, “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225). Para o filósofo, essa expressão tem ao menos dois significados, bem sintetizados por Michael Löwy (2005, p. 74): significa rejeitar a história oficial, que é sempre a história dos vencedores, opondo-lhe a história dos vencidos, e

significa desorganizar ou destruir o mito do sentido inevitável do progresso, que se apoia na concepção linear e homogênea do tempo e é justamente o mito dos vencedores. Escovar a história a contrapelo é explodir o *continuum* temporal que na verdade conduz à barbárie, à catástrofe dos oprimidos. Por isso, é na premência do perigo presente que se reconhece e acende o material explosivo do passado — este é o lampejar do tempo heterogêneo, o “salto dialético” do presente que se apropria de um passado carregado de “agoras” para dele fazer uma “experiência única” (Benjamin, 1987, pp. 230-231). Para Mario Pedrosa, a experiência da arte indígena pode desorganizar a história linear da arte nacional e seu fundamento no progresso, pois acende o que foi considerado esquecido, concluído ou superado, faz saltarem os seus “agoras”.

Interessa-nos acompanhar seu raciocínio, a peculiar operação histórica de Pedrosa. Essa operação acontece em um terreno rarefeito, a historiografia da arte no Brasil, portanto a identificação de sua relevância pede uma breve recuperação de seu contexto. Afinal, foram poucas as iniciativas de escrita de uma história da arte brasileira de caráter mais abrangente, envolvendo a produção das culturas indígenas, do período colonial e do Brasil independente, segundo o modelo historicista da construção da singularidade nacional por meio de estudos da origem e do desenvolvimento de um caráter artístico nacional. O propósito de conjugar relações interétnicas em um possível cânone que se adequasse ao modelo da arte erudita europeia sempre suscitou incertezas. Por certo não cabe simples resposta à pergunta sobre



quando e como começou a arte brasileira, sobre a própria legitimidade de uma arte brasileira no contexto da história da arte ocidental. Na introdução feita à iniciativa mais recente nesse sentido, a obra coletiva *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960* (Barcinski, 2015), Francisco Alambert pontua a complexidade que ainda hoje marca a tarefa de se estabelecer uma história da arte no Brasil, o que torna ainda inescapáveis questões como: “O que é a arte brasileira autêntica? Desde quando fazemos ‘nossa’ arte?” (Alambert, 2015, p. 11).

Mas talvez possamos considerar três publicações como o que teríamos de mais próximo a uma historiografia canônica da arte brasileira: *História da Arte Brasileira*, escrita por Pietro Maria Bardi (1975), *Arte no Brasil*, obra coletiva em dois volumes coordenada por Pedro Manuel-Gismondi (1979), e *História Geral da Arte no Brasil*, outra obra coletiva em dois volumes, coordenada por Walter Zanini (1983). As três obras são bem diferentes entre si, variando do tom jornalístico à análise especializada, mas são até hoje referências importantes, que tentaram definir um lugar para a arte indígena na elaboração da visualidade nacional, considerada a partir de seus antecedentes pré-coloniais até as últimas décadas do século XX, quando as três foram publicadas.



## Historiografias da arte no Brasil e a arte indígena

Bardi escreveu um livro claramente voltado para um público não especializado, um volume de formato grande e bem ilustrado ao longo de suas 228 páginas, que se somaria às suas muitas iniciativas de divulgação e popularização da arte no Brasil. Seu texto é fortemente autoral, uma “síntese interpretativa” (Bardi, 1975, p. 221) que transita por diversos tipos de objeto — pinturas, esculturas e arquitetura, mas também ornamentações de cercas, lamparinas de lata e balangandãs — que ele acreditava serem capazes de embasar a construção de uma arte nacional genuína (Migliaccio, 2013). *História da Arte Brasileira* cumpre um itinerário de quase cinco séculos em que se cruzam raízes eruditas e populares, os modelos europeus e as tradições vernáculas da arte local. Poucos anos depois de publicar seu livro, Bardi assinaria o prefácio da coletânea *Arte no Brasil*, reconhecendo-se como referência para a iniciativa de ampliação do público da arte. A nova publicação, coordenada pelo pintor e historiador da arte Pedro Manuel, foi lançada no formato de fascículos vendidos em bancas de jornais, que podiam ser colecionados e depois encadernados em dois grandes volumes. Para a ambiciosa iniciativa, foram reunidos especialistas, professores e críticos de arte que contribuíram com capítulos em que predominam análises breves e acessíveis, com muitas informações biográficas e reproduções de grande qualidade. Os capítulos também buscam completar um arco cronológico de cinco séculos, mas cuja ênfase recai sobre os objetos, agentes e técnicas mais tradicionais das artes plásticas, com destaque para monumentos e artistas consagrados.



É possível imaginar a importância de *Arte no Brasil* na disseminação de conhecimentos básicos sobre a produção brasileira, especialmente pelo conjunto impactante, inédito, de referências visuais ao longo das 1.111 páginas de seus dois volumes. Também digna de nota é sua proximidade com a obra coordenada por Walter Zanini, publicada poucos anos depois. Não cabe aqui refletir sobre as condições e os desdobramentos do lançamento das duas publicações em um intervalo tão curto, mas vale mencionar que elas são afins em estrutura e de certo modo se complementam no teor de suas abordagens.

*História Geral da Arte no Brasil* também foi escrita por um grupo de historiadores, antropólogos e críticos de arte, chamados a contribuir sobre suas especialidades, porém com análises mais aprofundadas do fenômeno artístico no contexto da história brasileira, “desde a pré-história até o seu estado atual” (Zanini, 1983, p. 14). De fato, as 1.116 páginas de seus dois volumes parecem falar a um público com interesse mais específico em arte e constroem uma visão multicultural do Brasil, contemplando sua formação multiétnica e o desenvolvimento da fotografia, do desenho industrial, da comunicação visual e do artesanato junto com as práticas artísticas. Assim, a obra de Bardi parece ter influído também aqui como um primeiro modelo de articulação de diversas esferas da visualidade e da cultura à análise da história da arte no Brasil. Haveria, portanto, um verdadeiro nexos entre as três publicações, que abriram um campo de maior rigor e fôlego para o debate sobre a historicidade da arte brasileira.



Na discussão aqui proposta, o interesse recai sobre um dos aspectos comuns às três histórias, o lugar dado à arte indígena no quadro temporal da arte brasileira — justamente o começo. No livro escrito por Bardi, o primeiro capítulo, “Origens e encontros”, é o que aborda as culturas nativas do Brasil; sua ordenação cronológica situa o indígena no primeiro momento da expressão nacional, mas como “cultura já concluída” (Bardi, 1975, p. 14). Reunindo material proveniente de fontes literárias, antropológicas e históricas, com destaque para as culturas de Marajó, o autor se declara um simples curioso no assunto, porém conclui que “este patrimônio fantástico de poesia (...) em nada contribuiu para a arte colonial” (ibidem, p. 21). Quanto à obra coordenada por Pedro Manuel, novamente o primeiro capítulo cabe à arte indígena, redigido por Ottaviano de Fiore. Cientista político e diretor do setor de fascículos da Editora Abril Cultural, responsável pela publicação, de Fiore era um homem culto, ligado à popularização da leitura no Brasil, mas não ao estudo do tema de seu capítulo. Em suas palavras, os índios são “uma cultura sem história”, cujas “artes não se fundiram significativamente com as europeias e africanas, formadoras de nossa tradição artística” (De Fiore, 1979, p. 17). O texto se refere a marajoaras e tapajós, mas junto a imagens de cerâmicas dessas culturas “mortas” há outras do Xingu, nas belas fotografias de Maureen Bisilliat e Herald Schultz que mostram índios com pinturas corporais e arte plumária, ou seja, registram culturas bem vivas. É uma sensação também produzida pelas imagens do primeiro capítulo de Bardi, que além de ilustrações de viajantes europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, cerâmicas e pinturas rupestres, inclui fotografias de adultos e crianças





das etnias waurá, bororo e xikrin envolvidos em processos de pintura corporal: experimenta-se uma espécie de deslizamento anacrônico entre imagens recentes dessas atividades e relatos que as inserem num ponto específico e superado do passado, obliterado pelo próprio advento da arte brasileira.

A obra coordenada por Zanini, por outro lado, significou um esforço inédito de aprofundamento da história da arte brasileira, contando, para a redação do capítulo “Arte índia”, com um autor que é referência no assunto, o antropólogo Darcy Ribeiro (1983). Conceitos e argumentos mais consistentes são apresentados ao leitor através de análises do significado e da presença da arte na vida comunitária indígena, dos diversos gêneros artísticos e das relações históricas entre índios e brasileiros. Ribeiro rejeita a imagem dos índios como “fósseis vivos” (ibidem, p. 52), fala de culturas que desapareceram, mas também de culturas ativas, que se transformam no processo de integração compulsória à sociedade nacional. Seu capítulo não é o primeiro, e sim o segundo na estrutura da coletânea, demarcando uma distinção com relação à abordagem do Brasil pré-cabralino feita no capítulo inicial pelo historiador e arqueólogo Ulpiano Bezerra de Meneses. Porém, ao falar da arte indígena como fenômeno atual, Ribeiro não deixa de confirmar a ideia de sua impermeabilidade à arte nacional, marcada pela economia de mercado e pela sociedade de classes que desintegram os nexos sociais e existenciais da arte indígena:

Nossas artes ditas eruditas nada têm, nem terão, da indígena. São transposições das artes do invasor, só



sensíveis aos movimentos estéticos metropolitanos. Nossas artes populares — oriundas seja de ressonâncias das eruditas, seja de expressões incultas da criatividade dos pobres — também não herdaram nada da sensibilidade e do requinte da arte indígena, nem do patrimônio artístico desenvolvido por tantos povos ao longo de milênios (Ribeiro, 1983, p. 86).

Na lógica da *História Geral da Arte no Brasil* desenhada por Zanini, a ambiguidade temporal dessa “vida na morte” (Ribeiro, 1983, p. 86) dos índios está situada antes do capítulo sobre a arte do período colonial, o que a aproxima do raciocínio vigente nos livros *História da Arte Brasileira* e *Arte no Brasil*. Nos capítulos subsequentes das três publicações, o indígena não é mais abordado como agente de práticas ou valores artísticos, não é mais o produtor de objetos e sistemas de ações estética e culturalmente relevantes para a leitura histórica da arte nacional. Ele se restringe a motivo figurativo, objeto da melancolia acadêmica ou do primitivismo modernista, imagem traduzida em outras imagens, e nunca se constitui como sujeito que produz saberes e materialidades, funções e processos artísticos determinantes para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil. Nessas três importantes propostas de construção da memória artística nacional emerge uma incapacidade, rejeição ou mesmo um desinteresse em incorporar o indígena à contemporaneidade. Assim, a fixação do índio no passado acaba por legitimar sua exclusão do presente; a arte indígena, como complexo de formas e relações vivas, perde toda efetividade e atualidade para a compreensão da arte brasileira, o que revela a marca da colonialidade em sua elaboração histórica.



Decerto, essas leituras refletem a percepção de uma degradação irreversível das comunidades indígenas no país, exiladas de qualquer projeto nacional com o avançar do século XX e especificamente na época em que os livros são concebidos. No cerne das políticas desenvolvimentistas do regime militar brasileiro (1964-1985), uma série de ações reforçava essa gradual exclusão, como o Plano de Integração Nacional lançado em 1970 pelo governo do general Garrastazu Médici, que levou à abertura de estradas em terras indígenas e à instalação de programas de colonização da Amazônia, ou o projeto RadamBrasil, de 1975, que detectou jazidas minerais em terras indígenas, promovendo sua invasão pelo garimpo ilegal (Soares, 2015). Tidos como empecilhos ao progresso, aos índios cabia a aniquilação mal disfarçada como política de assimilação.

Devemos, no entanto, perguntar até que ponto a nulificação do indígena como agente artístico nas mais importantes narrativas históricas então produzidas sobre a arte brasileira não corroborava seu exílio do Brasil, no contexto mais amplo de um epistemicídio (Santos, 2009, p. 52), isto é, a eliminação das diversas formas do pensamento indígena como sistemas efetivos de conhecimento, eliminação paralela mas tão eficaz quanto o genocídio. É preciso perguntar sobre o sentido político dessas narrativas, porque ao mesmo tempo que elas refletem, também produzem possibilidades de autocompreensão. Pensar sobre a historiografia da arte brasileira, hoje, necessariamente implica a consciência e o debate sobre sua colonialidade: sua empatia com o cortejo triunfal dos despojos da conquista (Benjamin, 1987, p. 225),



cortejo que continua a acontecer na contemplação irrefletida dos monumentos da cultura-barbárie, no processo de sua transmissão elogiosa no leito seguro do tempo linear. Se a intervenção no passado é tarefa do presente, como Benjamin nos ensinou a ver, então essa dissociação entre arte indígena e arte brasileira também carrega concepções sobre o sentido e o destino da arte na sociedade nacional.

## Mario Pedrosa e a história a contrapelo

Aqui entra nosso principal argumento, a ideia de que há nos textos de Mario Pedrosa um modo alternativo de elaboração dessas relações. Em escritos das décadas de 1960 e 70, ele propõe que se pensem as condições e processos artísticos contemporâneos com base em certos aspectos da arte indígena, o que significa que ele também propõe a compreensão da arte indígena com base em sua experiência da arte contemporânea no Brasil. Nesses escritos, a produção indígena não é um conjunto inerte de objetos ou imagens, mas emerge como trama entre materialidade e capacidade agentiva, como processo eficaz de presentificação, condensação e deslocamento de relações sociais, modo de conhecimento e exercício de restrições e liberações, enfim, como acesso a uma reinvenção constante da coletividade. Tais percepções são claramente ativadas pelos anseios, sucessos e fracassos que Pedrosa identificava naquilo que, já em 1966, chamava de arte pós-moderna.



Mas antes de entrarmos mais propriamente nessas relações, duas questões importantes devem ser abordadas. Primeiro, é preciso lembrar que Pedrosa não foi um historiador da arte brasileira stricto sensu. Um possível conjunto de seus textos historiográficos não foi ainda constituído ou proposto, mas estes são, de fato, esparsos e talvez indiscerníveis de sua crítica de arte. Apenas em alguns momentos Pedrosa se deteve em análises de teor mais histórico sobre a arte brasileira, como no estudo da instalação da Missão Artística Francesa no Brasil, com o qual pretendia concorrer à cadeira de história do Colégio Pedro II em 1955 (Pedrosa, 2004a), ou na análise retrospectiva das bienais de São Paulo, escrita em 1970 para a revista *Argumento* (idem, 2015a). Mas ele certamente foi um “pensador da formação brasileira”, dos descompassos “entre as formas herdadas da cultura europeia e a realidade social da colônia” (Wisnik, 2015, p. 16). É evidente em seus textos a necessidade de refletir sobre o processo de modernização singular do Brasil, país que ele via como fruto do transplante de certos modelos e ideias para terras devastadas por frentes de colonização predatórias, indiferentes a “estruturas sociais e físicas regionais verdadeiramente autóctones” (Pedrosa, 2004b, p. 416). O Brasil nasceu da *tabula rasa*, logo “nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino”, razão pela qual foi possível ao crítico afirmar a condição ambivalente de sermos “condenados ao moderno” (ibidem, pp. 412-3). Prova-o a construção de Brasília, a capital no meio do nada, cujo projeto ele compreendeu à luz do gesto de Lúcio Costa, “à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz” (idem, 2015b,



p. 135), gesto capaz de ressignificar a experiência colonial ao explicitar a vocação do Brasil para a descontinuidade, para a falta de uma unidade que se pudesse sentir como originária. Ou seja, a utopia da moderna arquitetura brasileira, e afinal de Brasília, seria assumir o nada, sua antirraiz destrutiva, e disponibilizá-lo para a construção de uma nova cultura orgânica, postura muito diferente do nativismo de literatos e pintores modernistas que queriam “redescobrir o país” (idem, 2015c, p. 62). Menos do que redescobrir, importaria inventar, daí a plena adesão de Pedrosa à abstração.

Aqui, a segunda questão se mistura à primeira, pois é preciso dizer que Pedrosa foi um “inimigo do nacionalismo” (Wisnik, 2015, p. 10), como mostra sua subversão do valor atribuído à origem e à continuidade na compreensão de uma arte brasileira. Eis uma diferença marcante com relação às posições que haviam gerado as obras de Bardi, Pedro Manuel e Zanini: o propósito de narrar a gênese e o desenvolvimento da nação através da gênese e desenvolvimento de sua arte, extrair de um *continuum* temporal uma ideia de arte nacional que se acomodasse entre a origem pré-cabralina e a contemporaneidade.

Para marcar essa comparação entre os três autores e a operação realizada por nosso crítico, lançamos mão das diferenças identificadas por Benjamin entre o historicismo e o materialismo histórico: para o marxista e historiador a contrapelo Mario Pedrosa, adepto das rupturas e apropriações temporais, o passado não é um dado que continuamente se afasta na transição para o presente, mas está aberto ao salto



IMAGINAÇÃO MUSEAL E PÓS-MODERNIDADE

dialético do hoje: “configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (Benjamin, 1987, p. 232). Para Pedrosa, o Brasil se explicaria pela descontinuidade e pelo desenraizamento, sendo preciso incorporá-los criticamente à consciência de que qualquer gesto de identificação seria também de invenção. Por isso, em suas reflexões sobre Brasília há um elogio ao gesto de Lúcio Costa, que adquire sentido histórico ao reconhecer a origem-como-destruição do Brasil e ao transformá-la no desenho da nova capital. Pedrosa admira, e em muito também inventa, a inteligência e o inusitado desse salto, sua operação rememorativa da violência conquistadora, que coloca no horizonte das expectativas brasileiras uma ambígua imagem de progresso-como-catástrofe. E especificamente sobre o tema da brasilidade, defendida em uma carta do pintor Emiliano Di Cavalcanti, o crítico já questionava em 1952:

Eu gostaria que Di nos dissesse de que “seiva racial” ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana? polonesa, síria, turca, judaica, germânica? Ou quer ele sustentar que a única “seiva” que serve para tirarmos dela a famosa e indefinível “arte brasileira” é o velho lugar-comum das “três raças tristes” de que ambos descendemos? (Pedrosa, 2004c, p. 189).

Talvez por essa postura incômoda relativa ao discurso da brasilidade, Pedrosa — aliás, assim como Benjamin na Europa — nunca conseguiu fazer carreira regular no meio acadêmico brasileiro, apesar de várias tentativas. Em 1949, ele se inscreveu em um concurso para a cátedra de história da



arte e estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, mas perdeu a vaga para Flexa Ribeiro; entre 1955 e 1956, sendo já professor interino de história no Colégio Pedro II, se inscreveu em três concursos para catedrático e livre-docente na instituição, mas em nenhum dos casos foi admitido (Arantes, 1995).

Desligado de qualquer essencialismo, tendo dispensado os expedientes nostálgicos ou alegóricos do nacional, cabe-nos perguntar qual seria o lugar do indígena no pensamento de Pedrosa sobre a arte do Brasil. De saída, é fundamental enfatizar que a sua não é uma apropriação formalista da arte indígena. Sua abordagem está longe do primitivismo estilístico que em parte sustentou a modernidade ocidental, processo que ele soube muito bem reconhecer. Como teórico e defensor da abstração no Brasil, Pedrosa não recorreu a referências aos índios brasileiros, nem a paralelos formais com seus grafismos e tradições decorativas, pois entendia o abstracionismo brasileiro como algo que se impunha sobre aquele ambivalente nada e por isso devia afirmar-se fenomenologicamente, como experiência perceptiva, sem recurso a narrativas de origem. Concebido em 1950, seu termo “arte virgem” (Pedrosa, 1964) refere-se aos desenhos e pinturas de internos de instituições psiquiátricas, cuja produção não estaria submetida ao adestramento sensorial e expressivo necessário aos condicionamentos da normalidade, logo se manteria predominantemente intuitiva e afetiva. Essa arte, que Pedrosa conheceu diretamente em 1947 ao frequentar o Ateliê de Pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de





Janeiro, deu a ele as bases empíricas para suas contribuições teóricas sobre a abstração, especialmente nos textos *Arte, necessidade vital*, de 1947 (idem, 1949), *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, de 1949 (idem, 1979a), e *Forma e personalidade*, de 1951 (idem, 1979b), que sintetizam seus estudos de psicologia da arte e da forma. Surgem, nesses escritos, aproximações entre a arte dos esquizofrênicos, a dos chamados povos primitivos e a das crianças, segundo os debates então atuais na psicologia evolutiva, que foram suas referências na elaboração da defesa de um caráter primário da afetividade na plasticidade teorizada pela Gestalt (Corrêa, 2018).

Não há em seus textos das décadas de 1940 e 50 sobre abstração qualquer menção à arte dos índios do Brasil. As menções aparecem numa fase mais tardia da produção de Pedrosa, já ao final da década de 1960, quando decaíam as utopias do construtivismo brasileiro cujas bases remontavam à sua própria atuação como crítico de arte engajado no debate da abstração, cuja conquista máxima parecia ter se anunciado no projeto de Brasília. De fato, a arte indígena aparece quase simultaneamente à sua identificação de uma nova fase da arte brasileira — a pós-moderna — e assume um lugar especial em seu pensamento a partir de então, até culminar no projeto da grande exposição com diversas etnias do Brasil, já ao final de sua vida.

Seu texto crucial, nesse sentido, é “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje”, publicado em 1968 (Pedrosa, 1975a) e onde suas próprias experiências são cruzadas com a leitura

do texto “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”, escrito pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss e publicado em 1945 (Lévi-Strauss, 1975). Tudo indica que essa leitura definiu um novo modo de compreensão da arte para Pedrosa, que ele conectou ao experimentalismo da década de 1960.

## Da arte kadiwéu ao exercício experimental da liberdade

Em seu texto, Lévi-Strauss retoma análises mais antigas de Franz Boas sobre as práticas decorativas dos índios da costa noroeste americana baseadas em cortes e rebatimentos de representações de animais sobre a superfície de diferentes utensílios e construções. Mas ele amplia tais análises, tomando esse procedimento como característico de várias culturas: da China arcaica, dos maoris da Nova Zelândia e das pinturas faciais dos índios kadiwéu do Brasil. Lévi-Strauss teve contato com estes últimos, habitantes da região próxima à fronteira com o Paraguai, durante uma expedição realizada entre 1935 e 1936. Sua análise publicada em 1945 tem base nessa experiência, depois retomada em seu relato tardio da expedição publicado em 1955 no livro *Tristes trópicos* (Lévi-Strauss, 1996).

Aqui chamados de cadiueu e logo de caduceus, na grafia adotada por Pedrosa, os kadiwéu faziam com sua pintura uma ação mais radical do que aquela identificada por Boas como



desdobramento de uma representação sobre a superfície de um objeto. Ao atuar sobre uma face viva, os desenhos assimétricos kadiwéu produzem a disjunção de sua natural simetria em prol de uma harmonia artificial, inventada por cortes e rebatimentos de linhas. Sua arte, “em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma efetivamente um rosto verdadeiro”, operação que deve ser entendida como um “desdobramento da personalidade” (Lévi-Strauss, 1975, pp. 290-295), agenciamento de relações, oposições e hierarquias no plano individual e no plano coletivo. Logo, as linhas kadiwéu queriam efetivamente dar vida à comunidade.

Anos depois, Lévi-Strauss foi além na publicação de suas memórias: essas pinturas assimétricas seriam ainda um modo de sonhar soluções para dilemas reais, um modo de abordar, elaborar e desejar a ultrapassagem das contradições dessa sociedade. O rígido sistema de castas hereditárias e endogâmicas dos kadiwéu fazia a natalidade cair a ponto de pôr em risco sua existência. As pinturas faciais simbolizariam uma solução que eles conheciam por intermédio de outros grupos étnicos, como os guaná, que foram seus servos, mas não puderam ou quiseram adotar: a divisão das castas em metades com regras de casamento invertidas, o que dinamizaria a procriação mediante uma espécie de equilíbrio assimétrico por divisões e rebatimentos sociais. Esse “remédio”, que lhes faltou no plano social, foi experimentado no plano simbólico: “E, já que não podiam tomar consciência dele e vivenciá-lo, puseram-se a sonhá-lo. Não de forma direta, que teria se chocado com seus preconceitos; de



forma transposta e na aparência inofensiva: em sua arte” (Lévi-Strauss, 1996, p. 186). À pintura facial corresponderia uma possibilidade de se experimentar e simbolicamente ultrapassar uma interdição; os desenhos rebatidos entre os quadrantes do rosto, exclusivos às mulheres kadiwéu, permitiam ao grupo étnico uma experiência de suas próprias contradições, de sua relação quase atávica com a própria extinção. Como no desenho de Brasília sob o raciocínio de Pedrosa, as linhas kadiwéu faziam saltar a continuidade pacífica entre passado e futuro, condensando-se — sintomaticamente, no corpo feminino — como espécie de imagem dialética entre afirmação identitária e desaparecimento, entre origem e fim.

Podemos supor que essa complexa agência social da arte kadiwéu atraiu o pensamento de Mario Pedrosa: a capacidade de atuar material e simbolicamente na criação do indivíduo e da comunidade como sistema de ações que visam a certa eficácia sobre a construção da realidade, mesmo que pela elaboração compensadora ou utópica de seus fracassos e limites. Esse é o tom do texto “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje”, que explicitamente aproxima a arte dos kadiwéu (ou, mais precisamente, o argumento de Lévi-Strauss) à arte que Pedrosa acompanhava como crítico, indicando diferenças entre esse modo de aproximação e aquele que se estabelecera entre a arte primitiva e o modernismo no início do século XX. A principal dessas diferenças havia sido indicada pelo antropólogo no estudo dos kadiwéu:



Apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade. A arte picassiana é apenas uma deformação da representação da realidade. A diferença é fundamental (Pedrosa, 1975a, p. 222).

Interessados na beleza, na força plástica e nas qualidades estruturais de artefatos extraídos de sua função social e coletiva, fauvistas, expressionistas e cubistas não se ligaram ao caráter agentivo e participante desses objetos no contexto de suas culturas vivas, onde a arte seria “a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade” (ibidem). Para Pedrosa, os artistas “de hoje”, ao contrário, estariam sensibilizados por essa capacidade da arte de realizar ações e conduzir a sociedade a comportamentos coletivos:

Nessa diferença de atitude do artista de hoje com a dos Derains e Matisses do começo do século está toda a diferença que vai da arte de então, da arte cubista de um Picasso ou da arte abstrata de um Mondrian, à arte pós-moderna, popista ambiental ou de um Oldenburg ou um Segall, cinética com um Le Parc ou Schoffer, ambiental participante com uma Lígia Clark ou Hélio Oiticica (ibidem, p. 223).

Os artistas pós-modernos buscariam, sobretudo, uma equivalência entre seu trabalho e a arte negra ou a arte



kadiwéu em seus contextos sociais tradicionais, ou seja, aquela capacidade agentiva que parecia cada vez mais utópica na sociedade de massa, onde o trabalho artístico se via cultural e espiritualmente isolado, sem ressonâncias coletivas. Para Pedrosa, o artista dos anos 1960 queria retirar a arte do nicho que lhe fora reservado no mundo capitalista, como gesto individual e inócuo ou objeto de contemplação e consumo. Assim, tendo descoberto uma arte participante nas culturas tribais, “o artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto” (ibidem, p. 225).

Apesar da menção à arte “da Costa do Marfim e da Costa do Ouro, do Daomé e do Benin” (ibidem, p. 223), referida ao interesse dos artistas modernos, o exemplo que domina o texto vem dos índios kadiwéu e aqui, claramente, Pedrosa constrói um nexos mais forte entre sua descoberta da arte indígena do Brasil e suas ideias sobre o desenvolvimento da arte ocidental no século XX, inclusive no Brasil. Os kadiwéu, por intermédio de Lévi-Strauss, permitem a ampliação do próprio teor da arte contemporânea aos olhos do crítico e assim podem perturbar os lugares e temporalidades estanques da arte indígena no contexto da arte brasileira. Os índios podem ser os motores de uma experiência, o “material explosivo” para um salto dialético em que se configurem possibilidades de compreensão e afirmação de certas rupturas e redefinições na arte não indígena. É evidente que a referência de Pedrosa aos índios brasileiros é genérica. Os kadiwéu encarnam um caso clássico da etnografia brasileira, que Pedrosa conheceu por livros, imagens e provavelmente



conversas, pois era amigo de Darcy Ribeiro, etnógrafo dos kadiwéu. Sua abordagem vai na direção de uma teorização não sistemática, ensaística, sem pretensão antropológica, mas que mobiliza certa ideia dessa arte cujo sentido estaria restrito aos códigos de uma sociedade separada do Brasil e perdida no tempo, para colocá-la como sistema capaz de ativar a reflexão e a prática da arte na atualidade.

Pedrosa empreendia assim uma construção histórica impulsionada pelo próprio experimentalismo da década de 1960, em que ele observava tendências coletivistas, performativas, ambientais e corporais, além daquilo que descrevera como uma ansiedade, um desespero dos artistas por refazer os vínculos sociais do trabalho de arte para além das tramas do capitalismo. Seu texto denuncia um estado de alerta para o perigo daqueles tempos que os artistas também sentiam. A experiência de um “agora” na arte agentiva e comunitária indígena marca fortemente a visão de Pedrosa a partir do momento em que ele o conecta à arte pós-moderna; depois ele o encontrará em diversas situações, como no coletivismo dos hippies e nas cooperativas de artesãos que conheceria no Chile de Salvador Allende, na década seguinte (Pedrosa, 1995a).

Mas o que nos parece mais relevante nessa construção histórica está em uma expressão sua, hoje famosa: exercício experimental da liberdade. A expressão aparece em 1967, no texto “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa”, porém remontaria a um período anterior, segundo o próprio autor: “Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental



da liberdade” (Pedrosa, 2015d, p. 401). Inspirado em Marx, ele identifica essa arte com uma nova consciência de que o trabalho artístico seria, no mundo capitalista, um dos últimos tipos de trabalho livre, dotado de autenticidade existencial e cuja produção buscaria resistir à sua equivalência a valor de troca, “a mais absoluta das mercadorias, o dinheiro” (p. 405). Mas ele nada diz, nesse texto, sobre o caráter específico da produção artística que emerge dessa nova consciência, o que acontece em 1968, com a publicação do texto “O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany” (Pedrosa, 1975b). Pedrosa identifica em Restany algumas ideias que convergem com sua definição de arte pós-moderna: esta implicaria uma proposta de modificação radical do papel tradicionalmente atribuído ao artista, de produzir obras únicas e com expressão individual. Segundo Restany, a nova proposta se voltaria para a livre experimentação de meios e situações, pois graças aos recursos tecnológicos da reprodutibilidade, os artistas estariam liberados para explorar e expandir o caráter lúdico das manifestações coletivas e de tipo festivo, que deslocariam a arte de seu sentido material para o vivencial. É o que Pedrosa vê surgir como “algo inédito na história: o exercício experimental da liberdade” (ibidem, p. 240).

Porém, nosso crítico também declara sua desconfiança com relação ao otimismo de Restany quanto ao sentido libertador da tecnologia, pois esta afinal reforçaria a alienação do trabalho, a onipresença da mercadoria e o individualismo. Na contramão de Restany, Pedrosa mais uma vez aproxima a dimensão coletiva e lúdica da arte dos anos 1960 à experiência da arte em sociedades pré-capitalistas:





Nenhuma sociedade, que negue como esta nossa qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita, tem forças interiores capazes de alcançar algo que, nas sociedades culturais primitivas, foi decisivo para a sua conservação e florescimento; as manifestações do sagrado entre as quais a Arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa e integradora (ibidem).

Essas palavras deixam claro que intrínseca à busca por uma arte coletiva e integradora na sociedade contemporânea está a consciência de seus limites como “remédio” de eficácia social. Buscar na arte o livre exercício de vínculos e transformações comunitárias implicaria saber que tais exercícios encontram difíceis barreiras nas relações capitalistas dominantes, daí seu caráter experimental, como interstício utópico na sociedade. Para Pedrosa, no horizonte dessa dialética entre liberdade e condicionamento sempre esteve a possibilidade de ruptura dos mecanismos de alienação, do culto à mercadoria e ao indivíduo, mas corria o ano de 1968 e alguns sonhos viravam pesadelos. É inevitável lembrar a lição da arte kadiwéu proposta por Lévi-Strauss: as pinturas faciais conseguem abordar, elaborar e desfazer no plano simbólico as contradições do plano social, pois permitem que a comunidade experimente harmonias interditas, mas que assim efetivamente participam de sua realidade, seja como compensação por seus limites, seja como gestação de seu ultrapassar. Lévi-Strauss viu nos kadiwéu uma arte que elaborava seu próprio desaparecimento. A partir do final dos anos 1960, Pedrosa viu no pós-modernismo uma arte que elaborava a hipótese de seu desaparecimento



— invadida pelas “quinquilharias” da *pop art* e do *nouveau réalisme* (Pedrosa, 1975c).

## Arte em um momento de perigo

Em sua bela e já famosa fórmula “exercício experimental da liberdade” há também, enfim, algo do desespero que ele vira nos artistas, inevitável para um crítico de formação moderna que já deixara para trás toda idealidade projetiva, perdida nas periferias de Brasília. Não custa lembrar: 1968, ano em que coincidem as publicações de “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje” e “O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany”, o fracasso da nova capital também se espelhava no obscurantismo político em que ela mergulhara. Porém, toda experiência de liberdade é um exercício de possibilidades, exercício de meios para a reinvenção de limites — isso é o que Pedrosa vê nos artistas que admira, especialmente no Brasil, cuja precariedade institucional permitiria relativa autonomia às práticas artísticas. Escrevendo do exílio em Paris em 1975, ele dirige aos brasileiros seu “Discurso aos tupiniquins e nambás”: “a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual. E não há que chorar por isso; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica” (Pedrosa, 1995b, p. 334). A nova arte nasceria abaixo da linha do Equador, às margens do capitalismo avançado: avessa ao mercado, deveria se fazer por ações e processos efêmeros, estruturas ambientais e coletivas, “movimentos no plano da atividade-criatividade” (idem, 1995c, p. 347).



Afinal, seria demais imaginar que a expressão “exercício experimental da liberdade”, com a qual nos acostumamos a pensar a arte que se segue ao neoconcretismo no Brasil, teria em sua base conceitual pelo menos uma marca da arte indígena? Talvez isso pareça estranho, mas sugere um componente importante e inexplorado da expressão de Pedrosa, capaz inclusive de revelar um aspecto compensatório que muitas vezes desaparece em seu emprego celebrativo, às vezes, transformada numa espécie de lema da arte contemporânea brasileira. Tal marca também implicaria uma posição crítica, um tipo de estratégia decolonialista em oposição aos valores, à lógica e ao modelo de futuro do hemisfério rico: “A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar — os bugres das baixas latitudes e adjacências” (idem, 1995b, p. 335). Em 1975, ele sugere: talvez não estejamos tão distantes dos tupiniquins ou tupinambás que sucumbiram à colonização, mas podemos recusar as “más historiografias de origem metropolitana” e “os produtos ultramodernos das áreas adiantadas da civilização transnacional, que de futuro só apresenta a aparência” (p. 336). Inspirado na leitura de Frantz Fanon, Pedrosa argumenta: se os “danados da terra” (p. 338) nunca usufruíram do mundo saturado de riqueza, progresso e cultura onde a arte declinara, tampouco deveriam segui-lo em sua decadência. Assim, numa espécie de visão terceiro-mundista, precariedade, exclusão e mesmo as condições incertas da liberdade seriam motores para a nova arte.

Certamente artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica encarnavam essa nova arte: a partir de seus objetos



participantes do começo dos anos 60, como o “Livro da criação” de Pape, os “Bichos” de Clark e as “Caixas bóides” de Oiticica, eles chegaram a propostas coletivistas e performativas no final da década. Pedrosa analisou esse processo como uma passagem do experimentalismo brasileiro, a “dissolução do objeto” (Pedrosa, 2004d): oriundos de experiências da pintura, os três artistas mergulharam na espaço-temporalidade dilatada dos relevos, dos elementos articulados e da manipulação, e depois em ambientes, ações e proposições. Seriam os casos da proposição “Baba antropofágica” de Lygia Clark e do ambiente “Éden” de Hélio Oiticica, nos quais há referências diretas ao mundo indígena. Na proposição de Clark, um grupo cobre o corpo de um participante com linhas que saem de carretéis dentro de suas bocas, produzindo uma experiência ambígua que propõe uma momentânea perda de limites entre destruição e reconstrução coletiva do corpo. Em “Éden”, um cercado de madeira e palha identificado como “Taba” delimita um espaço onde os participantes convivem e vivenciam uma constelação de materiais, estruturas e referências a figuras da cultura popular e sincrética brasileira. De Lygia Pape, vale lembrar os “Espaços imantados”, situações efêmeras captadas nas ruas, onde percursos, ações e construções anônimas se mostram capazes de criar lugares e durações que ela registra. Mesmo sem menção direta à cultura indígena, esse trabalho procura condensar imagens da ativação de corpos e espaços no cotidiano urbano e popular brasileiro. Em nenhum dos casos os artistas simplesmente assimilam ou citam elementos indígenas, pois trata-se antes de uma transformação conceitual do trabalho de arte.



Para além de seus textos que conjugam a arte agêntica dos índios com a arte pós-moderna brasileira, ao retornar ao Brasil em 1977 Pedrosa vai se empenhar na preparação da grande exposição sobre arte e cultura indígena cujo título seria *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, prevista para ocupar grande parte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Com esse ambicioso projeto, Pedrosa levaria sua relação com os índios a um nível mais específico, que forneceria bases empíricas à proposta de uma mútua contaminação entre a arte brasileira e a arte indígena. Não seria, como aliás nunca foi, uma espécie de culto nativista ou celebrativo da origem do Brasil, mas sim uma construção histórica e política no “momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p. 224):

A crise é profunda e uma das razões pelas quais “me virei” para fazer uma demonstração da arte dos nossos povos, ditos mais atrasados, é mostrar ao brasileiro que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas. Não que eu ache que o brasileiro depois vá se meter a fazer arte indígena. Quero mostrar que arte vem desta profundidade, deste nível, e não de marchands, Bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado (Pedrosa, 2013, p. 119).

O que Pedrosa teria sentido ao ver essa arte ocupar, “imantar” os espaços cristalinos do edifício modernista do MAM? Nosso crítico sabia que museus, por definição, são locais para os



cortejos triunfais dos colonizadores sobre os colonizados, são portadores da verdade dos vencedores e do progresso. Como escovar a contrapelo o culto à barbárie disfarçado de monumento da cultura? Como romper os nexos confortáveis que fixam o mundo indígena no passado superado, como origem imobilizada pelo encadeamento linear que conduz à arte brasileira? E, sobretudo, como despertar no presente o lampejo dialético da imagem dos vencidos, não por qualquer empatia melancólica, mas como oportunidade de salvar sua “herança” e “nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (Löwy, 2005, p. 120)? Ou seja, como, ainda e sempre, salvar o presente? Não podemos atribuir um messianismo benjaminiano a Pedrosa, mas ele certamente depositou muita energia e esperança no projeto dessa exposição, que se vincula a todos os seus inúmeros esforços e movimentos em defesa da vitalidade e profundidade da experiência artística como fator de emancipação individual e coletiva. Daí a importância de se ocupar o espaço museal, capaz de tornar mais acirradas as contradições culturais e as tensões políticas entre estruturas institucionais e a “alegria de criar” que para ele é o verdadeiro motor da arte.

Mas a exposição planejada não chegou a acontecer por causa de um grande incêndio que destruiu o MAM, em 1978. Outro momento de perigo, ou talvez outra face do mesmo perigo. Pedrosa, mais uma vez, viu um lampejo dialético entre destruição e origem. Ele imaginou um novo museu a sair das cinzas do MAM, que tampouco se realizou: seria um Museu das Origens, no plural.



## Referências bibliográficas

- ALAMBERT, F. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, F. W. (Org.). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc São Paulo, WMF, Martins Fontes, 2015, pp. 6-21.
- ARANTES, O. (Org.). Dados biográficos. In: *Política das Artes: textos escolhidos I / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 350-363.
- BARCINSKI, F. W. (Org.). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc São Paulo, WMF Martins Fontes, 2015.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas I)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232.
- CORRÊA, P. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mario Pedrosa. *VIS* (UnB), Brasília, n. 15, 2016, pp. 319-338.
- \_\_\_\_\_. Da natureza antagônica da forma na obra de arte. *Arte & Ensaio* (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 35, 2018, pp. 102-113.
- DE FIORE, O. Arte indígena. In: MANUEL-GISMONDI, P. (Org.). *Arte no Brasil*. 2 vols. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 17-23.
- LÉVI-STRAUSS, C. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, pp. 279-309.
- \_\_\_\_\_. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MANUEL-GISMONDI, P. (Org.). *Arte no Brasil*. 2 vols. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MIGLIACCIO, L. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: MAGALHÃES, A. G. (Org.). *Modernidade Latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC/USP, 2013.
- PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- \_\_\_\_\_. Pintores de arte virgem. In: *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, pp. 105-115.
- \_\_\_\_\_. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje. In: AMARAL,



- A. (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975a, pp. 221-225.
- \_\_\_\_\_. O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany. In: AMARAL, A. (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975b, pp. 237-240.
- \_\_\_\_\_. Quinquilharia e pop'art. In: AMARAL, A. (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975c, pp. 175-179.
- \_\_\_\_\_. Escolha do crítico que cansou da vanguarda: a arte indígena. Entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31 dez. 1977.
- \_\_\_\_\_. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979a, pp. 12-82.
- \_\_\_\_\_. Forma e personalidade. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979b, pp. 83-145.
- \_\_\_\_\_. Arte culta e arte popular. In: ARANTES, O. (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995a, pp. 321-332.
- \_\_\_\_\_. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: ARANTES, O. (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995b, pp. 333-340.
- \_\_\_\_\_. Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: ARANTES, O. (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995c, pp. 341-347.
- \_\_\_\_\_. Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004a, pp. 41-114.
- \_\_\_\_\_. Brasília, a cidade nova. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004b, pp. 411-422.
- \_\_\_\_\_. Um novo Di Cavalcanti. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004c, pp. 187-190.
- \_\_\_\_\_. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III / Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004d, pp. 361-366.
- \_\_\_\_\_. As vanguardas já nascem cansadas. In: OITICICA FILHO, C. (Org.). In: *Encontros: Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, pp. 116-119.
- \_\_\_\_\_. A Bienal de cá para lá. In: MAMMI, L. (Org.). *Mario Pedrosa: arte, ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a, pp. 440-508.
- \_\_\_\_\_. Reflexões em torno da nova capital. In: WISNIK, G. (Org.). *Mario*





*Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, pp. 131-146.

\_\_\_\_\_. A arquitetura moderna no Brasil. In: WISNIK, G. (Org.). *Mario Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015c, pp. 61-73.

\_\_\_\_\_. O “bicho-da-seda” na produção em massa. In: MAMMI, L. (Org.). *Mario Pedrosa: arte, ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015d, pp. 400-405.

RIBEIRO, D. Arte índia. In: ZANINI, W. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 vols. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983, pp. 49-87.

SANTOS, B. S. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. S. S. e MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, pp. 24-71.

SOARES, C. Claudia Andujar e José Medeiros: questões em torno de uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena. *Arte & Ensaios* (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 29, 2015, pp. 87-95.

WISNIK, G. Prefácio. In: WISNIK, G. (Org.). *Mario Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 7-28.

ZANINI, W. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 vols. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.



ALEGRIA  
DE  
VIVER,  
ALEGRIA  
DE  
CRIAR:  
A EXPERIÊNCIA  
DA ARTE  
COMO  
MODO DE  
VIDA

POLLYANA QUINTELLA



*Obras de arte também podem capturar  
enguias, como vimos, ou cultivar inhames.*

ALFRED GELL

Fora do ambiente acadêmico,<sup>1</sup> o pensamento de Mario Pedrosa se constituiu majoritariamente por meio de colunas de jornais, conferências, comunicações e publicações. Essa prática permitiu ao crítico o deslocamento por questões diversas e uma intimidade com a urgência do presente: Pedrosa acompanhou artistas dia a dia e foi responsável por alguns pioneirismos, como a utilização do termo “arte pós-moderna”,<sup>2</sup> além de cunhar a expressão que depois seria amplamente utilizada no circuito da arte brasileira: “A arte é o exercício experimental da liberdade”.<sup>3</sup>

Este texto, no entanto, é dedicado a um Mario Pedrosa primitivista, aspecto por vezes ignorado em sua obra, ou colocado como reflexo de um desgaste do olhar crítico já numa fase avançada da vida. Para isso, olharemos

---

1 Não por falta de tentativa: Mario concorreu à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1949 e, entre 1955 e 1956, se inscreveu em alguns concursos para livre-docência na mesma instituição, não tendo sido admitido.

2 Aparece pela primeira vez em “Arte pós-moderna, arte ambiental, Hélio Oiticica”, em 1966.

3 Aparece na análise do trabalho de Antonio Manuel, “O corpo é a obra”, realizado no MAM em 1970.



especialmente para um projeto não realizado no ano de 1978: a exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, grande coletiva de arte indígena pensada para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e não realizada em razão do trágico incêndio ocorrido no mesmo ano.

No contexto social da década de 1970 e arredores, não só Pedrosa volta do exílio obstinado em se dedicar integralmente à “arte fora da arte”, mas muitos campos parecem se voltar com mais atenção para as culturas indígenas, afro-brasileiras e populares. Lélia Gonzalez inicia o pioneiro curso de Cultura Negra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1976,<sup>4</sup> recém-inaugurada por Rubens Gerchman e Lina Bo Bardi, que, no projeto de fundação da escola, previa ocas como ateliês externos à casa, no contexto da mata, não realizadas. No mesmo ano, Jacques Van de Beuque organiza com sua coleção a grande mostra *Arte Popular Brasileira* no MAM-RJ, que deu origem à exposição permanente da Casa do Pontal, inaugurada em 1986. Rubem Valentim publica o “Manifesto ainda que tardio”. Nas artes visuais, os artistas aliam suas pesquisas

---

4 Em termos de bibliografia, o interesse pela arte afro-brasileira, por exemplo, até a década de 1980, embora esparso e pontual, encontra-se presente desde 1904, com *As Línguas e as Belas-Artes nos Colonos Pretos*, de Nina Rodrigues, e aparece posteriormente em textos de Arthur Ramos (1957), Mário Barata (1957), Clarival do Prado Valladares (1963; 1966; 1968; 1969; 1976) Roger Bastide (1968), Lélia Coelho Frota (1878), Pierre Verger (1980), entre outros. No caso da arte indígena, a bibliografia concentra-se no campo da antropologia com Franz Boas (1927), Lévi-Strauss (1945), Berta G. Ribeiro (1940, 1980, 1987, 1989), Lucia H. Van Velthem (1984), Maria Luisa Fenelon Costa (1976; 1986; 1988) Darcy Ribeiro (1983, 1986), Lux Vidal (1978), Ulpiano Bezerra de Menezes (1983).



às questões socioculturais. Lygia Pape, que será assistente de Pedrosa em *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, passa a década interessada nas experiências indígenas: realiza em 1975, com uma bolsa de aperfeiçoamento do CNPq, a pesquisa “Espaços poéticos: uma arquitetura do precário”, sobre arquitetura indígena; uma série de trabalhos relacionados ao universo indígena brasileiro, como “Caixa Brasil” (1968), “Tecelares” (1974), “Our parents” (1974), “Catiti Catiti” (1978); a dissertação *Catiti-Catiti na Terra dos Brasis*, de 1980, e, posteriormente, na década de 1990, a série “Mantos tupinambás”. Também Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Claudia Andujar, Miguel Rio Branco, Clóvis Irigaray e Bené Fonteles voltaram-se para as questões indígenas. A tropicália pós-bossa nova, no final dos anos 1960, também se interessava amplamente pelos dados da cultura de massa, resgatando a antropofagia e elementos da cultura nacional e popular. “Viva a mata! Viva a mulata!”, cantava Caetano. Ao longo da década de 1970 há um progressivo aumento na luta e resistência indígenas, com denúncias sobre o projeto oficial da ditadura militar de exterminar os índios até o ano de 1998, enquanto obras de abertura de estradas como a Transamazônica, hidrelétricas e pelotões militares rasgavam a floresta no “projeto de integração nacional” (Heck, Loebens e Carvalho, 2005). Essa articulação desencadearia a emergência do tema dos direitos históricos à terra conquistados com a Constituição de 1988. Curiosamente, 1978 foi também o ano em que Claudia Andujar, uma das artistas participantes da possível exposição de Pedrosa, foi enquadrada pelo governo militar na lei de Segurança Nacional e expulsa do território



indígena enquanto publicava seu primeiro livro sobre os Yanomami.<sup>5</sup>

Mario Pedrosa voltou ao Brasil em 1977, com seu mandado de prisão revogado. Este seu último exílio trouxera contribuições decisivas para uma nova postura crítica. Entre 1970 e 1973, Pedrosa viveu no Chile, onde construiu, em 1972, ao lado de Salvador Allende, o Museu da Solidariedade, e se aproximou da Cooperativa Centro de Mães, que o fazia refletir sobre os limites do artesanato. Em 1975, ainda em Paris, publicara o texto que redefiniu seu estado diante da arte: “Discurso aos tupiniquins ou nambás”.

Após seu retorno ao Brasil, seus dois últimos projetos foram pensados para o MAM-RJ. Em 1978, o crítico organizava, junto com Lygia Pape, a exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, que pretendia reunir a arte dos povos indígenas no Brasil e seus modos de vida. Em 9 de julho daquele ano, dia seguinte ao incêndio que destruiu o museu, os jornais estampavam a tragédia: “O Rio de Janeiro perdeu ontem o seu Museu de Arte Moderna. Quarenta minutos de fogo, um extintor enguiçado, o atraso dos bombeiros e a falta de água consumiram, enquanto a cidade dormia, o acervo

---

5 Já em perspectiva ampliada, se olharmos para as tentativas de “expor o Brasil”, ou para os projetos museológicos empreendidos, encontraremos alguns casos especiais. Lina Bo Bardi é certamente o maior nome, além de outros como o de Abdias Nascimento com o Museu de Arte Negra (MAN) e Darcy Ribeiro com o Museu do Índio (1953), apenas para nos atermos aos exemplos mais ilustres. Ou, mais recentemente, o trabalho de Emanuel Araújo com o Museu Afro-Brasil (2004).



da instituição...”. A exposição não mais seria possível e se manteve apenas como projeto. O processo de pesquisa para a exposição estava avançado, e documentos como textos pessoais, esboços, entrevistas, cartas, manuscritos lista de obras, eixos temáticos, orçamento, equipe e trocas institucionais permitem compreender seu intuito. Depois de dois adiamentos, previa-se inaugurá-la em dezembro de 1978 e mantê-la em cartaz até fevereiro do ano seguinte. As peças seriam divididas entre Material de Guerra, Cerâmica, Cestaria, Plumária, Arqueologia, Habitação e Navegação, e contariam com legendas explicativas indicando “origem, colecionador e traços significantes decisivos” (Pedrosa, 1978). Para a elaboração de tais legendas, foram convidadas pessoas “qualificadas” e da equipe de antropólogos participavam Berta Ribeiro, Lux Vidal, Tereza Bauman, Carmen Junqueira, Eduardo Viveiros de Castro, além de Darcy Ribeiro como principal consultor. A equipe completa seria composta como no quadro a seguir.



<b>FICHA TÉCNICA</b>	
Colaboradores	<b>Funarte</b>
	<b>Embratur</b>
	<b>Fundação Roberto Marinho</b>
	<b>TV Globo (divulgação, catálogo, documentário e reproduções fotográficas)</b>
Direção cultural geral	<b>Mario Pedrosa</b>
Curadoria adjunta	<b>Lygia Pape</b>
Consultoria	<b>Darcy Ribeiro</b>
Antropólogos	<b>Berta Ribeiro</b>
	<b>Eduardo Viveiros de Castro</b>
	<b>Tereza Bauman</b>
	<b>Lux Vidal</b>
	<b>Carmen Junqueira</b>
Arquiteto	<b>José Luiz Ripper</b>
Montagem	<b>Frank Barral</b>
Luminotécnica	<b>A. Brayton</b>
Iconografia	<b>Maureen Bisilliat</b>
	<b>Claudia Andujar</b>
Programação visual	<b>Aloísio Carvão</b>
Coordenação interna do MAM	<b>Ronaldo Macedo e monitores</b>
Secretaria e pesquisa	<b>Carlos Augusto Hoffman</b>
Apoio	<b>Conselho Federal de Cultura</b>
	<b>Funarte</b>
	<b>Finep</b>



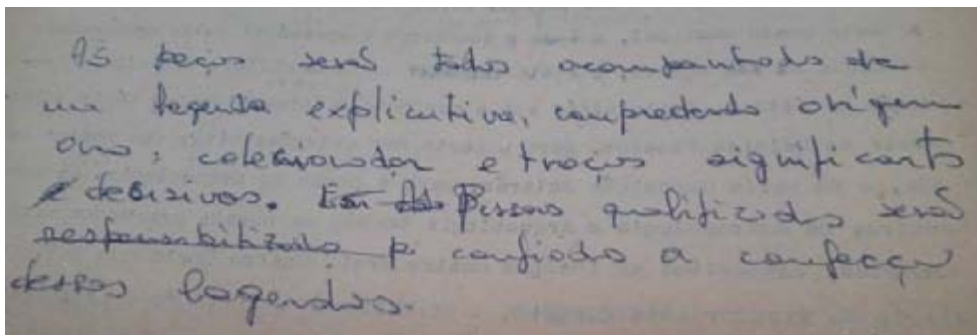


De dimensões ambiciosas, a mostra ocuparia os três andares do museu; seu esboço previa mais de 1.500 peças (resumo do número de peças abaixo) vindas do Museu Nacional, Museu Goeldi, Museu do Ipiranga, Museu da USP e Museu de Cuiabá (Pedrosa, 1978). Além disso, cartas institucionais indicam a tentativa de trazer o Manto Tupinambá do Museu do Homem na França. Solange Thierry, responsável pelo laboratório de etnologia daquele museu, chegou a manifestar estarem “Honrados em participar do processo, queremos dar prosseguimento às comunicações” (Pedrosa, 1978). A pesquisa, àquela altura, limitava-se ao conjunto de obras do Museu Nacional, já selecionadas, e incluía etnias como Guarajara, Tembé, Pakará, Xirianá, Parecí, Tukano, Iruti-Tapuia, Makuxi, Karapanã, Wapichana, Bororo, Kanela, Tapirapé, entre outras.

<u>RESUMO</u>		
I. PLUMÁRIA	621 peças	
II. ARQUEOLOGIA	220 peças	
III. ARTEFATOS TRANÇADOS	169 peças	
IV. ARTEFATOS DE MIÇANGA	134 peças	
V. TECIDO DE LIBER	156 peças	+ 25 peças
VI. ARTEFATOS DE CERÂMICA	67 peças	+ 131 BONECAS
VII. BRINQUEDOS	40 peças	
<b>TOTAL</b>	<b>1.407 peças</b>	<b>+ 156 peças</b>

Trecho da lista de obras que seriam utilizadas na exposição.

Fonte: Arquivo Mario Pedrosa.



Segundo os manuscritos do crítico, “As peças serão todas acompanhadas de uma legenda explicativa, compreendendo origem, ano, colecionador e traços significantes decisivos. Pessoas qualificadas serão responsabilizadas na confecção dessas legendas.”

Fonte: Arquivo Mario Pedrosa.

O crítico seguiria para o Museu Goeldi, como informou Márcio Doctors,<sup>6</sup> seu assistente no período. Em entrevista ao *Pasquim*, Pedrosa apresenta seu interesse:

Quando voltei ao Brasil, uma das minhas preocupações era ver em que pé estavam as obras de certos museus que contêm um acervo dos índios brasileiros. Fiquei muito impressionado com a arte plumária, que é delicadíssima, onde o índio mostra as qualidades de um artista sem saber que é artista, de um homem que

---

6 Doctors fez essa afirmação em uma entrevista realizada por mim, na Fundação Eva Klabin, no dia 27 de dezembro de 2016.

vive na sua comunidade e, apesar de todas as pressões de fora, mantém sua individualidade. Embora histórica e socialmente esteja condenada a desaparecer, temos uma dívida para com esta raça, a primeira, a matriz, que constitui a formação do Brasil. Portanto, minha exposição tem esse caráter de reposição histórica, moral, política e cultural (1978, s. p.).

Ele não estava sozinho. Lygia Pape, cujos trabalhos relacionados à indígena nacional foram mencionados acima, concluiu em 1980 sua dissertação de mestrado analisando a crise na arte contemporânea, respaldada pelo pensamento de Pedrosa e pelo experimentalismo de Hélio Oiticica. A artista chegaria a afirmar: “Não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita” (1998, p. 21). E ainda: “Nós, os deserdados do mundo, só temos em comum com nossos irmãos de destino — a miséria — como diz muito bem Mario Pedrosa. Mas vai ser a miséria (denominador comum desses povos) o elemento desencadeador do processo criativo” (1980, p. 60).

Tratava-se, portanto, de voltar-se a certas origens brasileiras para entender a crise do momento, encontrando outros modos de solucioná-la. O desejo de realizar uma exposição de grandes dimensões e “marcar época na história cultural de nosso país” aparece tanto nas falas de Pedrosa (1978) como nas de Ney Land, então diretor do Museu do Índio, e Heloísa Lustosa, diretora do MAM-RJ. Falava-se de uma “grande homenagem nacional” (Land, 1978) e o crítico explicava seu momento crucial: “Essa oportunidade não se justifica apenas



em função do momento cultural do Brasil, mas em função da crise de condicionamento histórico-cultural-artístico que alcança o nosso país, que alcança a América Latina e se estende às velhas metrópoles do mundo” (2015, p. 323). Para isso, Pedrosa queria reconstruir o ambiente em que o índio vive, mora e trabalha: “A exposição deverá ser como uma mostra interpretativa ou um discurso elucidativo de todo o espectro da criatividade cultural indígena e de seus problemas de sobrevivência e convívio (adaptação ecológica, interação social, inter-tribal e com a sociedade nacional)” (Pedrosa, 1978). Sua possível organização, entre a expografia e a distribuição das peças, aparece em três momentos. Primeiro, neste relato em que Pedrosa descreve e justifica categorias para os objetos:

1. A mostra deve se iniciar com vastos painéis fotográficos valorizados por uma iluminação de alto nível técnico com uma ideia clara do mundo onde viveu e vive o índio. As florestas, os rios e as savanas onde se encontram os aglomerados tribais sobreviventes.
2. As habitações, as malocas, mostrando a extrema sabedoria arquitetônica do índio em termos de construção das estruturas e dos materiais usados, capazes de ensinar lições aos nossos arquitetos modernos.
3. Ligada a sua habitação, em plenos trópicos, está a vida social e cerimonial, a guerra e a paz da tribo. Aí estarão as armas, os meios de transporte, os instrumentos de trabalho e os fetiches para as diversas fases da vida comunal.



4. O interior da maloca onde a distribuição das funções se faz. O lugar do homem, o lugar da mulher, depois nossa representação geral, ficando possível as características por tribo, para que não esqueçam que a coletividade tribal é em si mesmo a autoridade determinante.

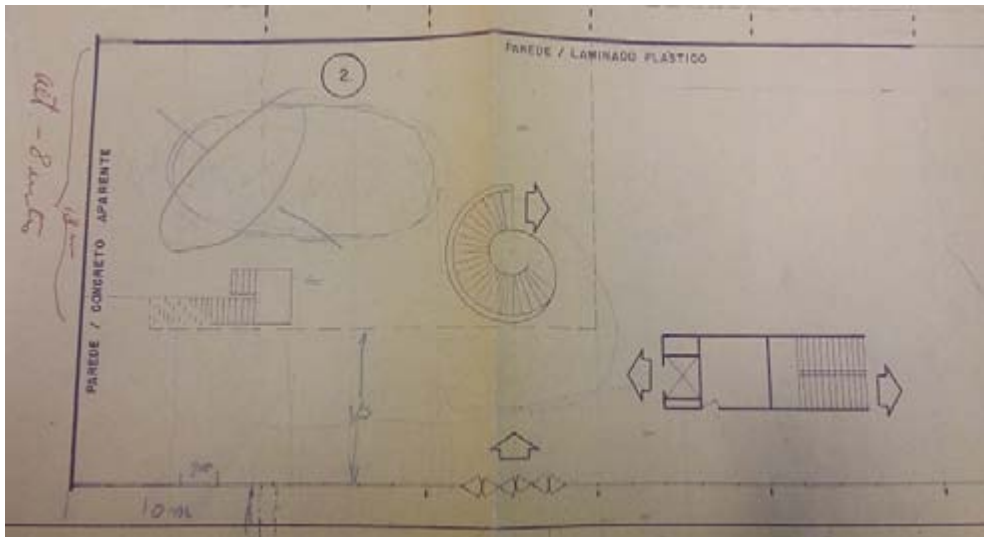
5. As atividades diversas da vida tribal serão representadas por células vivas, por materiais e por tribos (Pedrosa, 1978).

Depois, neste esboço, a divisão da exposição se torna mais precisa:

DISPOSIÇÃO DAS PEÇAS	
<b>TÉRREO</b>	40 vitrines em acrílico com peças arqueológicas
<b>SALA PRINCIPAL 2º ANDAR</b>	Grandes painéis
	Vitrines
	Maloca
	Viveiros com pássaros
	Arte plumária
<b>3º ANDAR</b>	Sala de projeção de filmes
	Instrumentos musicais
	Máscaras
	30 vitrines



E no projeto expográfico estava indicada, na esquerda superior, a área que seria ocupada pela maloca e pelo viveiro de pássaros:



Fonte: Arquivo Mario Pedrosa.

Para que fosse viabilizada, essa exposição de grandes dimensões, com mais de 1.500 peças, contaria com o apoio da Funarte, Embratur, Fundação Roberto Marinho e TV Globo. Seu orçamento se dividia entre atividades preparatórias, montagem, manutenção e programação cultural:

<b>ATIVIDADES PREPARATÓRIAS</b>	
Planificação Geral da Exposição	50. 000
Assessoria Técnico-Artístico-Científica (Dirigida por Mario Pedrosa)	180. 000
Programa de Pesquisa Bibliográfica e Museológica	100. 000
Documentação Fotográfica (Painéis)	370. 000
Registro Sonográfico – Luminotécnica	100. 000
Galeria dos Índios	
Iconografia	
Filme Documentário sobre a Exposição	
Subtotal	800. 000
<b>MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO</b>	
Salão Térreo (Vitrines Especiais)	120. 000
Salão Principal (Vitrines Especiais, Maloca e Viveiros com Pássaros)	130. 000
Salão Superior (Vitrines Especiais)	130. 000
Transporte de Peças e Outros Serviços entre o MAM e Museus Brasileiros e Europeus	100. 000
Viagens para Pesquisa	50. 000
Subtotal	530. 000
<b>SERVIÇOS DE MANUTENÇÃO E DIFUSÃO EDUCATIVA</b>	
Seguro	290. 000
Guarda e Preservação	100. 000
Conservação, Limpeza de Viveiros e Maloca	30. 000
Orientação Especial de Antropólogos e Técnico em Didática Monitoria (Guias e Instrutores)	130. 000
Subtotal	550. 000

<b>PROGRAMAÇÃO CULTURAL</b>	
Debates, Filmes e Projeções	120. 000
<b>TOTAL</b>	<b>2. 000. 000 Cr\$</b>

## Abordagens

### Crise da arte e os tupiniquins ou nambás

Em Mario Pedrosa, a recorrência do universo indígena está diretamente aliada à constatação de uma crise da produção artística e do fim da arte moderna. Os textos que refletem certo desapontamento diante da arte então produzida aparecem a partir da década de 1960, como é o caso de “Crise do condicionamento artístico” (1966). Para Pedrosa, o problema central da arte, àquela altura, era “a sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita” (1995, p. 351). O artista, como um tipo de trabalhador social, teria um trabalho necessariamente artesanal e pré-capitalista, visto que sua atividade é gratuita, por “prazer estético”. O que o crítico assinala, no entanto, é a crise desse papel, uma vez que a arte estava sendo absorvida pelo círculo do chamado “trabalho produtivo, ou o trabalho que só produz para o mercado” (1995, p. 355), ou que “a arte perdeu suas raízes culturais e foi subordinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor” (1995, p. 357). Sua preocupação é com a arte diante do crescimento e fortalecimento do mercado e





a sua condição de mercadoria. Por fim, Pedrosa assinala: “Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamei a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença” (1995, p. 358). A propósito, Pedrosa foi pioneiro no uso da expressão “pós-moderno”, que já havia aparecido em um texto anterior, do mesmo ano: “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Para ele, a crise de condicionamento é antes uma crise geral, mais ampla que o campo das artes, atrelada ao crescimento da produção em massa de um capitalismo especializado. Em “Quinquilharia e pop art”, de 1967, Pedrosa entende a arte pop americana como o sinal da crise da arte moderna e o primeiro passo da arte dita “pós-moderna”. Para ele, os americanos Warhol, Lichtenstein e Oldenburg não exploram a condição de artistas, mas de “técnicos da produção de massa” (1995, p. 396).

Mas é em “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” (1967), “Arte culta e arte popular”, “Discurso aos tupiniquins ou nam-bás” e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” que Pedrosa melhor expõe seu descontentamento. O crítico apresenta uma ambiguidade que prevalecerá sobre suas leituras: de um lado, percebe uma nova liberdade caracterizando o comportamento artístico, agora livre de suportes delimitados, do outro, do condicionamento da produção artística pela lógica da mercadoria e do valor de troca. O bicho-da-seda, figura utilizada por Marx no Livro IV de *O Capital* para explicar a teoria da mais-valia, é tomado por Pedrosa para metaforizar o artista voltado para as finalidades de seu ofício. Longe da aceleração do mundo, a produção da seda tem seu próprio tempo e ela serve para satisfazer necessidades imediatas, ao



contrário das intervenções do mercado. A crise do objeto artístico reside, portanto, na circunstância de ser não objeto de si mesmo, mas produto de substituição: “Sua permanência sempre idêntica à sua natureza primeira não poderá ser alterada. Do contrário, a condição precípua de seu aparecimento teria fenecido: um criador que a faz, movido por um dom natural como o bicho-da-seda, que produz seda” (1995, p. 405).

O Pedrosa do fim da vida oscila entre o pleno descontentamento com a arte então produzida e o entusiasmo de uma arte nova. Em 1978, o crítico reconhece que o potencial revolucionário da arte moderna havia envelhecido:

(...) aquilo era uma arte que não ia ter fim histórico, uma grande arte que era padrão para todo mundo, e isso estava implícito nesse movimento. A ideia de que nós marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia se estabelecer por todos os países, mesmo países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina e por aí adiante. Mas a ilusão não durou. No entanto, durou o bastante para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem (2015, p. 564).

Entrevistando o crítico em 1981, Ferreira Gullar questiona se a volta para a produção indígena é uma resposta à crise da arte. Diz ainda: “Não seria um retorno às origens, a busca de novas matrizes?” (2015, p. 176). Eis que Pedrosa responde: “No fundo, é verdade. Mas não é que uma coisa vá resolver a outra. Não posso dizer: ‘A arte moderna acabou! Viva a arte primitiva!’ Não



posso sustentar que a arte moderna seja coisa do passado, ao mesmo tempo que sustento que nada mudou” (2015, p. 176).

Não se tratava de achar que o artista “vá se meter a fazer arte indígena” (2015, p. 119), mas de apresentar um outro referencial de produção, em que o objeto final é menos importante do que o contexto produtivo. Para Pedrosa, a atividade artística “não está mais na frente, como antes” (2015, p. 178) e é preciso aproximar a contemporaneidade indígena da contemporaneidade dos artistas do Terceiro Mundo, como forma de resgatar o princípio da coletividade e de um trabalho não alienado.

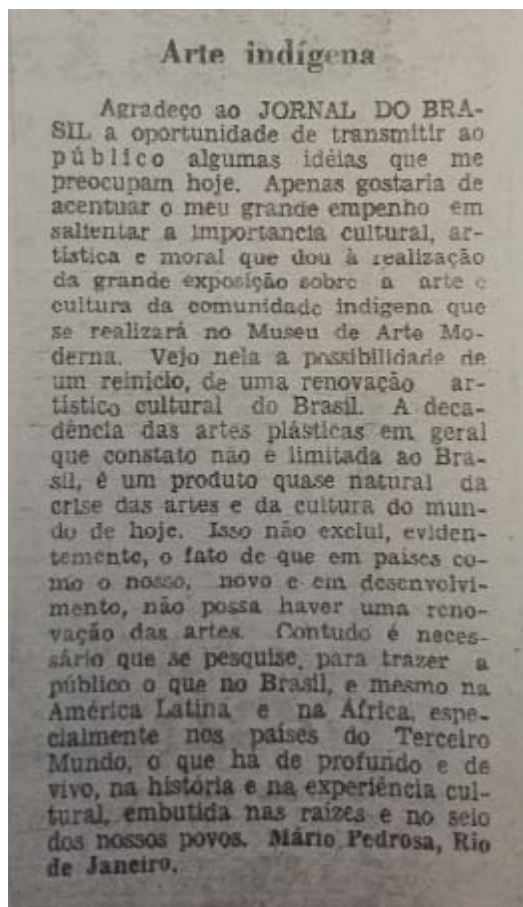
Porém, não há nenhum revivalismo para solucionar a crise dos meios de produção. E o crítico reconhece: “Não há que chorar por isto; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica, condenada de antemão” (2015, p. 553). A chave estaria no “Terceiro Mundo, que, por seu próprio ritmo, já não poderia acompanhar a evolução dos países industrializados e precisaria inventar novos caminhos. Aqueles, no entanto, diferentemente de nós, estão num ‘beco sem saída’”, inclinados à arte corporal dos “ultralógicos niilistas” que querem “edificar pela autodestruição” (2015, pp. 557-558).<sup>7</sup> E demarca: “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna” (2015, p. 555). “Discurso aos tupiniquins ou nambás” parece

---

7 Pedrosa ficaria chocado ao saber da morte do artista austríaco Rudolf Schwarzkogler, supostamente ligada a uma automutilação, no contexto do Acionismo Vienense de Herman Nitsch.



um texto radicalmente pessimista, mas Pedrosa termina elucidando: “Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riquezas, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar” (2015, p. 559).



Em nota do dia 6 de junho de 1978, Pedrosa agradecia ao *Jornal do Brasil* por divulgar seu projeto. Para o crítico, era a possibilidade de “um reinício, uma renovação artístico-cultural do Brasil”.

Fonte: Acervo do MAM-RJ.



Não se trata de um envelhecimento absoluto no modo de encarar a arte que se fazia. Se Pedrosa julga a arte corporal europeia como uma experiência niilista, já mencionamos seu entusiasmo diante de “O corpo é a obra”, de Antonio Manuel, uma arte que “não é obra, uma arte que desmancha em si mesma” (2015, p. 91), indicativo daquilo que seria sua “arte ambiental”, uma arte voltada para o meio, uma arte que “é a própria vida” (2015, p. 92). O desejo de aproximar a arte indígena era também modo de aproximar as artes do corpo: “uma grande galeria com representações de como vivem os índios, com os parâmetros que os envolvem — a cultura do corpo. Essa cultura é usada hoje, no plano das artes moderníssimas, e é intensamente séria para eles” (2015, p. 118).

Em “Arte culta e arte popular”, comunicação ao Seminário de Arte Popular na Cidade do México, em 1975, já no contexto de contato com as cooperativas de artesanato no Chile, Pedrosa volta-se para o questionamento da diferenciação entre a arte erudita e o artesanato: “‘O artista’ só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão” (2015, p. 538). Sua insatisfação se encontra no fato de que a arte erudita expressa claramente o “fenômeno de acumulação do capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status na sociedade” (2015, p. 538), rendendo-lhe o lugar de mistificação cultural. A arte popular, por sua vez, além de localizada nas margens da historiografia da arte oficial, representaria uma saída possível para os impasses econômicos do povo. No entanto, o crítico destaca sua posição delicada:

Nem sempre ele [o artesanato] representa uma forma criadora do povo que signifique uma posição revolucionária. Pelo contrário, frequentemente nele se expressa a ideologia da dependência, na medida em que é uma produção destinada a atender o interesse pelo folclórico do mercado turístico. (...) Outras vezes esteve a serviço da ideologia fascista. São conhecidos os exemplos históricos em que o fascismo aparece estimulando a arte “popular” como uma forma de demonstrar os valores da raça (2015, p. 545).

Haveria, portanto, duas condições para seu florescimento revolucionário: “a liberdade criativa e a alegria popular” (2015, p. 550). Pedrosa seria ainda mais radical: “Quanto à arte erudita, não há mais condições para a sua existência, nem nas grandes democracias do Ocidente, nem nos países de economia socializante” (2015, p. 550). Trata-se, talvez, da afirmação de descontentamento mais radical do crítico. A conjugação das condições revolucionárias do artesanato com a crise da arte erudita, ambas explicitadas pelo autor, será o horizonte possível que norteará os projetos de 1978.

## Universalismo, anonimato e atemporalidade

Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, de 1976, Pedrosa reconhece nas oficinas de artesanato o esforço da “criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade” (2015, p. 552). Faz, portanto,



certo juízo do que seria uma inventividade “autêntica”, ou seja, aquela não submetida às demandas do mercado de sociedades que subordinam todas as classes a seu “frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias de toda criatividade” (2015, p. 552). Mais uma vez, a recurso à metáfora do artista no mundo animal, desta vez com a abelha, traz o crítico para o discurso sobre a artisticidade como algo inato e inerente ao homem, natural. Pedrosa recorre à natureza e diz que, quando o trabalho não é propriamente assalariado, “o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza” (2015, p. 552). E justifica a impossibilidade de seu fim com o mesmo argumento: “É claro que a arte não pode morrer porque ninguém a pode matar, uma vez que está condicionada não só à história do homem como também à história mesma da natureza” (2015, p. 552). Mesmo antes, numa conversa transcrita por Lygia Pape em 1970, a respeito de “O corpo é a obra”, de Antonio Manuel, Pedrosa afirma que “o artista é sempre aquele que nunca perde contato com a natureza. Ele vê as coisas como uma relação direta — ele e o mundo. Ele e a realidade. E a natureza” (2015, p. 91). O que o crítico vê na obra de Antonio Manuel, além do famoso “exercício experimental da liberdade”, é uma obra que, como ato, é a própria vida, indicando os caminhos da arte nova: “eu ia propor para a bienal passada: arte moderna, depois arte pós-moderna, depois ambiental — arte ambiental” (2015, p. 92).

Esse aspecto universalizante acompanha o crítico em toda sua obra e é também a via de leitura para justificar toda produção artística fora do contexto ocidental. Os textos sobre



psicologia da forma, nas décadas de 1940 e 1950, sugerem a tentativa de aproximar a arte dos esquizofrênicos, dos povos primitivos e das crianças, na defesa de que a expressão artística não está plenamente capturada pela racionalidade, tem natureza afetiva e é universal. Já em 1947, em “Arte, necessidade vital”, o crítico afirma:

Com surpresa verificou-se uma semelhança significativa entre as obras de homens brancos e anônimos de um povo e as das gentes simples de outros povos. Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal, ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. Essa ingenuidade natural era como uma senha emotiva dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação da ordem poética, que é universal (Pedrosa, 1995, p. 44).

É certo que é preciso reconhecer alguns problemas na leitura de Pedrosa. Embora houvesse o desejo de aproximar a produção indígena contemporânea, o discurso do crítico se rende constantemente à generalização. Não sabemos a que grupos indígenas Pedrosa recorre. O indígena aparece como um todo genérico, abstrato, inapreensível, alegórico. A atemporalidade também é constante. Em alguns momentos, o crítico situa o índio num passado a-histórico: “Quero que o povo sinta aquela raça que houve no Brasil” (2015, p. 174), ou como neste trecho:





Alegria de viver-Alegria de criar, é uma maneira de você levantar o sentido profundo da cultura indígena no Brasil mostrando que se dava numa época em que havia de tal ordem uma unidade entre a natureza e o homem, entre a natureza e o habitante da floresta, havia uma tal unidade que fazia com que o índio não pudesse ter uma atividade senão integrada (Pedrosa apud Pape, 1992, p. 73).

Pedrosa remete, com certa nostalgia, a produção indígena a um mundo edênico, em que natureza, homem e arte são uma tríade harmônica e plena. Para Sally Price (2000, p. 91), a recontextualização dos objetos primitivos, uma vez trazidos para museus e coleções ocidentais, baseou-se na ideia de um “presente etnográfico”, que desconsidera o tempo histórico de sua produção e, além disso, qualquer possibilidade de criação individual dentro de uma tradição cultural coletiva, assim como na ideia de primitivo como infância da civilização, fortemente aliada às noções de lazer e alegria. Sobre a exposição, Pedrosa diria:

O índio não podia se separar da floresta. O índio não podia se separar do meio ambiente em que vivia. O trabalho do índio era um trabalho feito de alegria e de dominação cada vez maior e de integração cada vez maior, dele com a sua terra, dele com as suas casas, dele com a sua rotina, com o seu aprendizado de todo o dia para criar o que ele queria. Quando ele descobria as coisas, ele descobria em alegria. (...) O índio não tinha nada que o impedisse de ser alegre. O índio não vivia submetido como mostrava toda uma velha antropologia,



submetido a uma necessidade de cada vez trabalhar mais para se sustentar. Isto está errado (apud Pape, 1992, p. 73).

A alegria aparece como aspecto revelador de um trabalho não alienado, integrado. Esse aspecto não se apresenta só no indígena, mas também na criança, o outro psicológico: “Cedo se verificaram os traços de parentesco entre as artes dos diversos povos primitivos e as manifestações semelhantes das crianças de todo o mundo” (1995, p. 44).<sup>8</sup> Em “Arte, necessidade vital”, o crítico cita Baudelaire para ressaltar a sensibilidade artística da criança:

A criança vê tudo como novidade, e está sempre ébria. Nada se parece mais com o que se chama inspiração do que a alegria com que a criança absorve a forma e a cor... (...) Para o grande poeta, o artista de gênio era um homem criança, isto é, um homem que possui a cada minuto o gênio da infância (Pedrosa, 1995, p. 46).

Pedrosa diz, inclusive, já no final da década de 1970, que a arte revolucionária só pode florescer se houver liberdade criativa e alegria popular (1995, p. 332). Para Foster, nesse processo o outro é

---

8 Karl Erik Schøllhammer explica como, no campo literário, o exótico se confunde com uma referência a um passado pastoral da cultura, a uma “idade de ouro” perdida, quando os costumes do homem se encontravam em harmonia edênica com a totalidade. Um estado de inocência, enfim, em comparação com o qual o presente representava uma queda (2001, p. 261).



usualmente presumido como alguém de cor, possuindo acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma bloqueado — uma fantasia que é fundamental para os modernistas primitivistas da mesma forma que a presunção realista o é para os modernismos produtivistas (2013, p. 162).

A ideia de arte como impulso psicológico, tão cara aos surrealistas e ao elogio que se faz do primitivo como o indivíduo liberto, que acessa uma experiência direta e intensa de seus desejos, sem os filtros da moral ocidental, embora o coloque como oposição e alternativa possível, parte da universalidade da expressão, de um senso geral de funcionamento da arte. O outro, nesse caso, é visto como pouco consciente de seu processo de criação, ao passo que o artista moderno que dele se apropria seria habilmente dotado de consciência de seu fazer. Segundo Foster (1985 p. 253), esse outro domesticado, codificado, está fixado como oposição estrutural ou outro dialético, projetado na tríade do primitivo, da criança e do insano.<sup>9</sup> Para Sally Price,

A proposição de que a arte é uma “linguagem universal” expressando alegrias e preocupações comuns a toda

---

9 O que mostra James Clifford (1994) é que a etnografia surrealista, por exemplo — desenvolvida por Michel Leiris —, era uma forma de concretizar a crítica social de maneira contundente. No entanto, em *África fantasma* (1934), é Leiris quem, seguindo seu método confessional, narra a *Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Dkibouti*, entre 1931 e 1933, e os roubos e saques de artefatos, tão presentemente impunes também em outras missões.



humanidade baseia-se firmemente na ideia de que a criatividade artística origina-se nas profundezas da psique do artista. A sensibilidade às obras de arte torna-se então uma questão de o público abrir caminho até as realidades psicológicas que, como seres humanos, compartilham com o artista (Price, 2000, p. 56).

Pedrosa atribui ao índio um lugar de liberdade de criação, visto que seu trabalho não está “dominado por nenhum empecilho e por uma obrigação de produzir mais para ter mais para comer”. A arte, nesse contexto, seria fruto da interação livre e alegre entre o homem e seu meio. A experiência individual deve ser ultrapassada em prol da comunicabilidade da obra, por isso também essa valorização da arte virgem, visto que o primitivo garante a coletividade e participação da obra, ao contrário do homem moderno, que prioriza o gosto. Esse suposto acesso inato a uma arte essencial e livre, como “necessidade vital”, ancorada num inconsciente que resiste às reificações modernas, acompanhará toda obra do autor. Seus textos sobre arquitetura também endossam seu anseio pela criação de obras de arte coletivas em busca de uma civilização estética que tivesse um espírito de síntese das artes, em detrimento de expressividades individuais.

## Agência e ressonância coletiva

Pedrosa não estava propriamente interessado nos objetos. Sua atenção voltava-se para o contexto de produção deles,



mais do que para as soluções formais neles implicadas. A exposição, portanto, estaria preocupada com a contextualização das peças e o modo como se inserem na vida indígena. Para Pedrosa, as obras seriam o testemunho de uma coletividade que era preciso resgatar. Isso fica evidente nos textos, mas também no fato de que não há qualquer análise feita pelo crítico sobre nenhuma arte índia.

A classificação desses objetos como obras de arte ou artefatos etnográficos, no contexto de exposições primitivistas, também varia. O objeto etnográfico, nos casos dos museus de antropologia, vem acompanhado de textos que pretendem explicar ao público seu contexto original por meio de uma leitura interpretativa de significados e usos — seu caráter é funcionalista e o objeto é tomado por um misticismo exótico (muito em razão de um espaço expositivo que procura “ambientar” o visitante). Por outro lado, se sua exposição o coloca como obra de arte, o funcionalismo dá lugar à contemplação mais formalista, ausente de didatismos explicativos. Sally Price diz ainda que “objetos etnográficos tornam-se obras-primas da arte mundial no momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de se sustentar puramente pelo seu próprio mérito estético” (ibidem, p. 126). Neste contexto, experiência etnográfica e experiência estética assumem uma relação antagônica. No caso de Pedrosa, há a tentativa de romper essa dualidade, optando-se por elaborar uma exposição orientada por uma abordagem culturalista, que contasse com a participação de uma grande equipe de antropólogos, como já explanado.



Cabe aqui uma tentativa de aproximar a exposição de Pedrosa do conceito de “agência” do antropólogo Alfred Gell. Em *Art and Agency*, seu trabalho mais conhecido, Gell tenta elaborar uma teoria antropológica da arte que é tida como um marco na disciplina, por ter gerado importantes controvérsias e servido como caminho para os estudos contemporâneos em arte. Em linhas gerais, Gell (1998) tentou fundar uma teoria da arte que não separasse a produção ocidental daquela de outros povos. Sua tese se baseia na análise da arte sob o viés da agência, isto é, um estudo sobre a mobilização dos objetos, sua produção e circulação, de modo a entender o que eles disparam, como seres, no contexto social em questão. O que lhe interessa são as intenções com que os objetos foram criados e as reações que provocam no decorrer da interação social, e não o que supostamente “significam”.<sup>10</sup>

O autor também se empenha em dissolver a barreira entre arte e artefato. Não lhe interessa discutir o que pode ou não ser incluído em uma ou outra categoria; pelo contrário, seu exercício é o de alargamento das categorias do mundo da arte. Em outro trabalho importante, “A rede de Vogel” (2001), texto que precede *Art and Agency*, Gell discute uma

---

10 Pelo menos até a década de 1980, muito do trabalho da antropologia da arte era o de “interpretar” os objetos, identificando signos sociais e priorizando uma abordagem simbólica que enxergava na arte aspectos comunicativos que funcionavam segundo a organização específica de uma sociedade (Geertz, 1983). Além disso, essa mesma antropologia via-se apegada a um certo “esteticismo”, preocupado em avaliar objetos artísticos (ou artefatos) segundo critérios que já não davam conta do debate então em curso sobre a produção artística mais atual, com o surgimento da *performance* e da instalação, por exemplo (Gell, 2001, p. 188).



exposição com curadoria de Susan Vogel realizada em Nova York em 1988, travando uma discussão com Arthur Danto sobre tal distinção. Na análise de uma rede de caça zande, exposta como se fosse uma obra de arte conceitual, considera que tal armadilha não difere em nada dos trabalhos de arte contemporânea, trazendo para si a hipótese de que objetos como a rede em questão devem ser também considerados arte em razão de suas intencionalidades complexas:

Esses dispositivos incorporam ideias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da sua presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de umnexo de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais. Creio que essa evocação de intencionalidades complexas é, na realidade, o que serve para definir a obra de arte, e que, adequadamente emolduradas, as armadilhas para animais poderiam evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento (Gell, 2001, p. 185).

Quanto a isso, a antropóloga Els Lagrou diria:

Se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, por que



continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso próprio mundo artístico? (Lagrou, 2010, p. 17).

Pedrosa, muito embora esteja situado em momento anterior, esforça-se em relacionar arte indígena e arte contemporânea — ou pós-moderna —, principalmente interessado no que a arte mobiliza no plano social e, neste caso, aproxima-se do conceito de agência. Em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, de 1966, o crítico afirma ser o Brasil não mais um modesto seguidor da arte pós-moderna, mas seu precursor. Essa pós-modernidade, já diferente daquela vista com a pop arte, aproxima uma experiência que não seja propriamente artística, “mas cultural”, em que o “conjunto perceptivo sensorial domina” (p. 355). Se a arte moderna havia começado, para o crítico, com as “Demoiselles d’Avignon”, inspiradas na arte negra (p. 355), a arte pós-moderna refloresceria em sua potência voltando-se mais uma vez para as origens brasileiras, para a criação indígena. A diferença, para o crítico, está em que a primeira se restringiu às soluções representativas e a segunda deveria incorporar o caráter participativo, sua função social e coletiva:

Apesar de todo empenho em fugir de uma arte da representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, ou a realidade. A diferença é fundamental (Pedrosa, 2015, p. 222).





Neste texto incomum dentro de sua produção, “A arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje”, de 1968, Pedrosa dialoga diretamente com o antropólogo Lévi-Strauss (um dos raros momentos em que faz menções explícitas à antropologia), partindo da análise da arte dos caduceus para mais uma vez pontuar a relação entre arte ocidental e arte primitiva. Mais do que se ater às considerações estéticas de Lévi-Strauss, Pedrosa se interessa em relacioná-las à produção contemporânea ocidental. Novamente, o que cabe ao crítico é trazer a arte primitiva como referência, não para a importação de seus formatos, mas para uma comparação entre os meios de produção:

A arte negra continua a valer para nós com todas suas eminentes qualidades estéticas e formais. Mas o que o artista de hoje procura é uma equivalência entre a sua atitude, seu trabalho, e a atitude e o trabalho do artista negro ou do artista caduceu, nos seus respectivos contextos sociais (Pedrosa, 1968, p. 223).

Um dos aspectos de nossa produção que Pedrosa lamenta é o fato de termos perdido a ressonância coletiva que alcançava a arte no contexto primitivo:

Na realidade o que torna os artistas de hoje — refiro-me aos mais exigentes, aos mais profundos — nostálgicos, no seu isolamento cultural e espiritual, é a ausência de ressonâncias culturais coletivas acima do apelo estético de sua obra. Esta não consegue vencer o isolamento, alcançar o coletivo e o mítico, através do campo solitário



do gosto individual, cujo polo contrário, mas ainda assim pertencente ao mesmo sistema, é o gosto da moda. Também caprichoso, também de momento, subordinado que é à função desregradora da publicidade, ou à sua congênita disfunção cultural (ibidem, p. 224).

Para explicar esse isolamento, Pedrosa cita Michel Leiris quando diferencia a atitude negra da moderna, no plano estético. A segunda julgaria o belo segundo critérios individualistas, ao passo que a primeira, sendo essencialmente social, não a julga. O que a atitude negra faz, em vez de julgar a beleza, seria verificar a participação do objeto na comunidade (ibidem, p. 224). É por isso que diz: “O artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto” (ibidem, p. 225). Essa questão da participação é, para o crítico, aspecto fundamental a ser resgatado. Sobre a arte indígena, diz:

O indígena é descompromissado com sistemas econômicos e políticos, é mais livre e em tudo que faz — artefatos de trabalho como ralador de mandioca, cestos e zunidor entre outras coisas — existe um senso danado, extraordinário, de proporção e finalidade, além de muito amor. Todos os seus instrumentos de trabalho são belos em si e podem ser tomados como uma obra de arte, apesar do índio fazê-los com a natural segurança de quem está trabalhando para o fim coletivo da tribo e não somente para o seu prazer (Pedrosa, 2013, p. 118).



Longe de qualquer experiência etnográfica ou de um exercício de teorização sistemática, Pedrosa recorre à arte indígena como um todo abstrato, parte imaginado, parte literário, para apresentar um referencial produtivo simultaneamente próximo — como origem da arte brasileira — e distante, localizado num outro tempo, numa outra geografia. Era preciso, entre universos indígenas e a pós-modernidade, produzir objetos que “participam”, e já isso era visto na produção daquelas décadas de 1960 e 1970, com a *performance*, a instalação e a “arte ambiental” de Hélio Oiticica. Sua perspicácia estava na tentativa de não buscar coincidências morfológicas com a arte moderna ou pós-moderna, mas antes seus deslocamentos conceituais, sua diferença, sua deriva, o que nos levaria, ao contrário, a possíveis reconexões. No entanto, o crítico oscila entre o pleno desencantamento, fruto de certas decepções com o projeto moderno, e a expectativa de uma arte nova, comunicativa e integradora. A precariedade do Terceiro Mundo, sua dificuldade de acompanhar o progresso e o avanço tecnológico que “de futuro só apresenta a aparência” (ibidem, p. 336), seria terreno fértil possível para as reações diante do niilismo. Como Gell diria anos depois, “obras de arte também podem capturar enguias, como vimos, ou cultivar inhames” (2001, p. 190). Se a estratégia de afinidade suprimiria toda diferença, em Pedrosa é o deslocamento conceitual que possibilitaria alguma integração. Era preciso incorporar o outro.

Há hoje, no Brasil, um forte e crescente interesse pela alteridade no campo das artes visuais, também fruto de uma série de políticas públicas nos últimos anos, com demandas



por representatividade e participação. Contudo, como nos alertou Hans Belting, “o clichê do “outro” é antes de tudo um impedimento para tomar conhecimento do outro” (2006, p. 102). E o que vemos, nesse exercício de expansão e inclusão dos elementos antes estranhos ao território usual da arte, é a falta de engajamento efetivo com os universos e epistemologias indígenas (que na sua diversidade, são constantemente reduzidos a um todo unificado), seus próprios modos expressivos (Cesarino, 2016). No entanto, o que Pedrosa nos anuncia, já em 1978, é a urgência de sermos informados por esses outros regimes conceituais e epistemológicos, posto que a “pós-modernidade” identificada por ele apresentava a perversão das utopias das vanguardas e o fluxo produtivo em meio à cultura de massas. Como afirmou James Clifford, “A relação de poder na qual uma porção da humanidade tem o poder de selecionar, avaliar e se apropriar da pura produção de outros necessita ser criticada e transformada. Essa não é uma tarefa simples” (2003, p. 365). Acreditamos que Mario Pedrosa apresentou um modelo arriscado e corajoso, não sem contradições, que deve ser reconsiderado para seguirmos revendo essas relações de poder por aqui.



## Referências bibliográficas

- BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, vol. 1, n 5, pp. 65-78, jun. 2005.
- \_\_\_\_\_. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CESARINO, P. Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. *Arte! Brasileiros*, 27 set. 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/hxZy1>>.
- CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro, n. 23, pp. 69-89, 1994.
- GELL, A. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 8, pp. 174-191, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. New York: Basic Books, 1983
- HECK, E.; LOEBENS, F. e CARVALHO, P. D. Amazônia indígena: conquistas e desafios. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, pp. 237-255, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000100015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 jul. 2019.
- LAGROU, E. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- Mario Pedrosa & a vitória dos seus fracassos. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 23-29, jun. 1978.
- PAPE, L. Mario Pedrosa. Fragmentos de uma conversa. In: PEDROSO, F. e VASQUEZ, P. *Mario Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.
- PAPE, Lygia. Lygia Pape — Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_. MAM: reconstrução. *Arte Hoje*, ano 2, n. 16. Rio de Janeiro, out. 1978, p. 10.
- \_\_\_\_\_. *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PEDROSA, Mario. *Arte: ensaios*. Organizado por Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



PRICE, S. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: Ensaios críticos: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015



# BIOGRA- FIAS



**ARACY AMARAL** foi diretora da Pinacoteca do Estado (1975-1979) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) (1982-1986). Tem publicado livros sobre o modernismo no Brasil, arte contemporânea brasileira e latino-americana, além de organizar antologias sobre arte brasileira. Fez mestrado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (USP), doutorado na Escola de Comunicação e Artes (USP), e foi professora titular em história da arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo também da USP (1988-1990). Foi curadora de várias exposições no Brasil e América Latina; membro de premiação do Prince Claus Fund, Haia (2002; 2005); coordenadora do Rumos Itaú Cultural (2005-2006); e curadora na Trienal de Santiago, Chile, 2009, e na 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Reside em São Paulo.

**CATHERINE BOMPUIS** é historiadora da arte e curadora independente. Desempenhou diferentes funções no Ministério da Cultura da França, entre as quais a direção do Frac Champagne-Ardenne. Entre suas curadorias, em Paris, Barcelona, Porto e outras cidades, destacam-se as

exposições de Klaus Rinke (1986), de Raymond Hains (1990) e, em São Paulo, a de Claudio Paiva (2002). Com colaborações para publicações do Centre Georges Pompidou e diversas outras, vem traduzindo textos de críticos brasileiros como os de Mario Pedrosa e de Ferreira Gullar para a revista *Luna Park*. Idealizou e participa ativamente do projeto Interface, de intercâmbio e pesquisa artística entre a área de Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Réseau l'Âge d'Or (compreendendo onze escolas de arte do sul da França).

**CLAUDIA ZALDÍVAR** é historiadora da arte e especialista em políticas culturais. Atualmente, é diretora do Museo de la Solidaridad Salvador Allende, e foi diretora da Galeria Gabriela Mistral (GGM) – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), Chile (2002-2010). Entre outras exposições, organizou Juan Downey: instalações, desenhos e vídeos, no Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (1995); Jaar SCL 2006, na Sala de Arte Telefónica, GMG (2006); Chille, de Yoshua Okón (2009); e Made in Chile, de Josep-Maria Martín (2010), ambas na GGM.





Zaldívar coordenou simpósios internacionais, como *Arte y Política*, junto com Nelly Richard e Pablo Oyarzún (2004); e *Utopía(s)*, División de Cultura, no Ministerio de Educación, Santiago, Chile (1993). Foi editora dos catálogos da GGM (2002-2010); do catálogo raisonné *Museo de la Solidaridad Chile* (2013); coeditora de *Arte y Política* (CNCA, 2005); e coeditora, com Caroll Yasky, do catálogo raisonné *Museu Internacional de Resistência Salvador Allende 1975-1990*.

**DAINIS KAREPOVS** é mestre e doutor em história pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pós-doutor em história pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Coautor de *Na contracorrente da História* (Sundermann, 2015) e autor de *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política* (Ateliê; Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017).

**GLAUCIA VILLAS BÔAS** é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-graduação em

Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Dedicou sua docência e pesquisa à teoria sociológica e à sociologia da cultura. Entre livros e artigos publicados, destacam-se a organização de *Arte e Vida Social. Pesquisas recentes no Brasil e na França* (2016) e *Georg Simmel. Ensaio de Estética sociológica* (2016).

**GUILHERME WISNIK** é professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, colunista do jornal *Folha de S. Paulo* (2006-2007; 2016), e autor dos livros *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Oscar Niemeyer* (Folha de S. Paulo, 2013), *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc-SP, 2018, com Julio Mariutti) e *Dentro do nevoeiro: arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018). É membro da Associação Paulista de Críticos de Arte. Foi curador do projeto de arte pública *Margem* (Itaú Cultural, 2008-2010), das exposições *Cildo Meireles: rio oir* (Itaú Cultural, 2011), *Paulo Mendes da Rocha: a natureza como projeto* (Museu Vale, 2012), *Pedra no Céu: arte e a arquitetura de Paulo*



Mendes da Rocha (Museu Brasileiro da Escultura, 2017, com Cauê Alves), São Paulo: três ensaios visuais (Instituto Moreira Salles, 2017), Ocupação Paulo Mendes da Rocha (Itaú Cultural, 2018) e Infinito Vão: 90 anos de arquitetura brasileira (Casa da Arquitectura de Portugal, 2018, com Fernando Serapião). Foi o curador geral da 10a Bienal de Arquitetura de São Paulo (Instituto de Arquitetos do Brasil, 2013).

**IZABELA PUCU** é curadora, artista, pesquisadora e gestora cultural. Doutora em história e crítica da arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, está coordenadora de educação do Museu de Arte do Rio e co-coordenadora do projeto arte\_cuidado (Instituto Mesa). Foi diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (2014-2016) e professora substituta do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2008-2012). Foi pesquisadora do livro *Mario Pedrosa — primary texts* (orgs. Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, MoMA/NY, 2016), co-organizou o livro *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013), organizou o livro *Imediações:*

*a crítica de Wilson Coutinho* (Funarte/Petrobrás, 2008), entre outros. Foi curadora de exposições tais como Bandeiras na Praça Tiradentes (2014), Osmar Dillon: não objetos poéticos (2015) e A Lágrima é Só o Suor do Cérebro, de Gustavo Speridião (2016).

### **MARCELO RIBEIRO**

**VASCONCELOS** é professor da educação básica da Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais e pesquisador independente. É doutor em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas e mestre em sociologia e antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicar-se a pesquisar o pensamento de Mario Pedrosa e seus desdobramentos para o socialismo e para a arte moderna.

**MARTHA D'ANGELO** é mestre em educação pela Universidade Federal Fluminense, mestre em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo pesquisa de pós-doutorado sobre a obra de Mario Pedrosa, que



resultou na publicação do livro *Educação estética e crítica de arte na obra de Mario Pedrosa* (Nau, 2011). Também é autora de *Arte, política e educação em Walter Benjamin* (Loyola, 2006) e organizou as coletâneas: *Walter Benjamin: arte e experiência* (Nau/EdUFF, 2009) com Luis Sérgio de Oliveira; *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte* (Apicuri, 2012) com Luciano Vinhosa; *Filosofia da história* (EdUFF, 2014) e *Pensamento social brasileiro* (Ideias e Letras, 2017) com Giovanni Semeraro. É professora de filosofia do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFF.

**PATRICIA CORRÊA** é formada pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e especializada em história da arte e da arquitetura pela Universidad Politécnica de Cataluña, Espanha. Tem mestrado e doutorado em história pela PUC-Rio, com estágio de doutorado na Tisch School of Arts, New York University. É professora-adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atua no bacharelado em história da arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

**POLLYANA QUINTELLA** é curadora-assistente do Museu de Arte do Rio e pesquisadora independente. Formou-se em história da arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e é mestre em arte e cultura contemporânea pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre o crítico Mario Pedrosa. Atuou na equipe de curadoria da Casa França-Brasil (2016), foi coeditora da revista *USINA* e colunista do jornal *Agulha*. Curou exposições em instituições e espaços independentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, com especial interesse para a interseção entre poesia e artes visuais. É também colunista da revista *Pessoa*.

**QUITO PEDROSA** é saxofonista. Lançou *Noite rasa* (Biscoito Fino, 2018), *Luz de pedra* (Biscoito Fino, 2001) *Panamericana* (1991). À frente de seu quarteto, Quito desenvolve uma sonoridade com elementos de samba, samba-canção, bossa-nova, além da música ibero-americana e do jazz. Ele é neto de Mario Pedrosa.



**SABRINA PARRACHO** é doutora em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora-associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma universidade. É autora de *Construindo a memória do futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (2011) e co-organizadora de *Manifestações artísticas e ciências sociais* (2013). É bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e desenvolve pesquisas na área de sociologia da cultura e da arte.

**TARCILA FORMIGA** é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, unidade Nova Friburgo. Possui doutorado em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro mestrado em ciências sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de sociologia, com ênfase em sociologia da cultura e da arte.



# CRÉDITOS



**VI JORNADA DE  
EDUCAÇÃO E  
RELAÇÕES ÉTNICO-  
RACIAIS DE MAR**

**REALIZAÇÃO**  
Museu de Arte do Rio  
Instituto Odeon

**ORGANIZAÇÃO**  
Izabela Pucu  
Bruna Camargos  
Natália Nichols

**FOTOGRAFIA**  
Daniela Paoliello

**INSTITUTO ODEON**

**DIRETOR-PRESIDENTE**  
Carlos Gradim

**DIRETORA EXECUTIVA**  
Eleonora Santa Rosa

**DIRETOR CULTURAL**  
Evandro Salles

**DIRETOR DE  
OPERAÇÕES  
E FINANÇAS**  
Jimmy Keller

**COMUNICAÇÃO**

**Rubia Mazzini**  
(Coordenação), Alice  
Corrêa, Andressa  
Lobo, Caroline  
Bellomo, Camila  
Corrêa, Pedro  
Brucznitski, Raphaël  
Bulcão, Renata Sá e  
Roberta Campos

**CURADORIA  
E PESQUISA**  
Amanda Bonan  
(Coordenação),  
Amanda Rezende,  
Ana Clara Schubert,  
Juliana Pereira e  
Pedro Caetano Eboli

**EDUCAÇÃO**  
Izabela Pucu  
(Coordenação),  
André Vargas, André  
Gustavo, Bruna  
Camargos, Cássia  
de Mattos, Davi  
Benaion, Edmilson  
Gomes, Elian de  
Almeida, Georges  
Marques, Gisele de  
Paula, Guilherme Dias,  
Guilherme Marins,  
Stephanie Barrêto,  
Juliana Pavan, Juliane  
Dantas, Karen Merlim,  
Luiza de Negreiros,  
Maria Rita Valentim,



**Mariana Gon, Natália Nichols, Natasha Guimarães, Patricia Chaves, Priscilla de Souza, Raquel Mattos, Silvana dos Santos, Thyago Correa e Wesley Ribeiro**

**MUSEOLOGIA  
E MONTAGEM**

**Andréa M. Zabrieszsch  
Afonso dos Santos  
(Coordenação),  
Alexia Matos, Ana Paula Rocha, Bianca Mandarino, Bruna Nicolau, Mayra Brauer, Marcos Meireles, Mariana Busch, Noan Moreira e Renato Dias**

**PRODUÇÃO**

**Stella Paiva  
(Coordenação), Ana Terra, Fernanda Costa, Gabriel Moreno e Rodrigo Andrade**

**PLANEJAMENTO  
E PROJETOS**

**Letícia Petribú,  
Thomás Albuquerque  
e Regiane Barros**

**ADMINISTRATIVO,  
FINANCEIRO  
E RECURSOS  
HUMANOS**

**Amanda Antunes,  
Ana Helena, Daniel Braga, Danielle Lope, Deborah Balthazar Leite, Claudio Torres, Mariana Braga, Raimundo Silva, Thiago Valença, Letícia Nunes, Rachel Braga, Raphaela Siqueira e Thamyres Oliveira**

**OPERACIONAL**

**Roberta Kfuri  
(Gerência),  
Cássio Pereira  
(Coordenação),  
Alverindo Borges,  
Gláuber da Rocha Bordalo, Ijumiraci Nascimento, Regina Ferreira, Wellerson da Silva, Caroline Dias, Fábio Queiroz, Josecleiton dos Santos, Marcus Vinícius Gonçalves e Renato da Silva**

**CONSELHO  
MUNICIPAL DO  
MUSEU DE ARTE  
DO RIO - CONMAR**

**Luiz Chrysostomo  
(Presidente)  
André Luiz Carvalho  
Marini  
Geny Nissenbaum  
Ronald Munk  
Pedro Buarque de Holanda  
Hugo Barreto  
Luiz Paulo Montenegro  
Paulo Niemeyer Filho**



## CONSELHO ODEON

PRESIDENTE

**Éder Sá Alves Campos**

CONSELHO DE  
ADMINISTRAÇÃO

**Bruno Ramos Pereira**

**Emília Andrade Paiva**

**Flavio Alcoforado**

**Iran Almeida Pordeus**

**Juliana Machado**

**Cardoso Matoso**

**Raul Felipe Borelli**

**Renato Beschizza**

CONSELHO FISCAL

**Mônica Moreira**

**Esteves Bernardi**

## PUBLICAÇÃO

REALIZAÇÃO

**Museu de Arte do Rio**

**Instituto Odeon**

EDIÇÃO GERAL

**Glauca Vilas Bôas**

**Izabela Pucu**

**Quito Pedrosa**

PRODUÇÃO

EDITORIAL

**Juliana Travassos**

REVISÃO

**Irene Ernest**

**Thadeu C. Santos**

DESIGN GRÁFICO

**Giselle Macedo —**

**Luxdev**





M341 Mario Pedrosa atual [E-book] / organização: Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôas, Quito Pedrosa. - Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.  
542 p. : il. color ; ePUB.

Livro publicado em decorrência do curso realizado pela Escola do Olhar em agosto de 2018.  
ISBN 9788568880166

1. Crítica de arte - Brasil. 2. Arte concreta - Brasil - 3. Arte-  
educação - Rio de Janeiro. 4. Pedrosa, Mario 5. Escola do Olhar  
- Museu de arte do Rio. I. Pucu, Izabela. II. Bôas, Gláucia Villas.  
III. Pedrosa, Quito. IV. Museu de Arte do Rio. V. Instituto Odeon.

CDU 7. 072. 3  
CDD 709. 2



9 788568 880166

MANTENEDOR

PATROCÍNIO MASTER

PATROCÍNIO

APOIO FINANCEIRO



GRUPO **GLOBO**

equinor



bradesco seguros

**BNDES**

PATROCÍNIO ESCOLA DO OLHAR

APOIO ESCOLA DO OLHAR



**TNA** | GESTÃO PATRIMONIAL

Grupo **In Press**



**BNY MELLON**

**ISS**  
LEI DE INCENTIVO À CULTURA



**Machado Meyer** ADVOGADOS

APOIO

GESTÃO

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO

REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA

