

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A “UTOPIA ESTÉTICO-POLÍTICA” DA ARTE:

A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa

LARISSA COSTARD

NITERÓI,
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

A “UTOPIA ESTÉTICO-POLÍTICA” DA ARTE:
A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa

LARISSA COSTARD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF)
como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Facina Gurgel do Amaral.

NITERÓI,
2010

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá – UFF

C838 Costard, Larissa.

A “utopia estético-política” da arte: a arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mário Pedrosa / Larissa Costard. – 2010.

136 f.

Orientador: Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

Bibliografia: f. 130-136.

1. Pedrosa, Mário, 1901-1981. 2. Arte – Aspecto político. 3. Trotskismo. 4. Marxismo. 5. Socialismo. I. Amaral, Adriana Facina Gurgel do. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 709.04

Folha de aprovação

**A “utopia estético-política da arte”:
A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa**

Larissa Costard

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF) como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Facina Gurgel do Amaral - UFF (orientadora)

Prof. Dr. Marcelo Badaró de Mattos – UFF

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira – UERJ

NITERÓI
2010

RESUMO

COSTARD, Larissa. *A “utopia estético-política” da arte: A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa*. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense, 2010.

A obra de Mario Pedrosa, intelectual e ativista político, tem na produção atual pouquíssima expressão, fato curioso quando tomamos conhecimento da trajetória e do prestígio do crítico em seu período de atuação. O objetivo desta dissertação é entender as conexões entre sua militância como crítico de arte com a participação nas organizações políticas, concebendo assim a visão de mundo do autor de uma maneira coesa. Divulgador de um marxismo arejado e com idéias bastante inovadoras para os meios em que circulava, Mario Pedrosa não se intimidou em compor com a arte sua estratégia revolucionária. O intuito é, portanto, entender como a obra de arte passa a fazer parte da estratégia revolucionária do crítico, de maneira constitutiva, sem que este precisasse abandonar as outras formas de militância.

ABSTRACT

The work of Mario Pedrosa, intellectual and political activist, has very little expression in the current production, a curious fact when we become aware of the history and prestige related to the critic during his period of political activity. The goal of this dissertation is to understand the connections between his activism as art critic with his participation in political organizations, thus conceiving the world view of the autor in a cohesive way. Spreader of a innovative marxism and with new ideas for the circles that he attended, Mario Pedrosa was not intimidated by composing his revolutionary strategy with the art. The aim is therefore to understand how the work of art becomes part of the critic's revolutionary strategy in a constitutive manner without to letting go the other forms of activism.

Ao David,
por las muchas razones que sólo él y yo conocemos.
Minha ilha perdida é aí, o meu pôr-do-sol.

Ao vovô Zequinha,
que foi fotografar do céu no oito de janeiro mais ensolarado que já existiu.

AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre, meu irmão, o homem da minha vida. À Rachel, minha mãe, a mulher mais bela e forte, pelo orgulho de me olhar no espelho e reconhecer você em quem eu sou.

Ao David, não pelo compartilhar orgulho de mais uma conquista de se pôr no currículo. Mas porque sem você nem uma única página destas existiria, e eu nem sei onde estaria meu caminho agora. Por todas as vezes que me abraçou com o sorriso de desenho animado que não existe em nenhum outro lugar. Um amor pra toda vida, umas idéias brilhantes, e as mil faces num só instante.

Ao Léo, por me “*assustar, pessoa, ao me dizer que a vida é boa...*”. São esses pedaços nossos perdidos que a gente encontra e não sabe mais o que faria sem.

Aos amigos, pedaços de mim, que em nada contribuíram pra esse trabalho, mas, fazendo isso, fizeram tudo. Pelos enormes risos e festas e aconchegos: Lud, Luizinho, Lívia, Fábio, Lucrécia (com menção honrosa de copidesque, revisora e consultora especial para assuntos de trotskismo), Vanessa, Cecília, Camila, Pedro, Fernanda, Hugo, Dani, João, Felipe, Guto, Diego, Tchukito, Marcelo, Eduardo, Malu, Companheiro Éder, Bruna, Rodrigo, Mestre Ricardo. Vocês me fazem quem sou a cada gargalhada juntos.

À minha orientadora Adriana Facina, pelo respeito ao meu jeito peculiar de ser orientada, pela solicitude e por estar junto nestes anos que já se estendem há algum tempo. Ao já querido Victor Hugo pela qualificação mais interessante do que jamais imaginei ter, pelas contribuições sagazes ao trabalho e por topar esta loucura. Ao amigo Marcelo Badaró, pelos conselhos, pelas oportunidades, pelas palavras de apoio e elogios, e principalmente, pela paciência.

Ao Andrade, pelas conquistas de 2009, sem as quais eu não teria estado de espírito de demasiada felicidade para escrever esta dissertação.

“O MELHOR DE MIM SOU ELES.”

(Manoel de Barros)

SUMÁRIO

Introdução	1
 Capítulo 1	
Mário Pedrosa: passos de uma militância	9
1.1 . As primeiras organizações: opções teóricas e dissidência	10
1.2 . As análises dos grupos trotskistas acerca do movimento de 1930	14
1.3 . A formação dos partidos trotskistas e a ruptura com a IV Internacional	22
1.4 . As organizações políticas pós-IV Internacional	25
1.5 . A <i>Opção Brasileira</i> : uma análise do desenvolvimento do capitalismo dependente	26
a) <i>A organização da obra</i>	26
b) <i>O viés trotskista de análise na obra</i>	30
 Capítulo 2	
A “utopia estético-política” da arte: elementos de um materialismo dialético na crítica de Mario Pedrosa	41
2.1. “ <i>Toda liberdade em arte</i> ”: caminhos não ortodoxos para a discussão sobre a criação artística	42
2.2. A “arte social”: o papel da arte e seus caminhos na obra de Mario Pedrosa	54
a) <i>Primeiros escritos e mudanças de posicionamento</i>	54
b) <i>A “função social da arte”: uma discussão entre marxistas</i>	61
2.3. O <i>Milton de Marx</i> : subsídios para a discussão sobre trabalho produtivo e improdutivo	73
a) <i>Os “engenheiros de alma”: o artista como trabalhador na análise do Realismo Socialista</i>	77

Capítulo 3

Entre “bichos-da-seda” e vanguardas: o senso de oportunidade histórica na defesa da arte	86
3.1. “ <i>Modernidade Cá e Lá</i> ”: as rupturas e transformações da vanguarda modernista	87
a) “ <i>Virados para dentro, de costas para o mar</i> ”: o modernismo no Brasil de 1920-1930	88
3.2. Os “ <i>pesquisadores da pura plástica</i> ”: abstracionismo e concretismo, vanguardas privilegiadas nas décadas de 1940-1950	98
3.3. “ <i>Quinquilharia</i> ” e gestual: tachismo, <i>pop art</i> e a crise nas vanguardas	108
3.4. Arte de “retaguarda”: o popular e a arte possível na década de 1960/70	115
Conclusão	
“ À espera da Hora Plástica ”	124
Bibliografia	130

“Ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual. Sempre achei que a Revolução é a atividade mais profunda de todas. [...] Sempre sonhei uma Revolução para o Brasil. [...] A situação é dramática, e eu, um intelectual, não posso fazer nada. Sofro dramaticamente por isso. [...] A saída é fazer a Revolução.”

(Mario Pedrosa)

INTRODUÇÃO

"... admiti a idéia de que a vida humana só tem significado durante o tempo e na medida em que está ao serviço de qualquer coisa de infinito. Todo o restante é finito, e trabalhar para esse restante não tem sentido. (...)
Vivi sempre segundo o preceito: trabalha e combate pelo bem da humanidade. "

(Adolf Ioffé, para Trotski)

Ao escrever esta introdução, que para vocês é o primeiro, mas para mim é o ponto derradeiro do trabalho, me vi forçada a pensar nas minhas motivações. Desde cedo, qualquer historiador em formação está familiarizado com as máximas de um dos nossos tantos “pais da História”, Marc Bloch, de que ela surge a partir das indagações do tempo presente, das aflições do historiador que escreve, e não dos mitificados atores da época. Esta máxima sempre é pensada como uma movimentação coletiva e generalizante, e nenhum recente estudante se vê tanto assim nas palavras de Bloch. Talvez porque já se tenha tornado algo de mecânico, talvez porque nesta loucura toda de um tempo que se define pelo “pós”, pela oposição, a máxima já não esteja tanto assim em voga.

Mas o fato é que, ao me deparar com as minhas escolhas neste trabalho de pesquisa, me vi num “vai-e-vem” de tempo que me levavam à minha vivência acadêmica e política, aos meus gostos e ao que pesquisava. Então compreendi finalmente Bloch, as questões da obra de Mario Pedrosa não são dele, são minhas, frutos do meu tempo e das minhas aflições. Dizê-lo parece óbvio, porque uma tamanha e vasta obra como a de Pedrosa, de tanto conteúdo crítico, teórico e estético, jamais

poderia ser de pleno alcançada por um trabalho de mestrado. Desta forma, ao pensar na estrutura geral deste trabalho, para elaborar este “manual de instruções”, como chama Ridenti em seu *Em Busca do Povo Brasileiro*, me vi refletindo aos caminhos que me levaram à obra de Mario Pedrosa e sem os quais não posso justificar minhas escolhas.

Encontrei a obra de Pedrosa, crítico de arte marxista que escreveu sobretudo nas décadas de 1940-1970, depois do desenvolvimento contínuo de uma série de estudos dentro do campo da História da cultura, em especial aos temas relacionados ao marxismo. O estado atual de coisas na academia gerou o incômodo inicial, que a partir de então se desenvolveu “para trás” no tempo: os estudos sobre pós-modernidade e cultura, os estudos marxistas para a cultura, o marxismo e a dialética, e por fim a obra crítica de Mario Pedrosa sobre arte e teoria revolucionária. A inquietação surgiu de uma vivência. A questão central foi, sem dúvida, o lugar dos estudos culturais no debate teórico e historiográfico atual. Se o historiador vê as questões do passado com os olhos do presente, as relações entre os estudos culturais e o pós-modernismo justificam minhas escolhas e angústias que me levaram ao crítico.

A experiência de fins da década de 1960 e de 1970 de uma suposta derrota da esquerda imprimiu no campo político e intelectual cicatrizes com o fenômeno do pós-modernismo. A recusa em reconhecer a existência de uma totalidade – e conseqüentemente a negação de um sistema capitalista total, e desta forma, da luta contra ele – fazem pulular em toda parte as micropolíticas contra opressão e os temas de pesquisa isentos de responsabilidade teórica e política. Segundo Terry Eagleton, a política do pós-modernismo significou ao mesmo tempo um enriquecimento e uma evasão. Lançaram em pauta questões políticas novas e vitais, mas o fizeram porque escaparam das discussões políticas antigas, que atualmente se mostram intratáveis. As “novas” lutas pós-modernistas, não necessariamente anticapitalistas – ou quase nunca anticapitalistas – coexistem bem com a ordem econômica atual. Desta forma, se mantém vivo apenas no nível do discurso uma radicalidade que foi varrida das ruas. E mesmo entre os setores de intelectuais de esquerda a radicalidade do discurso não é

acompanhada de atuação, tendo sido substituída pelo culto ao texto, como se independente do que houvesse, nada fosse mais importante do que falar.¹

Particular atenção demanda a questão dos estudos culturais no interior dos setores ditos de esquerda. Que entre os setores conservadores a cultura se preste ao papel de legitimação de opressão, que seja a base sobre a qual se alicerça o neoconservadorismo, e que não tenha correspondência com a realidade material concreta e com a atuação intelectual consciente, já poderíamos esperar. A perspectiva de que uma ‘cultura pela cultura’ contribui largamente para o projeto hegemônico, na medida em que quando não o defende também não estimula crítica, parece óbvia neste contexto de ‘inexorabilidade histórica’. Que acusem de vulgar, como relembra Aijaz Ahmad, os estudos que fazem correspondência direta entre classe e cultura, opressão social e exploração econômica, trabalho cultural acadêmico e responsabilidade política fora da instituição, crítica da cultura capitalista e compromisso com a transformação socialista, não deve ser motivo de surpresa, ainda que mereça combate e discussão.²

Entre os setores de estudos progressistas, contudo, reside grande contradição e reflexo de um consenso de que vivemos uma época de estagnação política. Segundo Raymond Williams, a definição dos estudos culturais seria a produção em torno da investigação da criação de significados como parte formativa de um estilo de vida completo, de toda faixa de formação de sentidos (descrições, explicações, interpretações, avaliações), indo muito além do restrito campo da crítica literária, inserindo a análise da cultura na busca por um todo na produção de sentidos da vida social.³ Ou seja, na esteira do que Williams defende desde a década de 1950, a ideia dos estudos culturais é compor a produção de conhecimento e de sentidos, numa perspectiva de que a cultura tem um papel relevante – ainda que não determinante – nas relações sociais⁴, e por isso, acrescento, toda responsabilidade é pouca. Nas últimas décadas os estudos culturais se tornaram, segundo Francis Mulhern, uma disciplina badalada dos cursos de graduação e pós-graduação das universidades, e parecem vir fomentando uma espécie de culturalismo de esquerda, na medida em que honram

¹ Terry Eagleton. *As ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

² Aijaz Ahmad. “Cultura, Nacionalismo e o Papel dos Intelectuais”. In: John Foster; Ellen Wood. *Em Defesa da História. Marxismo e Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999

³ Francis Mulhern. “A política dos estudos culturais”. In: Foster, op.cit.

⁴ Em *Marxismo e Literatura*, Williams tece uma argumentação fantástica de crítica à noção estruturalista de que a cultura é superestrutura apartada da realidade objetiva, da produção e reprodução da vida material. Este debate, contudo, assim como sobre o papel e a relevância dos intelectuais, estão mais bem detalhados no capítulo 2 desta dissertação, na medida em que são matéria de discussão também para Mario Pedrosa. Raymond Williams. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

manifestações de diferenças culturais como se fossem todas políticas, estimulando particularismos e dissoluções, além de uma óbvia sobrevalorização deste campo da vida social em detrimento dos demais. Dissolvendo a política no interior da cultura, este tipo de ‘culturalismo de esquerda’ “dissolve a própria possibilidade da política, e na verdade, caberia argumentar, a possibilidade da cultura em si como campo de luta política”⁵. O autor afirma que, amarrados à institucionalidade e restringindo sua atuação ao campo acadêmico, estes estudos culturais não podem ser considerados intervenções políticas, apesar de manterem a retórica radical.

Uma teoria marxista da cultura precisaria admitir, segundo Mulhern, que a cultura é simultaneamente “mais e menos” do que a política, e embora seja, sem sombra de dúvidas, um terreno a ser disputado, ela não é apenas um “teatro político” e nem abarca a política de maneira plena. A cultura e a política abrangem totalidades da vida social, mas duas totalidades distintas. Enquanto a política se dedicaria a uma esfera mais deliberativa, orientada para decisões, a cultura se trataria de uma esfera mais propositiva, de prática de produção de significados, rica em sugestões políticas, mas não obrigatoriamente com estas características especializadas. A relação entre a cultura e a política é sempre de discrepância, ainda que possam chegar a se complementar. O grande pecado do “culturalismo de esquerda” teria sido inflacionar as possibilidades da política na cultura, rompendo a distinção entre elas, acreditando que qualquer intervenção cultural tratar-se-ia também de uma intervenção política.

A partir destas reflexões o papel social do intelectual passou a ser questão posta diariamente, e necessitava de respostas e inspirações. Assim, a obra de Mario Pedrosa, intelectual agora esquecido pela academia e pouco mencionado nas organizações de esquerda, chamava a atenção pela forma como conseguia unir a teoria e a prática, a ação intelectual e outras formas de militância política, e além de ser uma fonte primária tornava-se uma bibliografia para responder questões postas pelo contexto social que vivemos. Sem abandonar os “grandes temas” políticos, que menciona Eagleton, a obra de Mario Pedrosa discute a cultura de maneira consciente e traz enorme contribuição para pensar o papel da arte e da produção intelectual de esquerda, como parte inclusive de uma estratégia revolucionária, combatendo tanto a perspectiva da “arte pela arte” quanto a idéia de que a cultura nada edifica, somente ratifica. Diante destas reflexões acerca dos estudos culturais e da produção do conhecimento histórico, repensar a obra

⁵ Idem, p.p. 56.

de Mario Pedrosa no contexto atual e dentro dos setores da própria esquerda me soou bastante relevante.

A análise de parte da obra de Mario Pedrosa e seu itinerário político nos revelam que o crítico definitivamente nunca compartilhou a crença de que a atividade intelectual pura e simples é intervenção política. Sem diminuir o papel da cultura enquanto espaço de transformação social através da formação de consciências revolucionárias e das disputas ideológicas, Mario Pedrosa atuou sempre em outros campos de luta. A intervenção cultural, ainda que transbordando projetos para uma sociedade igualitária, nunca o liberou da atuação nas organizações políticas de esquerda. Mario Pedrosa compreendia o curso da história como uma totalidade.

Deste modo, o intelectual marxista e crítico de arte, formado bacharel em Direito, atuou em duas frentes de batalha: as organizações de esquerda – incluindo-se aí o PCB no início de sua atividade marxista, nos anos 1920; passando pelas dissidências trotskistas durante as décadas de 1930-1960 e posteriormente na construção do Partido dos Trabalhadores, já na década de 1980, pouco antes de seu falecimento, aos oitenta e um anos, em 1981. A segunda frente de atuação foi a crítica de arte, com alguns poucos escritos na década de 1930, seguido pela proliferação das décadas seguintes. Como colunista atuou no *Diário da Noite* (SP), e como crítico especificamente no *Correio da Manhã* (RJ), *Tribuna da Imprensa* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ), dirigiu o *Vanguarda Socialista* (RJ) durante seu período de existência nas décadas de 1940-1950, além é claro, das críticas escritas independentemente e publicadas em catálogos de exposições, ou enviadas à publicações diversas. Trabalhou em diversos museus, entre eles o Museu de Arte Moderna e Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos em Paris; no Museu de Arte Moderna do Japão, além da colaboração com os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo. Participou de diversas bienais de arte, foi membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, na qualidade de presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Atuou ainda como professor de Filosofia e História do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e da Faculdade de Arquitetura da

Universidade do Rio de Janeiro. Em nenhum destes trabalhos Pedrosa abandonou qualquer posição polêmica que precisasse tomar em nome de quaisquer privilégios intelectuais ou políticos, mantendo sempre uma linha coerente bastante visível em sua obra, independente de onde estivesse sendo publicada.

A linha de coerência em sua militância e sua sinceridade em expor abertamente as críticas lhe rendeu, algumas vezes, afastamento de determinados cargos políticos ou no campo da crítica de arte que ocupava, como por vezes aponto nesta dissertação. Certa vez, no ano de 1971, exilado no Chile, Mario Pedrosa tomou conhecimento de um artigo da *Revista Veja*, que o acusava de “vira-casaca”, mencionando uma suposta participação na juventude integralista, anos antes de aderir ao trotskismo, nos idos de 1930 (informação falsa, é válido ressaltar). Pedrosa respondeu, cioso de sua trajetória política heterodoxa, porém coerente: “*hoje septuagenário, como outrora no verdor dos anos, o cara não mudou*”.⁶ Considero que a frase é excepcional para definir a trajetória de Pedrosa tanto na arte quanto na política, e lhe deve cair como um elogio. Apesar de escrever para os mais distintos meios da imprensa, apesar da participação nas mais diversas organizações políticas, Mario Pedrosa era incansável em buscar novos caminhos para construir sua luta e apesar dos erros, reconhecidos por ele mesmo, o objetivo não mudava. Seu nome por isso não pode ser esquecido pelos intelectuais e militantes na conjuntura complicada em que vivemos.

Como toda introdução, esta é um manual de instruções e um pedido de desculpas. Sem isto eu não poderia passar e desde já faço a *mea culpa* com o leitor pelas injustiças feitas à obra de Pedrosa, pelos inúmeros temas não trabalhados ou apenas mencionados. A idéia aqui era apenas, pela análise das obras de crítica de arte do autor, tentar fazer jus ao seu caráter inovador para o marxismo no Brasil, pelas idéias arejadas que trazia enquanto a corrente hegemônica estava presa a dogmas bastante estritos. Assim, busquei sempre trazer esta conexão da questão da arte como parte da estratégia revolucionária, como componente ativo da transformação do homem e da sociedade, e

⁶ “Carlos Eduardo Senna Figueiredo. *Mario Pedrosa. Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982. p. 73.

não somente (ou talvez quase nunca) a discussão estética – a qual demandaria um enorme tempo para acompanhar, tamanha a erudição dos textos escritos por Mario Pedrosa. A teoria que o informava e que o autor editava, isto sim tentou ser meu foco.

A dissertação encontra-se, portanto, dentro destes objetivos, organizada da seguinte forma:

O capítulo 1, “Mario Pedrosa: passos de uma militância” tem como objetivo apresentar o percurso político de Mario Pedrosa, desde sua filiação ao PCB – primeira organização do autor – até a fundação do PT, pouco antes de sua morte. Percorrer a trajetória de militância de Mario Pedrosa é interessante no sentido de apreender os referenciais do crítico, que se mostram, sem dúvidas, em suas obras que se debruçam mais diretamente sobre a arte. Assim, o capítulo é composto tanto pelo itinerário político de Mario Pedrosa quanto pela análise de alguns de seus textos “políticos” (não que os de arte também não o sejam), em especial os textos produzidos acerca da “Revolução” de 1930 e do governo Vargas e sobre a conspiração e o golpe de 1964. Estes momentos foram eleitos por serem aqueles em que a interpretação teórica sobre a realidade brasileira e as possibilidades de transformação social são mais sistematicamente apresentadas pelo autor, em termos de organização política, sem mencionar a temática da arte. Nestes textos podemos observar as filiações teóricas de Mario Pedrosa, em especial a adesão ao trotskismo. Compreender sua militância e sua filiação teórica foi fundamental para a posterior análise de suas críticas de arte.

O capítulo 2, intitulado “A ‘utopia estético-político da arte’: elementos de um materialismo dialético na crítica de Mario Pedrosa” tem como objetivo estabelecer os termos em que o autor faz o debate sobre a arte no interior das correntes marxistas. Levando em consideração que o marxismo durante boa parte do século XX foi hegemonizado pelo estruturalismo stalinista, a cultura havia sido posta em um plano bastante inferiorizado, e a concepção estética dos comunistas, o Realismo Socialista, mostrava justamente esta questão. Uma estética de pouca criatividade e uns conteúdos selecionados, bem como a transformação do artista em trabalhador alienado, são algumas das questões trabalhadas por Pedrosa em seus textos que procuraremos discutir. Desta forma aí se encontram os debates para uma teoria verdadeiramente materialista da cultura, que não a restringisse ao campo de superestrutura, mas sim a colocasse como parte constitutiva da vida social, e por isso parte de qualquer estratégia de transformação da realidade. Neste debate entre marxistas surge a originalidade de

Pedrosa para o período em que vivia, na medida em que os debates propostos pelo crítico só seriam amplamente abordados pela intelectualidade brasileira décadas depois.

O capítulo 3, “Entre ‘bichos-da-seda’ e vanguardas: o senso de oportunidade histórica na defesa da arte” procura discutir como Mario Pedrosa encara os movimentos artísticos no século XX na busca por suas características de transformadores da realidade em potencial, apostando na obra de arte como parte dessa estratégia de transformação social. Assim, o autor percorre em suas críticas o modernismo, abstracionismo, concretismo, neoconcretismo, tachismo, *pop art* e por fim a descrença nas vanguardas, defendendo uma arte de retaguarda. A discussão do capítulo quer, portanto, observar como Pedrosa analisa historicamente e esteticamente os movimentos artísticos, bem como seu envolvimento com o próprio campo que analisa. A partir disto acredito ter sido possível entender a concepção de arte e de vanguarda do crítico, e suas esperanças para a História.

A conclusão tentará, a partir de uma síntese dos principais elementos discutidos na obra de Mario Pedrosa, compreender a atualidade de sua obra, a partir principalmente de seus escritos da arte na década de 1960 e 1970 sobre a arte na sociedade de massas. Com isto ‘fecho o trabalho, mas não a questão’, como diz a outra máxima dos historiadores. Mas não poderia ser diferente. A amplitude da obra de Mario Pedrosa deixa escapar temas e discussões pelos dedos, e demandaria anos a fio de dedicação. Por hora, contento-me em expor em linhas bastantes gerais, como se mostram as possibilidades de uma arte vital e constitutiva no processo estratégico revolucionário, que fica como a lição de Mario Pedrosa aos intelectuais do presente.

CAPÍTULO 1

Mario Pedrosa: passos de uma militância

“Os caminhos que levam à emancipação do trabalhador, à transformação do regime capitalista em regime socialista, não podem ser traçados de antemão por quem quer que seja: é a própria vida que os traça...”

(Mario Pedrosa)

Expor a trajetória política de Mario Pedrosa é um ato de informação e de afirmação. Acompanhar as organizações nas quais o autor militava tem se revelado fundamental no processo de análise de seus textos e para compreensão das mudanças e permanências teóricas e políticas em seus escritos. Ao mesmo tempo em que acompanhar sua trajetória política esclarece sua militância intelectual, permite também a percepção do comprometimento político com o projeto de emancipação do homem. As mudanças que, à primeira vista, parecem indicar instabilidade, na verdade podem surgir como exemplo de capacidade crítica e persistência num projeto de transformação efetiva da realidade.

O objetivo central deste capítulo é entender Mario Pedrosa como um militante, tendo em vista que a parte de sua obra que aborda os temas relacionados à arte não pode ser compreendida sem a conexão com sua militância no campo das organizações políticas. Tanto porque, por um lado, os conceitos que o informam em suas teorias políticas são transbordados para a interpretação da arte, quanto pelo fato de que as mudanças e críticas destas organizações geram também reflexos nestes textos. Considerando que o crítico de arte marxista, que desempenhou papel de destaque tanto nas organizações políticas de esquerda – em especial nas de divulgação trotskista –,

quanto no campo da arte e sua crítica, está quase em absoluto esquecido pela academia, sobrevivendo em últimos suspiros de estudo aqui ou acolá ⁷, e tão pouco é divulgado pelas próprias organizações de esquerda, faz-se necessária sempre sua apresentação. A organização do capítulo tentará acompanhar o itinerário político de Pedrosa ao longo de sua trajetória militante, compreendendo as dimensões teóricas a produção de textos políticos ⁸ do crítico, especialmente no que diz respeito a dois momentos cruciais: as interpretações do golpe de 1930 e de 1964.

1.1. As primeiras organizações: opções teóricas e dissidência

A atuação política ⁹ de Mario Pedrosa tem início na década de 1920, quando ainda bastante jovem, se filia ao Partido Comunista do Brasil (PCB). Em 1927, Pedrosa foi enviado pelo PCB para União Soviética, com o objetivo de fazer um curso de formação de quadros para o partido. Sua adesão às teses da Oposição de Esquerda e ao trotskismo é freqüentemente explicada por uma doença que o acometeu na Alemanha, forçando o jovem militante a interromper a viagem e quedar no dito país, quando pôde tomar maior contato com a dissidência trotskista e com as críticas aos rumos da Revolução Russa. Permanecendo em Berlim por conta da doença, Mario Pedrosa não seguiu viagem para a URSS, o que, segundo Antonio Candido, o fez escapar de “uma provável Sibéria” ¹⁰, uma vez que o jovem já havia adotado a perspectiva trotskista. Em “Trotsky e o Brasil” ¹¹, Karepovs, Neto e Löwy nos apresentam um histórico da construção do trotskismo no Brasil e da adesão de Pedrosa às teses do dissidente russo

⁷ É fundamental reconhecer os esforços de divulgação da obra de Mario Pedrosa vindos da Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual Paulista (UNESP), que parecem ser os principais centros onde a obra do crítico vem sendo discutida e divulgada de maneira bastante interessante.

⁸ Apesar de entender que na obra de Mario Pedrosa é impossível separar arte e política, quando me refiro a textos *políticos* remeto às obras que não abordam as questões relacionadas à arte. Mas tenho claro que, na obra do crítico, os textos ditos “*de arte*” são também textos políticos.

⁹ A trajetória política de Mario Pedrosa foi pesquisada nas seguintes obras: João Quartim de Moraes. (org.) *História do Marxismo no Brasil. Os Influxos Teóricos*. v. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. José Castilho Marques Neto. *Solidão Revolucionária. Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. Daniel Aarão Reis; Marcelo Ridenti. *História do Marxismo no Brasil. Partidos e Organizações dos anos 20 aos 60*. v. V. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

¹⁰ Antonio Candido. “Um socialista singular”. In: NETO, op. cit. 2001. p. 14.

¹¹ MORAES, op.cit. 1995.

(momentos que se confundem e interpenetram, uma vez que Mario Pedrosa é considerado um dos principais divulgadores das teses de Trotski no Brasil), histórico este que oferece mais consistência à explicação simplista e quase “ao acaso” de que a doença seria a responsável pelo contato do autor com o trotskismo. Para compreender a decisão de não prosseguir para a URSS e o **progressivo** endossamento à esquerda dissidente dos PC's é necessário atentar para a dialética do particular-geral. Para historiar a formação da esquerda trotskista no Brasil na década de 1920-30 é preciso ter em vista as transformações sofridas pela Rússia soviética e a III Internacional no final dos anos 1920, além das peculiaridades de cada partido nos âmbitos nacionais.¹²

No campo das questões internacionais do marxismo, segundo Marques Neto, em *Solidão Revolucionária*, Mario Pedrosa já tinha conhecimento das divergências de Trotski com a III Internacional (Internacional Comunista – IC) desde 1923, através dos periódicos *Clarté*¹³ e *L'Humanité* (este último era o jornal do Partido Comunista Francês). Além disto, os fundadores da Oposição de Esquerda – Rodolpho Coutinho e João da Costa Pimenta – já possuíam diferenças políticas de fundo com os dirigentes do PCB desde 1922. Deste modo, o conhecimento por parte dos membros do PCB da crítica aos rumos da IC e das diretrizes do PCUS para a Revolução não datam da chegada de Pedrosa à Alemanha, mas já se acumulavam antes disto.

No quadro nacional a aproximação dos dissidentes se deu em virtude de três questões marcantes: a aliança do PCB com a Coluna Prestes, considerada representante da pequena burguesia revolucionária; a Cisão de 1928, cujo pano de fundo eram as divergências com a política sindical do PCB acerca dos sindicatos federados / isolados e do sectarismo do Partido com os anarcossindicalistas e outros sindicalizados “amarelos”; e em 1929 a desastrosa intervenção do PCB na greve dos gráficos em São Paulo, que prejudicou as conquistas dos trabalhadores em greve e expulsou do Partido aqueles que criticaram abertamente as táticas do PCB no episódio. Deste modo, paralelamente à viagem de Pedrosa à URSS, a dissidência ia se organizando enquanto um grupo informal influenciado por fatores particulares da conjuntura brasileira, não apenas pela importação das teses promovida pelo jovem militante que retornava da Alemanha – sem subestimar sua importância na penetração do trotskismo no Brasil. É preciso ter clareza de que a adesão de Mario Pedrosa ao trotskismo e a formação da

¹² Idem, p. 231

¹³ Cujo diretor, Pierre Naville, já trocava cartas com Mario Pedrosa. Posteriormente Naville se tornou o editor de *La Lutte de Classes*.

Oposição de Esquerda no Brasil se deram também em virtude deste contexto específico de divergências com a política levada à frente pelo PCB.

A partir de seu retorno, em meados de 1929, a militância de Pedrosa se intensificaria, e as tarefas não eram simples: organização, em conjunto com os demais membros da “primeira geração de trotskistas no Brasil”¹⁴, da oposição de esquerda e a luta contra o integralismo e a ditadura de Vargas – a atuação contra o Estado Novo lhe rendeu seu primeiro exílio, depois de algumas tantas prisões nos anos 1930¹⁵. O primeiro grupo político constituído formalmente pela primeira geração de trotskistas foi o *Grupo Comunista Lênin* (GCL), em 1930, apesar de seus quadros já estarem trilhando um caminho de discordâncias com as políticas do PCB há alguns anos, como mencionei anteriormente. Atuavam como “fração de esquerda do PCB”, e seus principais interlocutores eram os próprios comunistas, uma vez que buscavam reorientar a linha dada ao Partido. Em princípios de 1931 o GCL foi substituído pela *Liga Comunista*, que publicou seu alicerce político e teórico no documento “Esboço de análise da situação econômica e social do Brasil”, escrito por Mario Pedrosa e Lívio Xavier. A adesão da Liga Comunista do Brasil à Oposição de Esquerda Internacional, concomitantemente à sua fundação (1931), foi marcada pela seguinte palavra de ordem: “para aprofundar o movimento iniciado em outubro de 1930 e dar um programa político às massas que então davam mostras evidentes de interesse político”¹⁶.

A *Revolução Permanente*, umas das contribuições de peso de Trotski ao marxismo do século XX, foi das idéias do dissidente soviético que maior influência teve no Brasil, principalmente a partir da teorização acerca do *desenvolvimento desigual e combinado*. Segundo o dissidente russo, sob a etapa do capitalismo imperialista não se podia esperar que todos os países seguissem o modelo clássico europeu de Revolução democrática no desenvolvimento de sua dominação burguesa. Dada a pressão imperialista, o desenvolvimento do capitalismo nos países “atrasados” combinaria características de desenvolvimento e subdesenvolvimento, mergulhando no mercado de uma economia moderna imperialista, mas guardando traços conservadores, tanto na

¹⁴ Karepovs, Neto e Löwy delimitam a primeira geração de trotskistas no Brasil em torno dos principais nomes: Mario Pedrosa, Lívio Xavier, Aristides Lobo, Plínio Mello, Rodolpho Coutinho, João da Costa Pimenta, Victor de Azevedo, Hilcar Leite, Fulvio Abramo, entre outros, que atuaram em fins dos anos 1920 até aproximadamente 1939-40. MORAES, op. cit. 1995. p. 230.

¹⁵ Segundo Luciano Martins, a quantidade de prisões que Mario Pedrosa foi submetido na ditadura de Vargas era incontável, sugerindo que talvez tenham sido mais de dez. Luciano Martins. “A Utopia como modo de vida. (Fragmentos de lembranças de Mario Pedrosa)”. In: NETO, op.cit. 2001. p.p. 29 a 41.

¹⁶ Mario Pedrosa. “Relatório apresentado pela Comissão Executiva à Primeira Conferência Nacional da Liga Comunista – 1933”. Apud. MORAES, op. cit. 1995. p. 239.

economia, quanto na consciência de classe burguesa e nas formas de dominação. Ou seja, o desenvolvimento de ritmo desigual do capitalismo impunha aos países “atrasados” as necessidades imperialistas dos países “avançados”, que faz com que o desenvolvimento dos primeiros se dê em saltos, como que em um desengasgar de etapas arcaicas e modernas presas, que se combinam e coexistem, em vez de seguir a tentativa de um desenvolvimento linear. A tese de Trotski começou a ser elaborada em 1905, no livro *Balanços e Perspectivas*, e é fundamental para pensar o desenvolvimento da Revolução Socialista em países de capitalismo “atrasado”, considerando, a princípio, no caso russo. Diante das críticas recebidas pelos stalinistas se ampliou e aprofundou, culminando no livro *A Revolução Permanente*, publicado em 1930, onde se amplia a discussão para países coloniais ou semicoloniais. Partindo da análise de que nos países de capitalismo “atrasado” a burguesia não poderia desempenhar o papel de promover uma revolução democrática, como na França em 1789, Trotski afirmava que cabia ao proletariado destas nações as “tarefas democráticas e de libertação nacional”. Com o desenrolar da revolução democrática o proletariado tomaria medidas socializantes, uma vez que seu papel de vanguarda política e a condição de exploração como proletários não seriam compatíveis. Deste modo, encontra-se aqui o primeiro caráter permanente da Revolução. Cada fase traria em si o germe da fase seguinte, e em um processo contínuo, ininterrupto – *permanente* – a democratização e libertação nacional se transmutariam em Revolução Socialista ¹⁷. O segundo caráter permanente da Revolução seria a sua internacionalização. O autor afirma que as contradições da passagem ao socialismo se acentuariam caso o proletariado de um país se visse isolado em sua luta. Era preciso, portanto, trabalhar em prol da união do proletariado em todos os países e internacionalizar a Revolução, em processo permanente, construindo o socialismo no país e no mundo. O autor conclui, resumindo sua tese:

“A ditadura do proletariado, que tomou poder como força dirigente da revolução democrática, vê-se muito rápida e inevitavelmente colocada perante tarefas que a forçarão a fazer incursões profundas no direito de

¹⁷ As nuances do processo e a relação destas determinações com a própria formação das classes nos países de capitalismo dependente serão abordadas mais adiante, quando forem tratadas as análises trotskistas acerca da “revolução” de 1930 e do golpe de 1964. Acredito que a exposição destas análises garantirá boa compreensão do que eram as teses do dissidente russo. Para não estender o trabalho além de seus objetivos e limites, não vou me ater a uma descrição detalhada de todo o processo de elaboração dos principais conceitos trotskistas. Por hora esta breve exposição deve ser o suficiente para situar o leitor no debate.

propriedade burguês. No decurso do seu desenvolvimento, a revolução democrática transforma-se diretamente em revolução socialista e torna-se assim uma revolução permanente. A conquista do poder pelo proletariado não põe termo à revolução; limita-se a iniciá-la. A construção socialista só é concebível na base da luta de classes à escala nacional e internacional.”¹⁸.

Deste modo, avaliando o desenvolvimento desigual e combinado nos países periféricos, Trotski afirma que a Revolução nestes países também teria caráter “combinado”, mesclando etapas democráticas, nacionalistas e socialistas. Pensar esta teoria da Revolução para os países de capitalismo “atrasado”, a partir da interpretação do desenvolvimento desigual e combinado – tomando como pressuposto a idéia de que as sociedades periféricas não precisariam obrigatoriamente passar pela etapa da revolução burguesa, ou seja, que era possível pensar a modernidade sem as etapas obrigatórias do capitalismo ‘desenvolvido’ – foi a maior via de penetração das idéias de Trotski no Brasil. A teoria da Revolução Permanente incide em um só tempo em dois pontos fundamentais do marxismo stalinista: critica o “etapismo” do PCUS e a idéia do socialismo em um só país, como afirmou o próprio Trotski na introdução do livro de 1930.

1.2. As análises dos grupos trotskistas acerca do movimento de 1930.

O golpe de Estado de 1930 representou um momento chave na inserção do trotskismo e na história da formação das organizações trotskistas no Brasil. As análises acerca do processo ocorrido, da participação dos comunistas e dos rumos da situação política no Brasil foram fortemente marcadas por intensa imbricação com outra tradição teórica marxista, que não a stalinista. Juntamente com o já citado “Esboço de análise da situação econômica e social do Brasil” a Oposição de Esquerda publicara uma série de outros artigos, que juntos apresentam a instrumentalização dos conceitos do dissidente russo para a interpretação da realidade brasileira.

¹⁸ Leon Trotski. *A Revolução Permanente*. Lisboa: Edições Antídoto, 1977. p. 206.

As análises da Oposição de Esquerda no Brasil sobre os acontecimentos de 1930 diferiam substancialmente das interpretações do PCB. Segundo José Castilho Marques Neto, durante algum tempo o partido interpretou a chamada “Revolução” de 1930 como uma disputa interimperialista – a influência do imperialismo norte-americano sobre uma parcela da burguesia, especialmente sobre a rio-grandense, teria possibilitado a articulação do golpe contra a burguesia paulista, representante do imperialismo inglês.¹⁹ A parcela vitoriosa teria sido o setor da burguesia nacional ligado à agroexportação, vinculado ao imperialismo norte-americano. Esta interpretação que não enxergava no processo um passo para a revolução democrático-burguesa e, por isso, não considerava que a direção estivesse nas mãos da burguesia nacional, logo cederia lugar a outra vertente de análise. Pouquíssimos anos depois, uma nova virada tática do Partido refletiria na política das frentes populares e numa nova interpretação dos acontecimentos. Reflexo de uma forma de pensar a revolução como uma passagem de etapas, centralizados pela Internacional Comunista, hegemônica pelas teses stalinistas, acreditavam que antes da etapa socialista era preciso cumprir a tarefa da transformação agrária e antiimperialista, consolidando um capitalismo nacional. Passavam a enxergar 1930 como a tão esperada etapa democrático-burguesa, e submetiam-se a uma aliança com a burguesia nacional. O golpe de Estado de 1930 passava a ser visto como a vitória de um setor progressista da burguesia nacional, contra os setores oligárquicos e “feudais” – o conflito entre as classes latifundiárias associadas ao imperialismo e o setor industrial voltado ao mercado interno.

Esta interpretação do PCB seria desde cedo criticada pelos membros do GCL (LC / LCI). O “Esboço de análise da situação econômica e social do Brasil” (que funda a Liga Comunista), publicado pela primeira vez em setembro de 1930, no número 6 de *A Luta de Classe*, e posteriormente republicado em 1931²⁰, é um dos primeiros documentos a sistematizar estas críticas. Junto com ele, “Trabalhadores do Brasil”, de

¹⁹ A história das políticas e táticas do PCB no período foi pesquisada em: Angelo José da Silva. *Comunistas e Trotskistas. A crítica operária à Revolução de 1930*. Curitiba: Moinho do Verbo, 2002. Anita Leocádia Prestes. *Da Insurreição Armada (1935) à ‘União Nacional’ (1938-1945): a virada tática na política do PCB*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. _____. *Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora: os caminhos da luta antifascista no Brasil (1934/1935)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. Elina G. da Fonte Pessanha et. Alii. *Partido Comunista Brasileiro: caminhos da Revolução (1929-1935)*. Rio de Janeiro: IFCS/AMORJ, 1995. Edgard Carone. *Brasil: Anos de Crise (1930-1945)*. São Paulo: Editora Ática, 1991. _____. *Movimento Operário no Brasil (1877-1944)* São Paulo: Editora Ática, 1979. _____. *O PCB. (1922-1943)*. São Paulo: Difel, 1982. Neto, op.cit. 1993.

²⁰ Devido à intensa repressão após o levante de 03.10.1930 o periódico *A Luta de Classe* número 6 foi apreendido, e o texto “Esboço de uma análise...” só teve maior circulação quando republicado em 1931.

1931, “Projeto de teses sobre a situação nacional”²¹, provavelmente de 1933, são alguns dos documentos de dissidentes brasileiros que interpretam os fatos ocorridos em 1930 sob outra perspectiva de análise, a dos referenciais trotskistas.

O “Esboço de análise da situação econômica e social do Brasil” inicia a discussão justamente a partir da noção da historicidade do desenvolvimento capitalista em contextos específicos de países coloniais ou semicoloniais. Esta discussão se insere na teoria do desenvolvimento desigual e combinado, a qual os autores citam: tanto o desenvolvimento específico do capitalismo no Brasil (numa conjuntura de dominação imperialista) e quanto a desigualdade interna entre as regiões geravam um tipo característico de formação política, de acordo com sua dinâmica histórica. Este ponto central nas análises da situação econômica e social do Brasil é retomado no número seguinte da revista, que discute o texto de Mario Pedrosa e Lívio Xavier, com o objetivo de esclarecer e tornar mais didáticos determinados temas relevantes.

“... no caso dos países coloniais, semicoloniais e dependentes do imperialismo, como o Brasil, a desigualdade do desenvolvimento econômico se torna mais sensível à medida que se vai tornando maior a penetração imperialista, ‘revolucionando permanentemente a economia’ desses países e criando, assim, a tendência para a centralização governamental.”²²

A primeira premissa é a de que o capitalismo no Brasil já estava em estado de franco desenvolvimento, e que sua condição de capitalismo dependente não era uma etapa passageira, mas sim sua forma de inserção no sistema global. A elaboração de um histórico da economia brasileira desde o surgimento dos setores de agroexportação, incluindo a importação de mão-de-obra desde os tempos de colônia escravista até a imigração nos primeiros anos da república, demonstram, no “Esboço de análise...”, o desenvolvimento favorável da base do capitalismo no Brasil, sob suas formas – “à medida que progride economicamente, o Brasil integra-se cada vez mais à economia

²¹ Documentos da Liga Comunista, passíveis de acesso nos arquivos do CEMAP/UNESP, no site da Liga Estratégia Revolucionária – Quarta Internacional (<http://www.ler-qi.org/spip.php?article163>), e na publicação de Fulvio Abramo e Dainis Karepovs. *Na contracorrente da História. Documentos da Liga Comunista Internacionalista. 1930-1933*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

²² “A situação brasileira e o trabalho para o seu esclarecimento”. *In*: Abramo, Karepovs. op.cit., 1987. p. 91. Publicado originalmente em *A Luta de Classe*, n. 7. 01.05.1931.

mundial e entra na esfera de atração imperialista.”²³. O desenvolvimento desigual entre os estados permitiria diferente penetração do capital, e os acontecimentos de 1930 se traduziriam como luta entre os setores da burguesia de Minas e do Rio Grande do Sul contra o domínio de São Paulo. Por isso era errôneo “da direção burocrática do PC, para quem a pressão imperialista se qualifica”, identificar “cada um dos grupos políticos em luta com os dois grupos imperialistas, que agem como um fator externo à luta de classes no interior do país”²⁴.

A grande inovação produzida pelos trotskistas era, portanto, a de compreender o fenômeno como uma crise interna da burguesia. A crise política instaurada durante a Primeira República (falência do modelo agro-exportador e os embates entre os setores oligárquicos) teria gerado uma crise de hegemonia, abrindo possibilidade para que qualquer fração de classe tentasse hegemonizar seu projeto político, ao mesmo tempo em que todas elas encontravam dificuldade de sustentar o deslocamento e estabilização do poder. A solução para esta crise seria um “compromisso” entre os segmentos de classe dominante. A interpretação da Liga Comunista Internacionalista seria que, com a derrocada do PRP dada a crise da grande lavoura do café, iniciaram ensaios de substituição do partido no controle do executivo, a partir de uma nova **composição de forças estaduais**,

“... que não são senão a forma de **compromisso** entre a burguesia dos estados do Sul e a burguesia dos estados do Norte, compromisso válido somente na medida em que São Paulo não possa recuperar a antiga hegemonia (...) o prestígio da ditadura, que encarnou aos olhos das outras unidades da federação a fórmula de **compromisso**, achada pela ‘revolução’ de 30 contra a permanência da hegemonia de São Paulo.”²⁵

No “Esboço de análise...” Pedrosa e Xavier afirmam que o levante de 1930 representa o confronto entre a forma federativa e a necessidade imperiosa de centralização para desenvolvimento econômico. As frações de classe se debatem em

²³ “Esboço de uma análise da situação econômica e social do Brasil”. In: Abramo, Karepovs. op.cit., 1987. p. 72. Publicado originalmente em 1930.

²⁴ “Projeto de teses sobre a situação nacional”. In: Abramo, Karepovs. op.cit, 1987. p. 160. Não esclarecida data da publicação original, que suponho ser algo em torno de 1932-1933.

²⁵ Idem, p. 161-162.

torno da disputa pelo poder executivo, que garante o domínio de toda sociedade ²⁶. A necessidade de ocupar o poder federal para fomentar o próprio desenvolvimento e os privilégios de classe está relacionada à própria caracterização que os autores fazem das burguesias nativas, também inspirados pela discussão do desenvolvimento desigual e combinado de Trotski. Tendo nascido no Brasil sob o signo da dominação imperialista e de um proletariado já deveras explorado, a burguesia nacional dos países coloniais e semicoloniais ²⁷ é tida como corrupta e incapaz, por sua relativa fraqueza diante do proletariado, não conseguindo cumprir sua tarefa histórica de democratização, como nos casos clássicos. Citando Trotski, afirmavam não ser a força destas classes que determina o regime, mas sua fraqueza.

“O imperialismo altera constantemente a estrutura econômica dos países coloniais e das regiões submetidas à sua influência, impedindo o seu desenvolvimento capitalista normal, não permitindo que esse desenvolvimento se realize de maneira formal nos limites do Estado. Por essa razão, a burguesia nacional não tem bases econômicas estáveis que lhe permitam edificar uma superestrutura política e social progressista. O imperialismo não lhe concede tempo para respirar e o fantasma da luta de classe proletária tira-lhe o prazer de uma digestão calma e feliz. Ela deve lutar em meio ao turbilhão imperialista, subordinando sua própria defesa à defesa do capitalismo. Daí sua incapacidade política, seu reacionarismo cego e velhaco e – em todos os planos – sua covardia.” ²⁸

O novo regime era considerado, portanto, a orquestração conservadora das frações de classe burguesa para manutenção de sua dominação e do controle da luta de classe, da unidade burguesa e a centralização do poder político no Brasil numa dinâmica em que o desenvolvimento desigual das forças produtivas nos diferentes estados acelerava a desagregação pela penetração do capital internacional. Assim, “... diante do proletariado, como classe, todas as frações da burguesia não têm divergências e, conservadores e liberais, fazem frente única” ²⁹.

²⁶ A caracterização da natureza do Estado brasileiro como autocrático é mais bem desenvolvida nos estudos do crítico

²⁷ Vale esclarecer que quando os autores mencionam burguesias nacionais referem-se à localização geográfica, uma vez que, estando estas burguesias completamente enredadas no esquema imperialista são incapazes de formular projetos nacionais no sentido de nacionalistas, sob pena de fomentar maior participação do proletariado como ator político.

²⁸ “Esboço de uma análise da situação econômica e social do Brasil”. Idem, p. 74.

²⁹ “Aos trabalhadores do Brasil”. In: Abramo, Karepovs. op.cit., 1987. p. 63. Publicado originalmente em janeiro de 1931.

Tendo o novo governo nascido como um Estado de compromisso, em meio a uma crise, havia necessidade de uma ampliação das funções estatais em termos de intervencionismo econômico e maior centralização na esfera política. Daí a importância das forças armadas para viabilizar a centralização política deste novo Estado, anunciando o período de repressão. Em janeiro de 1931 a Liga Comunista critica o governo Vargas pela repressão ao comício da CGT e ao encarceramento de seus oradores, denunciando o cerceamento ao direito de greve, a censura à imprensa, o controle dos sindicatos e a vigilância sobre os suspeitos comunistas. Compreendiam o novo regime como uma forma de exercer o poder que satura a máquina do Estado, para controle das classes antagônicas, exacerbando a centralização e as funções repressoras.

“O governo federal tornou-se tão absorvente, tão grande é a soma de poder enfiada nele, que a burguesia de um estado que dele se apodera pode exercer um controle quase completo de todas as forças do Estado. Tendo o governo federal nas mãos, a burguesia de um estado da união dispõe do instrumento mais aperfeiçoado para a exploração da massa oprimida, conta com a maior força armada para impor ao povo a vontade da classe dominante e esmagar as revoltas populares, podendo mais livremente obter das potências imperialistas os empréstimos que aumentam a opressão das massas.”³⁰

Diferentemente do PCB, o grupo trotskista não via no movimento de 1930 a consolidação da etapa da Revolução Burguesa. Ao contrário, consideravam-no um rearranjo político centralizador e conservador. Isto, pois, nos países de capitalismo dependente, a possibilidade de uma revolução burguesa de cunho nacional nos modelos clássicos não era parte do *script*, dado o caráter contra-revolucionário destas burguesias, sua relativa debilidade frente ao próprio desenvolvimento do capitalismo e da formação do proletariado. A utilização do termo “revolução” para o processo é, inclusive, ironizada pelos dissidentes do PCB, sendo mencionada geralmente como “bobagem de ‘revolução’” ou “palavrório revolucionário”. A impossibilidade de uma dominação democrática nesses países seria a explicação para o surgimento dos regimes bonapartistas³¹ nos países latino-americanos, segundo Trotski³², resultante da

³⁰ Idem, p. 57.

³¹ Em *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*, Marx caracteriza o bonapartismo como surgido de uma situação política em que o poder estatal aparece como mediador ostensivo entre as classes, na medida em que a burguesia não consegue exercer seu poder nos termos da legalidade e o proletariado não tem força para hegemonizar seu projeto de classe. O Estado bonapartista tem caráter ditatorial, extensa máquina

incapacidade da burguesia nativa de consolidar sua dominação de maneira democrática, já que de um lado estava o capital imperialista, e de outro o proletariado, que, “saltando uma etapa”, se tornara um fator importante antes que fosse realizada a dominação na forma democrática do conjunto da sociedade. Os membros da Liga Comunista afirmam:

“Nenhuma fração da burguesia, por mais liberal que seja o seu rótulo, pode efetivar as promessas democráticas. A luta de classes é mais poderosa do que as abstrações do liberalismo político.”³³

O novo governo brasileiro da década de 1930 é tido pelo dissidente russo como uma forma de bonapartismo que, marchando de mãos dadas com capital estrangeiro, implantam um regime totalitário e submetem os trabalhadores às amarras de uma ditadura policial-militar.³⁴ Chamado *bonapartismo sui generis*, em vez de mediar os conflitos entre as classes internamente, sufoca a luta de classes pela repressão e ditadura, intermediando apenas os conflitos entre a classe dominante interna e externa. Na mesma linha, em verdade, alguns anos antes, a Liga Comunista também considera a implantação do novo governo em 1930 como uma ditadura militar bonapartista, ainda que com tentativas de se mascarar.

“... a forma encontrada pela ditadura para conservar o controle do governo de São Paulo só podia ser uma precária ditadura militar (governo Waldomiro³⁵) de caráter bonapartista, que tenta conciliar a ‘demagogia revolucionária’ com os interesses próprios da indústria e lavoura paulistas”³⁶

burocrática e militar, e ainda que seja um Estado de classe pretende falar em nome de toda a sociedade. Karl Marx. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

³² Felipe Abranches Demier. *Do movimento operário para a universidade: Léon Trotski e os estudos sobre o populismo brasileiro*. Niterói, 2008. Dissertação de Mestrado em Historia no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFF, 2008. No segundo capítulo o autor discute os estudos de Trotski acerca da América Latina.

³³ “Aos trabalhadores do Brasil”. Idem, p. 61.

³⁴ Demier, op.cit. p. 99. Vale ressaltar que o texto de Trotski citado pelo autor tem data posterior aos da LCI. Contudo, acredito que as idéias do revolucionário russo já estavam presentes, em estado inicial e não tão elaboradas em termos de exemplos latino-americanos, em textos anteriores sobre o desenvolvimento desigual e combinado e a Revolução Permanente. Ainda assim cito os textos posteriores aos da LCI por acreditar que são mais consistentes e mais enriquecedores didaticamente.

³⁵ Líder das tropas rebeldes do sul do país em 1930. Combate a “rebelião constitucionalista” dos paulistas em 1932, sendo nomeado interventor em São Paulo logo em seguida.

³⁶ “Projeto de teses sobre a situação nacional”. Idem, p. 163.

Diante da interpretação de que o fenômeno não era de modo algum progressista, a estratégia de militância da Liga Comunista seria a de criar uma situação pré-revolucionária para que o proletariado tomasse as rédeas do processo, e não podendo confiar que uma classe garanta as demandas da outra, tome ele mesmo para si a tarefa de realizar as transformações democráticas da sociedade brasileira. Inspirados pela Revolução Permanente de Trotski, afirmam:

“O proletariado não se iludirá, pois, só ele, como classe verdadeiramente revolucionária e pelo caráter internacional da luta que trava contra a burguesia, pode lutar pela liberdade, pela democracia. Só o proletariado pode combater pelas reivindicações democráticas, pois só ele tem interesse vital na conquista da democracia.”³⁷

As análises da Liga Comunista (Internacionalista) sobre o movimento de 1930 marcam, como já afirmado, o momento chave da penetração do trotskismo no Brasil. A interpretação do golpe como fruto de uma crise de hegemonia e implantação de uma ditadura bonapartista, a caracterização das classes nativas e a própria percepção da historicidade do desenvolvimento capitalista no Brasil, assinalam uma nova forma de interpretação marxista da sociedade brasileira. Esta interpretação foi retomada em inúmeros estudos sobre o populismo no Brasil, mas foram silenciadas suas origens. Parte do quadro em que se encontra um setor da academia atual, que nega seus tempos de militância e para os quais os conceitos trotskistas não comporiam uma boa referência bibliográfica/política.³⁸

³⁷ “Aos trabalhadores do Brasil”. Idem, p. 62-63.

³⁸ Ângelo José da Silva parece ter sido pioneiro na demonstração de como os textos da Liga Comunista foram fonte inegável das interpretações de clássicos da historiografia da década de 1930, como o *A Revolução de 1930*, de Boris Fausto. Da mesma forma, Demier demonstra como estas análises, juntamente com as análises do POR (Partido Operário Revolucionário, herdeiro das organizações trotskistas de década de 1930 e 1940) são utilizadas pela historiografia sobre o populismo, ainda que não citados. Este é o caso de Francisco Weffort, Octávio Ianni, entre outros. Não me aprofundarei nesta discussão uma vez que, em primeiro lugar, ela foge do objetivo central, que é demonstrar a instrumentalização do trotskismo nas análises de Mario Pedrosa, e em segundo lugar, porque o trabalho de Demier é uma extensa discussão sobre o tema e encontra-se disponível com fácil acesso.

1.3. A formação dos partidos trotskistas e a ruptura com a IV Internacional.

A análise da conjuntura política que o Brasil vivia após o golpe que iniciou a Era Vargas permitiu aos trotskistas a divulgação nas teses da Oposição. A discussão era voltada para as teses da Revolução Permanente. Nesta mesma ocasião, no ano de 1930, os grupos trotskistas no Brasil lançavam periódico independente do Partido, o *A Luta de Classe*, veículo de divulgação do Grupo Comunista Lênin, a princípio, e posteriormente da Liga Comunista, Liga Comunista Internacionalista, Partido Operário Leninista (POL) e o Partido Socialista Revolucionário (PSR) – com publicações de 1930 a 1939. Na ocasião do lançamento da edição número 1 o Grupo Comunista Lênin escreve acerca das principais divergências manifestadas no conceito de Revolução com o PCB, que indicavam discussões antenadas com as polêmicas internacionais entre Trotski e Stálin.

“Por meio de uma crítica fraternal, até onde for possível, mas, tenaz e, por vezes, violenta, até onde for necessária - a "Luta de Classe" seguirá desassombadamente o caminho que lhe indicaram as imposições históricas, apontando às massas a solução revolucionária do problema social e mostrando a diferença fundamental que existe entre a concepção "retalhista" de Revolução (por etapas ou a prestações) e a verdadeira concepção marxista do desenvolvimento histórico, segundo a qual os acontecimentos se interdependem dialeticamente, marchando com o ritmo que lhes é próprio e não dando jamais a possibilidade de uma classe resolver os problemas da outra. Como se sabe, tem-se pretendido vulgarizar a idéia abstrusa de que o proletariado primeiro deve resolver os problemas nacionais da burguesia, para depois realizar a obra de sua libertação! A outra coisa, senão à traição mais evidente dos interesses vitais da classe operária, não podia conduzir a concepção estreitíssima de que a Revolução deva ser feita a retalhos. Denunciando a política dos golpes de força, a serviço de uma linha e, conseqüentemente, de uma finalidade oportunista - "A Luta de Classe" não perderá ocasião de desmascarar todos os atentados à integridade dos princípios, atentados que se caracterizam por uma nova modalidade de desvio revolucionário, o onanismo revolucionário, alternativamente praticado com a mão direita e a mão canhota.”³⁹

O trecho do texto “Nossos Propósitos”, acima mencionado, expõe de maneira clara as divergências do GCL com a direção do PCB e com o que se pregava enquanto marxismo e modelo de Revolução pelos soviéticos – etapismo stalinista, a confiança na

³⁹ “Nossos Propósitos”. In: Abramo, Karepovs. op.cit., 1987. p. 44. Publicado originalmente em *A Luta de Classe*. n.º.1. 08.05.1930.

burguesia nacional, as alianças consideradas duvidosas. O texto demonstra com clareza a concepção da Revolução Permanente como norte para a dissidência que se formava no interior do Partido. Em linguagem ousada critica as carícias entre o PCB e a burguesia nacional, e afirma que a Revolução de 1930 era prazer para ambos, a esquerda e a direita, fato que desperta desconfiança dos trotskistas. A reação do bureau político do PCB é desqualificar o periódico, que é tido como caluniador do partido e repleto de *raiva* contra o proletariado e a IC. Seus editores são considerados renegados do comunismo, traidores e contra-revolucionários – adjetivos dados a todo arsenal teórico trotskista, assim como o de “anti-soviético” e “reacionário”. Afirmam que “os comunistas brasileiros responderão a todas as tentativas destes inimigos de classe, triplicando seus esforços no sentido de reforçar o Partido...” e concluem: “Abaixo os renegados e traidores! Viva a Internacional Comunista! Viva o Partido Comunista do Brasil!”⁴⁰

Neste período o papel do Partido também seria debatido pelo Grupo Comunista Lênin. Os textos afirmam que a ação do PCB encontra-se prejudicada por sua “direção incapaz e burocratizada”, cegamente determinada pela IC. A questão da burocratização do Partido e do afastamento das “bases” foi também destaque nas contribuições trotskistas. A discussão é travada por Trotski especialmente em *A Revolução Traída*, e aborda a formação de uma casta que controlava o Estado e o conduzia em rumos diversos do que deveria ser o processo revolucionário. Em 1931 a Liga Comunista publica em *A Luta de Classe* o documento “Nosso caráter de fração”, no qual afirmam:

“Nosso PC brasileiro, dado o fato de sua direção obedecer cegamente às ordens emanadas da burocracia centrada da IC e dadas as circunstâncias em que tem vivido e que impediram, até hoje, o seu desenvolvimento como partido de massas, vem cometendo os piores erros na ação prática e, nessas condições, ‘é preciso ser míope para considerar como supérfluas ou inoportunas as discussões de fração e a limitação rigorosa das tendências’ [citação de Lênin]”⁴¹

A crítica ao PCB se dava ainda, por conta da crise de direção, em nome da defesa do primeiro princípios da Internacional Comunista, pela democracia interna no

⁴⁰ Bureau Político do PCB. “O trotskismo: aos camaradas do Partidos e a todos os trabalhadores conscientes (julho de 1930)”. In: *A Classe Operária*. 19.07.1930. Apud: Carone, op. cit., 1982. p.p. 130-131.

⁴¹ “Nosso caráter de fração”. In: Abramo, Karepovs. op.cit, 1987. p. 93.

Partido e contra a burocracia “oportunista” e “reacionária”, e pela liberdade de discussão dos principais problemas do proletariado. As relações com o PCB não comportaram as gritantes divergências teóricas, e a ruptura definitiva com o partido ocorreria no contexto da formação da Frente Única Antifascista (FUA), em 1933, quando, sem participação ou resposta do PCB, a Liga Comunista Internacionalista passa a levar adiante uma linha autônoma e a dirigir-se aos mais variados públicos, não apenas os comunistas.⁴²

Ainda no ano 1933 a Liga Comunista transforma-se em *Liga Comunista Internacionalista* (LCI), e passa a ter melhor penetração nos sindicatos operários, até aproximadamente 1935, quando o governo de Getúlio Vargas inicia mais intensa repressão às organizações comunistas. Tendo seus membros dispersados, a LCI se vê novamente reduzida a grupos clandestinos de divulgação trotskista. Em 1936, membros da LCI fundaram o POL, Partido Operário Leninista, que possui pouquíssimos registros de atuação⁴³.

Neste contexto de perseguição Mario Pedrosa foi exilado na França, e participou do secretariado provisório para a criação da IV Internacional, que com o princípio da Segunda Guerra Mundial foi transferido para os Estados Unidos. Mario Pedrosa, após o pacto da Alemanha nazista com o regime soviético stalinista, se insurgiu contra o principal dogma das esquerdas: a defesa incondicional da URSS (considerada por Trotski como “Estado Operário Degenerado”⁴⁴ – por conta do processo de acentuada burocratização –, mas ainda um Estado Operário). A crítica aberta ao regime stalinista e à “defesa incondicional” provocaria o afastamento de Pedrosa do secretariado da IV Internacional na reorganização promovida por Trotski em 1940.

⁴² A FUA é originalmente concebida e discutida no CE da Liga Comunista Internacionalista. A adesão do PCB se dá meses mais tarde, após a “observação do comportamento” dos membros da Frente. Edgard Carone. op. cit., 1991. p. 155.

⁴³ REIS, D. & RIDENTI, M. op. cit. 2002.

⁴⁴ Leon Trotski. *Em Defesa do Marxismo*. São Paulo: Proposta Editorial, 1986. p.43. Considerando que a Revolução é uma construção histórica *permanente*, para o dissidente russo somente a continuação do processo revolucionário poderia cessar a burocratização e regenerar o caráter revolucionário da URSS. Sendo a Revolução um processo contínuo, e não um marco cronológico, era necessário continuar a defesa do Estado soviético. A URSS era para Trotski, portanto, um Estado operário que demandava a continuação do processo revolucionário, enquanto para Pedrosa se tratava de um Estado burocratizado.

1.4. As organizações políticas pós-IV Internacional.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, Mario Pedrosa pôde retornar ao Brasil – depois de uma frustrada tentativa em 1941, que lhe rendeu nova expulsão – e prosseguir na militância de esquerda marxista, não mais oficialmente ligado à IV Internacional, mas guardando o cerne da interpretação trotskista de transformação social em suas obras. Pedrosa trabalhou junto com outros militantes na organização de uma frente de esquerda e no fortalecimento do novo partido criado em 1938, o Partido Socialista Revolucionário (PSR). Pedrosa fundou ainda o jornal *Vanguarda Socialista*, que aglutinou mais membros da esquerda do que o próprio PSR. O periódico, cuja publicação se inicia em 1945, tinha características de uma grande frente de membros da esquerda, e versava sobretudo sobre questões teóricas distintas daquelas propagandeadas pelo recém-legalizado PCB. Criticavam o stalinismo, e conseqüentemente a política da URSS e a linha adotada pelo PCB. O jornal não tinha grande circulação, e era voltado, em especial, para os militantes marxistas, para aqueles que se pretendiam “vanguarda”. No ano de 1947 o periódico torna-se o jornal da sessão carioca do Partido Socialista Brasileiro (PSB), já que seus intelectuais ingressaram neste mesmo ano no partido, que se formava na união de vários setores da esquerda brasileira não alinhados ao PCB. Ainda que guardando divergências com setores do partido, Pedrosa nele permaneceu até sua dissolução, no ano de 1965, quando os membros do PSB acabaram se aproximando da oposição consentida Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Entre uma e outra ditadura – a de Vargas e a de 1964 – a militância de Pedrosa foi bastante ativa no campo da crítica de arte. Com o advento do regime militar, segundo o próprio autor, os acontecimentos no Brasil e no mundo revelavam que o momento era de urgência do político, relegando à arte a posição de retaguarda⁴⁵. Nesta ocasião o crítico escreveu duas obras que discutiam a estrutura política e econômica brasileira: *A Opção Imperialista* e *A Opção Brasileira*. Pedrosa retornava à lista de perseguidos políticos, e no princípio de 1968 fugiu do país ao tomar conhecimento de um mandado de prisão em seu nome. O crítico se abrigou, a princípio, no Chile de Allende, mas, com a emergência da ditadura de Pinochet, teve de seguir rumo à França (depois de fazer uma frustrada tentativa de asilo no México) onde, depois

⁴⁵ Mario Pedrosa em conversa com Otília Arantes já na década de 1970, após o seu retorno do exílio. Otília Beatriz Fiori Arantes. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

de problemas com De Gaulle, conseguiria permanecer por alguns anos. Em 1977, Pedrosa retornou ao Brasil e, em princípios da década de 1980, pouco antes de sua morte, participou da criação do Partido dos Trabalhadores (PT).

1.5. A *Opção Brasileira*: uma análise do desenvolvimento do capitalismo dependente.

a) A organização da obra

Considerando que o livro em questão de Mario Pedrosa não é amplamente conhecido ⁴⁶, antes de proceder à análise temática tentarei uma breve exposição da obra. O livro escrito em setembro de 1965 e publicado em 1966, se inicia com uma exposição introdutória, cujo tamanho é de quase um capítulo (53 páginas), na qual o autor esclarece os objetivos centrais da obra: discutir os pontos de sustentação do regime, e a forma como este se elaborou como a solução para a crise dos anos 1960. Para enunciar as discussões que pretende realizar o autor percorre uma explanação histórica da industrialização brasileira e da estruturação econômica do capitalismo no Brasil, que gerarão a própria crise, e ainda do papel do Estado dos países dependentes na realidade econômica. A partir das metas econômicas de Castelo Branco critica os modelos de desenvolvimento dos economistas brasileiros, que a despeito de implorar intervenção do Estado discursam como se a questão social devesse ser rechaçada por demandar a própria regulamentação econômica estatal. A introdução do livro compõe um estudo detalhado das taxas e projetos da economia brasileira, confrontado com as leis da própria ciência econômica, que Mario Pedrosa demonstra não estar em bom andamento, a menos que se passe a levar em consideração a questão social e os anseios da classe trabalhadora. Nos capítulos seguintes, então, o autor cuida de realizar a discussão teórica e política da conjuntura brasileira.

⁴⁶ Ao que parece a obra não possui sequer reedições atuais, somente a da década de 1960.

No capítulo 1 ⁴⁷ Mario Pedrosa discute sobretudo a participação da dinâmica imperialista capitaneada pelos EUA no golpe de 1964. A partir de uma análise da conjuntura internacional da Guerra Fria, debate a origem e a formação de guerras revolucionárias nos países socialistas para mostrar como no Brasil não havia situação pré-revolucionária, na medida em que todas as pressões exercidas estavam num contexto de obediência da ordem. Contudo, a partir desta dinâmica “anti-guerra revolucionária” se constrói todo o discurso que legitima a atuação da burguesia nos idos de 1964, discurso este que encobre uma crise no desenvolvimento capitalista, para a qual é fundamental a intervenção no Estado, explicitando a forma de dominação burguesa no Brasil. A partir disto, Mario Pedrosa demonstra como os militares brasileiros passam do posicionamento de apoio à ideologia burguesa para a defesa incondicional da ordem burguesa, tomada como “a ordem”, de maneira absoluta. O capítulo 1 tece a trama central da análise, abrindo caminho para o aprofundamento de temas específicos nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo Mario Pedrosa debate o envolvimento econômico dos EUA nos anos da década de 1960, abrindo a crítica para a noção de soberania do Estado Nacional. A partir disto, discute as necessidades da burguesia e os temores com relação às reformas de João Goulart, tomadas como parte da histeria anticomunista. Discutindo as causas do golpe, o autor aponta a participação imperialista, as necessidades de manutenção do *status quo* da burguesia nacional e os interesses das Forças Armadas na conservação da ordem. Analisando a conjuntura do governo Goulart, desenvolve as políticas polêmicas do presidente, que levaram à conspiração golpista. Mostra ainda a participação de amplos setores sociais nas manifestações pró e contra João Goulart, embaladas por questões materiais e ideológicas.

O capítulo 3 aborda a crise do governo Goulart, de maneira minuciosa, a movimentação política pró/contra as reformas propostas. Desta forma, Pedrosa refaz todo o histórico que levou a integração ideológica entre as frações de classe dominante e a montagem da conspiração, inserida no contexto de crise política da aliança “populista-burguesa” e econômica, plantadas como um esgotamento do modelo desenvolvimentista. O autor discute então a dissolução do esquema político que assegurou o processo de industrialização desde JK, e a reestruturação do esquema no novo governo como forma de retomar o processo é abordada no capítulo seguinte. O

⁴⁷ Os capítulos não possuem títulos, obra sequer possui índice, o que provavelmente está ligado ao contexto em que foi produzida.

capítulo quarto já se concentra no período pós-abril de 1964, e o replanejamento da economia no período Castelo Branco, cuja primeira luta seria desfazer o nó da crise econômica que emperrava a aceleração do capitalismo. A ditadura é apresentada, a partir das políticas econômicas de Castelo Branco como uma ditadura bonapartista, porém de novo tipo: não negocia entre as classes de um país, mas sim em nome delas entre as potências imperialistas. Tendo sido escrito em 1966, momento anterior ao “milagre” e à acentuação do controle do regime, Mario Pedrosa aposta – erradamente, como o próprio desenrolar da história mostraria – que a crise no governo Castelo Branco representaria a crise do regime.

O capítulo 4 concentra-se, portanto, numa análise econômica do desenvolvimento capitalista no Brasil, descrevendo a crise e o impasse em que se encontrava quando da chegada do golpe. Neste capítulo o autor descreve com clareza sua interpretação do capitalismo brasileiro, baseado, sobretudo, na obra de Trotski. O capitalismo brasileiro não era nacional, e não se constituiu como o modelo clássico referente aos países centrais. Nos países periféricos a formação do capitalismo se dava nos marcos do desenvolvimento desigual e combinado. A autolimitação do desenvolvimento capitalista brasileiro estaria ligada então, à sua própria formação: a origem no campo (a qual Pedrosa analisa a partir das teses de Marx sobre o capitalismo em países coloniais), que gerava relações específicas de dependência do trabalhador com o capitalista; a necessidade do Estado para a sistematização da dívida pública, do sistema tributário e o protecionismo; o imperativo cada vez mais forte do Estado no processo de industrialização como forma de suprir as necessidades da existência de um mercado interno. A centralização política, deste modo, vinha de passo com a econômica, comprometendo a possibilidade de formação de uma burguesia democrática. Agravando a situação, a dependência imperialista limitava a tendência ao surgimento de uma burguesia nacional com bases estáveis para medidas progressistas.

“Assim, sob a dominação da burguesia, a unidade nacional brasileira tende a esfacelar-se ao peso da contradição entre o desenvolvimento desigual do capitalismo nos estados e a forma da federação nas condições criadas pela pressão imperialista.”⁴⁸.

⁴⁸ Mario Pedrosa. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 220.

Esta estrutura criaria freqüentemente situações de choque entre as classes, e

“as formas transitórias entre as várias unidades da federação só serão conseguidas por meio de vitórias militares, isto é, a custa de uma opressão agravada das massas trabalhadoras e das classes médias, uma vez que a burguesia dos diversos estados brasileiros é forçada cada vez mais a subordinar a luta pela unidade nacional à luta pelo seu próprio predomínio particular e ao conjunto do processo de penetração imperialista.”⁴⁹.

Esta análise da formação do capitalismo brasileiro é a chave para a compreensão da estrutura do poder burguês, que, por seu turno, elucidaria os acontecimentos sobre os quais Pedrosa se debruçava.⁵⁰

O quinto capítulo aborda a crise que permanece no governo Castelo Branco, que o autor encara como um sintoma de uma crise de regime, crise esta interpretada como um dos primeiros sinais de um colapso no próprio sistema capitalista. Suas reflexões sobre os primeiros anos da ditadura parecem fazê-lo crer que se colocava o trampolim para a mudança do modelo de desenvolvimento adotado no Brasil, e de acordo com a pressão e a participação popular poderia originar um projeto realmente nacional, ainda que com teor reformista. Estudando as possibilidades de um suposto modelo de capitalismo nacional no Brasil chega a conclusão de que o crescimento da economia brasileira e a realização de suas potencialidades não poderia acontecer plenamente dentro dos limites de uma economia de mercado. Tudo que a ditadura estava por fazer, a partir do solapamento do reformismo operário e da revogação de suas parcas conquistas, era encurralar o proletariado numa situação em que uma nova forma de luta seria imprescindível. Contribuía assim para o desenvolvimento de uma consciência de classe e de um posicionamento crítico com relação à condição brasileira, e desta forma à novos padrões de reivindicação.

No último e conclusivo capítulo, o sexto, o autor encerra problematizando o conceito de revolução para o golpe de 1964 e desabafando esperanças revolucionárias

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ A discussão acerca do papel do setor agrário e da formação de uma “burguesia rural” – terminologia usada por Mario Pedrosa –, que teria papel preponderante no desenvolvimento capitalista e nos acontecimentos de 1964 são de grande importância, mas escapam aos limites deste trabalho. Vale apenas apontar que a teoria do desenvolvimento desigual e combinado discute como nos países coloniais ou semicoloniais a burguesia pode surgir umbilicalmente ligada ao campo.

para a juventude brasileira, aposta num contexto de grande mobilização social, e uma possível reescrita dos rumos da História brasileira.

b) O viés trotskista de análise na obra.

Não tenho por objetivo discorrer aqui sobre as minúcias da análise de Mario Pedrosa, especialmente porque, tomando em consideração que o livro foi escrito apenas a um ano e meio do golpe de 1964 o autor aposta em diversos desdobramentos que a História não confirmaria, bem como por vezes tem-se a sensação que lhe faltam dados para uma análise mais consistente. Não pretendo aqui o confronto entre autores para buscar fatos e análises conjunturais falhos, a despeito do fato de reconhecê-los em dados momentos da obra. O objetivo central é buscar a teoria de fundo que informa as análises, uma visão estrutural de Mario Pedrosa acerca da realidade brasileira que explica toda a movimentação da década de 1960 como parte de um complexo jogo do desenvolvimento do capitalismo dependente. Esta análise na obra do autor está de todo permeada pelos conceitos centrais de Trotski no debate sobre o capitalismo e a Revolução em países dependentes ⁵¹.

Assim, serão abordados, em especial, quatro nós centrais de onde partem os fios de argumentação: a dinâmica imperialista na qual o Brasil se insere, o contexto de mobilização e as pressões sociais pré-golpe, a contra-revolução permanente e a relação entre os militares e a ideologia da contra-revolução.

O ponto de partida da análise de Mario Pedrosa é: as classes dominantes no Brasil se moviam com a consciência plena de que estavam inseridas num contexto político maior, de área política imperial dos EUA, sem o qual não se arriscariam. Diante disso, sentindo-se ameaçadas pela tentativa reformista de João Goulart, puseram em curso uma conspiração golpista, que atuou no campo militar, no econômico e junto à sociedade civil, a partir de organizações como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), destinado à campanha ideológica ⁵².

⁵¹ Sob pena de estender o trabalho a um tamanho desnecessário, não farei uma exposição detalhada sobre os conceitos do dissidente russo. Acredito que a explicação destes conceitos pode ser bem visualizada a partir da argumentação de Mario Pedrosa.

⁵² Segundo René Dreifuss o IPES (/IBAD) era um complexo político-militar onde se organizavam os intelectuais orgânicos dos interesses multinacionais e associados, cujo objetivo era agir contra o governo

Criava-se, assim, com o financiamento externo, um ideário de histeria anti-revolução comunista que visava, fundamentalmente, legitimar uma mudança no poder que iria solucionar a crise que emperrava o crescimento econômico brasileiro e que ao mesmo tempo podia abrir espaço a um descontrole das pressões contra a ordem estabelecida ⁵³. Fazendo um trabalho consistente com fontes, em especial jornais, Mario Pedrosa reconstrói o posicionamento ideológico e a intervenção norte-americana nos assuntos do Estado brasileiro. A partir de um relatório da Casa Branca, o autor afirma que Washington tinha consciência de que os comunistas no Brasil não representavam um verdadeiro perigo, mas publicamente incentivavam a conspiração golpista. Os jornais anunciavam as declarações do Secretario de Estado Assistente para assuntos Interamericanos dos EUA, segundo o qual “a ajuda aos governadores em detrimento do governo João Goulart *assegurou a democracia*” ⁵⁴. Não desejavam, no fundo, que surgisse um governo forte de políticas nacionalistas independente dos EUA. O perigo era por em xeque a forma de dominação burguesa no Brasil, que se baseava na expropriação dual ⁵⁵: desenvolvimento desigual interno e dominação imperialista externa. A interpretação trotskista critica, deste modo, as análises que consideram que o subdesenvolvimento e a dependência seriam condições passageiras, assim como nos países centrais, devido à fatalidade da autonomização progressiva do desenvolvimento capitalista. Estas análises ignoravam a especificidade da remodelação constante do desenvolvimento capitalista dependente, sob dominação externa. A referida autonomização não ocorre, por conta da própria estrutura de dominação burguesa, na qual a proeminência do político é o que garante o próprio desenvolvimento capitalista,

João Goulart e as forças que o sustentavam. O complexo IPES/IBAD representava a “fase política” dos interesses empresariais, o momento de homogeneidade, consciência e organização dos interesses de classe, de formação de um partido capaz de uma ação política organizada e eficaz que articulou o próprio golpe. Sua composição, apesar de espectros ideológicos variados, tinha como unidade as relações econômicas multinacionais e associadas, o posicionamento anticomunista e a necessidade de readequar e reformular o Estado. René Dreifuss. “A elite orgânica: recrutamento, estrutura decisória e organização para ação”. In: *1964: A Conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

⁵³ Vale esclarecer de antemão que o autor reconhece que estas pressões contra a ordem não chegaram a se massificar e tornar-se verdadeiramente uma ameaça. Mas vislumbrava a possibilidade de que a situação brasileira viesse a abrir margem para que a possibilidade de contestação da ordem ocorresse. Este tema será abordado mais adiante, visualizando a discussão de Trotski sobre “situação pré-revolucionária”.

⁵⁴ Pedrosa, op. cit., 1966. p. 67.

⁵⁵ A argumentação e análise de Mario Pedrosa em *A Opção Brasileira* é bastante semelhante à desenvolvida por Florestan Fernandes, em *A Revolução Burguesa no Brasil*. Escrevendo um ano antes de Florestan, Mario Pedrosa utiliza os mesmos referenciais e quase sempre chega às mesmas conclusões que o autor, ainda que na obra do primeiro a reflexão esteja mais bem sistematizada do que no livro de Pedrosa, cuja extensão é maior. Por isso, por vezes, os termos utilizados são os mesmos de Florestan, como é o caso da “expropriação dual”. A obra *A Revolução Burguesa no Brasil* foi bastante útil para a compreensão de *A Opção Brasileira*.

tema que será mais bem abordado posteriormente, além do fato de que, no orquestramento do desenvolvimento capitalista como um sistema global não há interesse das potências imperialistas em permitir que a autonomização aconteça a partir de uma revolução burguesa num modelo clássico, pois esta poderia significar a própria ruptura com o modelo imperialista, deixando um nicho vago no sistema.

A crítica a esta interpretação da revolução burguesa nos países de capitalismo dependente foi trazida à tona por Trotski, na obra *A Revolução Permanente*, e utilizada nos círculos trotskistas no Brasil desde as análises do golpe de 1930, como já mencionado anteriormente. Diante de uma crise econômica e na forma de dominação, que se agravava na década de 1960, a ideologia anti-revolução comunista surgia como o pretexto necessário para uma rearticulação da burguesia para a solução da crise. A pergunta que Pedrosa faz é: como explicar que a burguesia nacional e o Estado-maior brasileiro tenham adotado um esquema conceitual criado para “adoçar o amargor” das derrotas do exército colonial (segundo o crítico, o esquema da “guerra revolucionária” teria sido criado por intelectuais franceses após a derrota na então Indochina)? Está o Brasil neste ponto de regressão ao estado colonial? Qual é a razão de seus chefes assumirem o papel de defensores de regimes coloniais e da dominação imperialista? As respostas estariam nestas peculiaridades do capitalismo dependente, para o qual precisava a burguesia brasileira sustentar a ordem vigente apoiada pelos EUA, e por isso sua participação no esquema neototalitário da superpotência contra a alteração do *status quo* social, especialmente nos países de capitalismo periférico. O boicote do departamento de Estado norte-americano ao governo Goulart teria então por objetivos torpedear nacionalizações e tentativas de controle da livre circulação de capitais estrangeiros e expelir do poder qualquer coloração vagamente esquerdizante. Assim, entre os três fatores que teriam levado à derrubada do presidente eleito estariam: o imperialismo norte-americano, os interesses da burguesia nacional (precipitados, sobretudo, pelos interesses dos setores latifundiários, mais agredidos por conta das discussões acerca da reforma agrária ⁵⁶) e a participação das Forças Armadas, como corporação. O que se percebe é, portanto, que as pressões ditas “pré-revolucionárias”

⁵⁶ Novamente aqui se coloca na obra de Mario Pedrosa a discussão acerca da participação da “burguesia rural” na articulação da conspiração golpista de 1964, que para o autor foi de grande peso. Para o posicionamento crítico sobre esta participação é necessário um aprofundamento do próprio desenrolar da articulação e da trajetória de classe dos conspiradores nacionais, o que em si, já renderia outro trabalho de pesquisa.

não entram no esquema de análise, uma vez que se tratavam na verdade, de tímidas e legalistas reformas, que não visavam alterar a estrutura do Estado brasileiro.

A caracterização da conjuntura pré-1964 feita por Mario Pedrosa era de grande comedimento nas reivindicações. A enorme massa de infracadãos, aqueles excluídos da “ordem” (tomada como a ordem legítima burguesa, característica da forma de dominação do Estado brasileiro) fazia menção apenas às mudanças sociais mais básicas, sonhando distribuição mínima de renda, como era o caso dos sindicatos rurais e ligas camponesas. Os sindicatos reivindicavam parcamente aumento de salários, desempenhando o papel de conservação do regime, de canalizadores das reivindicações dos trabalhadores em órgãos legais e não insurrecionais, de negociação entre classes. O Plano Trienal de Celso Furtado e as reformas de base estavam longíssimo de alterar a estrutura econômica brasileira, sendo, portanto, pressões dentro da ordem capitalista. Da mesma forma, o Grupo dos Onze de Leonel Brizola e a Frente de Mobilização Popular longe estavam de ser um comando de guerra revolucionária, sendo apenas uma frente de agitação política.

A relação com estas pressões e a reação da burguesia brasileira estão ligadas à própria forma de consolidação do poder burguês e suas funções nacionais de dominação de classe, que passariam, segundo os trotskistas, por dois âmbitos: integração horizontal dos interesses da burguesia, hegemonização intra-classe de um projeto de fração; imposição vertical dos interesses a toda comunidade nacional de modo coercitivo e legítimo ⁵⁷. Engendra-se assim um novo tipo de dominação burguesa, que resiste de modo organizado e institucional às pressões igualitárias das estruturas nacionais, que se torna uma força sócio-econômica regulativa, com características de auto-defesa e repressão. ⁵⁸ Entende-se por aí a dificuldade em lidar com as pressões de baixo, criando-se uma superestrutura de opressão e bloqueio, que converte o poder burguês em fonte de poder legítimo, esta forma de dominação como forma natural, de acordo com Florestan Fernandes. Reflexo das estruturas materiais, este poder inibe as formas pelas quais as demais classes confrontam a dominação burguesa, o que explica o fato desta ser o início

⁵⁷ O esquema integração horizontal e dominação vertical é encontrado nestes termos na obra de Florestan Fernandes. Explicado de outra forma vê-se a mesma idéia em *A Opção Brasileira*. Optei pela utilização da explicação de Florestan Fernandes por acreditá-la mais didática.

⁵⁸ Florestan Fernandes. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

e o fim do capitalismo, na medida em que o engendra e o preserva, pois representa uma barreira para a oposição à “ordem legal” (tomada como a ordem burguesa).

Florestan Fernandes aponta as funções derivadas desta máquina de opressão institucionalizada sinalizada por Pedrosa, que garante a implementação do capitalismo: fortalecer a estrutura de manutenção e dominação do poder burguês, garantindo continuidade histórica e eficácia; ampliar a incorporação da economia nacional ao mercado internacional, aprofundando as relações de dependência; aumentar a fluidez entre poder político estatal e dominação burguesa, controlando a máquina do Estado em nome da autodefesa, auto-afirmação e auto-irradiação. Desta terceira função emana a necessidade de ocupar exaustivamente a máquina do Estado, diante da inabilidade em conseguir hegemonia em âmbito privado (disto decorre a freqüente associação com militares, até a posterior militarização do Estado). A dominação burguesa não consegue, sob o capitalismo dependente, se sustentar, impor e suplantar os conflitos de classe (pressões verticais) apoiando-se apenas nos meios privados de dominação de classe (ou nas funções convencionais de um Estado democrático-burguês). Transforma-se assim o Estado em espinha dorsal, estrutura principal, do poder burguês, e sua saturação é a própria preservação da ordem capitalista e do controle das classes dominadas (a contra-revolução preventiva, que será abordada mais adiante).

A estrutura de dominação impedia, portanto, a negociação com as pressões verticais antes e depois do golpe, armando-se uma estrutura de “democracia” guardada pelos militares da qual não podiam fazer parte os vencidos de 1 de abril, definida como

“uma democracia condicionada aos fins estratégicos do poder nacional americano, fins de classe, fins políticos para os quais é fundada uma ordem legal exclusiva, sem outras aberturas mesmo em potencial, apanágio de toda ordem democrática autêntica”⁵⁹.

A ausência de integração suficiente entre os setores da burguesia impedia a possibilidade de um consenso de tipo democrático com as pressões verticais, não podendo utilizar a ideologia democrática burguesa, pois a ampliação do diálogo gerava temor de ampliar os conflitos de classe. Mal articulada internamente, a burguesia não poderia articular interesses antagônicos ou sequer semidivergentes, impossibilitando

⁵⁹ Pedrosa, op. cit., 1966. p. 103.

lidar flexivelmente com as pressões dentro da ordem e a absorção das pressões fora da ordem. Fechava-se assim o campo de atuação reformista ou revolucionário histórico da classe burguesa, abrindo caminho para uma modernização controlada por setores conservadores e autoritários.

A suposta guerra revolucionária desencadeada pelo comunismo central servia como justificativa para uma disputa que tinha como pano de fundo a manutenção da própria ordem de dominação burguesa e a sobrevivência mesma do capitalismo. Conspirava-se então por uma contra-guerra revolucionária, um movimento defensivo da burguesia. A aplicação da defesa antirevolucionária teve como desculpas as interpretações mais rasas dos clássicos do comunismo oriental, bem como da atuação dos órgãos de classes despossuídas. Extremavam posições políticas, aprofundavam divisões ideológicas e radicalizavam posições, impossibilitando soluções legais, abrindo margem ao golpe, à guerra civil, à contra-revolução. Pedrosa questiona:

“Hoje, porém, quando liberais, passando a posições totalitárias do fascismo, defendem fins e não os princípios da ordem democrática, na realidade esses fins, que são? O status quo social, a hostilidade a mudanças, a defesa dos privilégios e interesses investidos, a inalterabilidade do regime econômico vigente, ou o capitalismo.”⁶⁰

Criava-se nesta situação um comportamento de classe incomum nas fases de maturação, dando-se o divórcio entre a utopia e a ideologia burguesa da realidade da burguesia periférica, a partir de uma reconversão ideológica da burguesia pela qual os fins justificam os meios, ainda que estes dispensem o corolário liberal de luta política⁶¹. Na luta pela sobrevivência capitalista entre a ruína e o endurecimento põe-se o idealismo burguês democrático de lado, em nome da autodefesa e do autoprivilegiamento. Esta forma contra-revolucionária, que envolve uma ruptura da revolução burguesa clássica com sua ideologia, estaria relacionada à própria formação da consciência de classe burguesa nos países dependentes. Dimensionadas pelos padrões ideológicos das burguesias externas, passariam de patronizadoras da revolução democrático-burguesa para serem os pilares da ordem mundial do capitalismo,

⁶⁰ Idem, p. 100.

⁶¹ FERNANDES, op. cit.

democrático e cristão. Esta virada ideológica aumentaria a alienação e a insensibilidade com relação aos problemas nacionais, desde que não se perturbasse a ordem de acumulação capitalista. Aí se encontrariam, afirma Florestan Fernandes, as raízes de uma consciência de classe que enrijece a dominação burguesa, transformando numa força social autoritária, de controle das classes antagônicas. Esta solidariedade de classe totalitária torna-se o fermento para a ditadura de classe preventiva – contribuindo para a forma de revolução nacional, integrando-se horizontalmente e dominando-se verticalmente. Esta mudança, o “salto histórico” que fala Florestan, promovia a hegemonização de projetos em escala nacional, na medida em que qualquer aglutinação de interesses nesta hegemonia agregada e compósita era melhor do que a derrocada da “nação”, a ordem legal burguesa. Neste padrão a burguesia capitaliza os conflitos com as classes antagônicas como um freio à revolução democrático-burguesa, na medida em que são colocados como conflitos “fora da ordem”, de contestação da mesma, servindo-se de meios para a repressão. Esta fórmula de estabilidade da ordem na luta contra as pressões fora dela legitimavam uma ditadura de classe preventiva como a própria salvaguarda da ordem, da legalidade, da democracia e dos interesses do povo.

Instituiu-se assim uma ditadura de classe preventiva, para autodefesa e autoprivilegiamento, como proteção contra uma gigante ameaça inexistente no contexto social brasileiro pré-1964, mas contra a qual não se pode dar o privilégio de ser sequer uma virtualidade. Depois das manifestações populares de março de 1964, no Rio de Janeiro, os militares redimensionaram seu plano: de frear as reformas mantendo a legalidade no governo até 1965 passariam a trabalhar pela deposição de João Goulart. Usando como pretexto a intentona dos sargentos de setembro de 1963, o episódio do estado de sítio e a tentativa de depor Lacerda em outubro do mesmo ano, e a intervenção no governo nas questões militares da rebelião dos marinheiros em março de 1964, as Forças Armadas levaram adiante a objetivação da conspiração. Expulsava-se o presidente e impedia-se a tarefa histórica de uma ampliação democrática. O sentido do movimento que arrastava as Forças Armadas, vitorioso em abril de 1964 não era, portanto, restabelecer a disciplina militar, mas “instalar no Brasil a contra-revolução em permanência”⁶². A solução da crise do poder burguês estava em encontrar um meio de industrialização intensiva sem uma evolução que acelerasse e aprofundasse a revolução nacional. O regime militar tornava-se a solução, na medida em que possibilitava uma

⁶² Idem, p. 143.

estabilização relativa, abrindo espaço para a burguesia produzir efeitos estruturais de médio e longo prazo na salvaguarda de sua dominação.

Tendo como alvo um inimigo comum, as Forças Armadas brasileiras compartilham o discurso anti-guerra revolucionária da alta burguesia. Tornam-se, assim, defensores de fronteiras ideológicas, e não mais geográficas, lutando não pela integridade da pátria, mas pela integridade dos interesses norte-americanos investidos, e pela intocabilidade da ordem social brasileira. Articulavam-se aos interesses externos e internos, excluindo outras classes do poder estatal. Esta identificação dos militares com a dominação burguesa e com seus alvos perseguidos facilitaram o que Florestan Fernandes chamou “domesticação particularista do Estado”⁶³. Assim, as Forças Armadas brasileiras cumprem tarefas externas, e no plano interno colocavam-se como defensores da democracia. Neste contexto Mario Pedrosa aponta a formação de um paradoxo: em busca da defesa da nação contra as ameaças externas comunistas, os setores da Forças Armadas brasileiras lançam mão de uma ideologia produzida pelos países de tradição colonial, sustentando a ordem de intervenção imperialista norte-americana, para desmontar os grandes movimentos de massa numa espécie de antídoto anti-revolução.

A ditadura bonapartista, como considera Mario Pedrosa, mediadora ostensiva, garantiu a segurança e a estabilidade da sociedade burguesa, tornando possível o rápido desenvolvimento do capitalismo, ao mesmo tempo em que abandonava a direção de se colocar como a encarnação do Estado para ter seus ditadores como chefes de um partido, a UDN. Repunha o equilíbrio das forças sociais que anunciava ruptura, ao mesmo tempo em que recolocava os interesses imperialistas no cerne do esforço para vencer a crise do crescimento das forças produtivas. Simultaneamente e para tal, colocava “as massas em seu lugar...” quebrando-lhes o “ímpeto e o sentimento de autoconfiança que iam adquirindo”⁶⁴. Autocrática por formação, de maneira velada ou aberta, a dominação burguesa do capitalismo brasileiro é garantida pelo golpe e pela ditadura que se instaura de maneira preventiva às reivindicações das classes antagônicas. A consciência de classe autocrática burguesa é reagente da consciência de classe trabalhadora em efervescência, reprimindo as pressões verticais, ao mesmo tempo em que conseguia ter o Estado como instrumento de garantia do funcionamento exitoso

⁶³ Fernandes, op.cit. p. 308.

⁶⁴ Pedrosa, op.cit., 1966. p. 187.

do sistema. A ditadura civil-militar, segundo Pedrosa, recuperaria a confiança dos investidores externos, abrindo as portas para novos capitais ⁶⁵.

A aposta de Mario Pedrosa em seu livro seria de que, a despeito do golpe de 1964 ter ajustado a dominação capitalista para a continuidade do crescimento econômico, a situação não estaria de todo perdida, e que as conquistas da ditadura não seriam definitivas. Encurralando os trabalhadores e retirando-lhes as conquistas colocariam em tensão a consciência de classe operária, fazendo enxergar que o problema da escolha econômica não é arbitrário e nem pode ser definido em conciliábulo fechado com combinações minoritárias de técnicos sem compromisso social profundo. Ela deve ser a expressão de uma vontade de classe, a proletária, que em associação com a dos produtores iniciaria a verdadeira revolução democrática. Indo além, a margem para a negociação vertical daria o *start* à própria dinâmica da Revolução Permanente, colocando o proletariado brasileiro como protagonista de sua própria história. A consolidação da autocracia aberta, em mais de vinte anos de regime, que o crítico sequer viveu tempo suficiente para acompanhar o fim, não teve no seu encerramento a sonhada abertura às pressões de baixo. Ao contrário, consolidou a ordem de dominação burguesa autocrática, de uma democracia fingida. Como escreve Florestan, o padrão compósito de dominação burguesa não permitia uma unidade política efetiva nesta classe, restringindo os impulsos revolucionários apenas ao campo econômico ⁶⁶, levando adiante uma política conservadora de saturação e controle do Estado, que permite a aceleração do desenvolvimento capitalista. Assistiu-se a continuidade de uma autocracia, agora novamente velada. Das esperanças do crítico, no entanto, tira-se a lição de que o jogo não estaria *a priori* perdido. Enquanto persistir esta forma de dominação existirá a dificuldade de um crescimento pacífico da ordem social competitiva, e o confronto e a necessidade urgente de organização da classe

⁶⁵ A discussão sobre a recomposição econômica após a crise do modelo desenvolvimentista pode ser encontrada em Fernando Henrique Cardoso. *O Modelo Político Brasileiro e Outros Ensaios*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. Segundo este autor, a tarefa da ditadura de promover uma desarticulação das forças de pressão e defesa das classes populares, objetivo alcançado, para restabelecimento do processo de acumulação. No campo político preparava o terreno para uma espécie de institucionalização de uma “*democracia representativa comedida*”. p. 245.

⁶⁶ Guardando as devidas restrições no uso do termo neste contexto, de que fala Fernando Henrique Cardoso. O autor afirma que a ditadura civil-militar teve conseqüências “revolucionárias” no campo econômico na medida em que logrou colocar a burguesia nacional em compasso com o desenvolvimento capitalista internacional, subordinando a economia nacional às mais modernas formas de dominação econômica. Esta análise está ligada às características que dá o autor à uma revolução limitada que é levada a cabo pelas burguesias de capitalismo dependente, onde toda movimentação está no sentido de integrar-se ao capitalismo internacional como associada e dependente. Cardoso, op.cit. p. 71.

trabalhadora se colocam na ordem do dia. A obra de Mario Pedrosa é um estudo histórico da primeira metade dos anos 1960 e ao mesmo tempo um discurso de militância, como o crítico faz em todos os seus escritos sobre arte e política (que faz que com estes dois temas não possam ser muito bem separados em sua obra). A compreensão do processo histórico é concluída em seu livro com idéia de que é necessário criar um espaço de fato democrático para o início do avanço das reivindicações proletárias, a partir de onde se iniciaria o processo que transformaria toda a estrutura da sociedade brasileira.

O resgate da obra de Mario Pedrosa na conjuntura atual é de fundamental importância para compor um quadro das interpretações de esquerda sobre a conspiração e o golpe de 1964. Num contexto historiográfico de múltiplas visões – e revisões – do golpe, recolocar em discussão a obra *A Opção Brasileira* e suas interpretações do regime como forma de consolidação de determinado momento histórico do capitalismo no Brasil e no mundo leva à crítica das estruturas do Estado brasileiro, e abre espaço para a discussão das estratégias de ação naquele contexto, lembrando que a produção intelectual está cercada de fundamentos e conseqüências políticas. Quando do golpe de 1964, Mario Pedrosa ocupava-se do PSB e era presidente da Associação Brasileira de Crítico de Artes (ABCA), além do trabalho como professor do Colégio Pedro II e das críticas de artes escritas para diversos periódicos. Recordando que o PSB era um partido que aglomerou uma gama de setores da esquerda, incluindo as frações trotskistas, sua análise da conspiração é permeada pelos conceitos do dissidente russo, assim como a interpretação semelhante de seu companheiro de partido Florestan Fernandes. Ocupando direção da ABCA denunciava os crimes de tortura e os acontecimentos na política brasileira, postura combativa que lhe rendeu um processo por parte do Estado brasileiro. Em sua defesa, um grupo de artistas de renome internacional, tais como Calder, Moore e Picasso, publicam um manifesto direcionado ao presidente da República Gal. Emilio Garrastazu Médici exigindo respeito ao papel intelectual do crítico e responsabilidade sobre a integridade física e moral de Mario Pedrosa, além da revogação das acusações/mandado de prisão ⁶⁷. Seu ímpeto militante, reconhecido em diversos meios, não esmorece com o advento do regime militar, e seu livro *A Opção Brasileira*,

⁶⁷LOUREIRO, op.cit. O documento, publicado em 1970 no *New York Review of Books*, pode ser encontrado nos “Anexos” da referido livro.

acompanhado de *A Opção Imperialista* e dos artigos escritos para os jornais são a comprovação do comprometimento do autor com sua utopia.

Após esta tentativa de apresentação do percurso de militância de Mario Pedrosa, creio ser possível passar para sua análise marxista no campo da arte. Como já afirmei, estes textos não podem ser compreendidos sem que tenhamos uma noção das organizações das quais o crítico marxista fez parte, e acredito ser impossível compreendê-las sem ter em mente o empenho em sua militância. Isto porque, em primeiro lugar, esclarece eventuais mudanças de posição acerca dos movimentos artísticos e questões teóricas abordadas por Mario Pedrosa, e porque não se pode compreender seus textos de “arte” de maneira estanque, mas somente como outro lado da moeda da luta do crítico pela emancipação humana. Abordei aqui, portanto, traços bastante gerais da inserção marxista de Mario Pedrosa, como forma de compreensão geral de uma visão de mundo – a interpretação da realidade brasileira, a concepção de revolução, as tentativas de formação de um partido operário de uma vanguarda consciente, a luta anticapitalista no Brasil e no mundo. Entretanto, a partir de agora as teorias relacionadas à cultura e marxismo serão abordadas à medida que os temas demandem esclarecimento. Conscientes da trajetória política, passemos então ao estudo da outra face de militância de Mario Pedrosa.

CAPÍTULO 2

A “utopia estético-política” da arte: elementos de um materialismo dialético na crítica de Mario Pedrosa

“A Revolução, como a arte, é imprevisível em suas transformações.”

(Mario Pedrosa)

“Do fundo de suas pesquisas, estamos certos de uma coisa: é que a liberdade não soçobrará para que o socialismo triunfe, pois, sem ela, o socialismo jamais será possível.”

(“Diretivas”, editorial número 1 do Vanguarda Socialista)

A grande inovação de Mario Pedrosa no campo da discussão teórica marxista não se restringe às críticas ao marxismo ortodoxo propugnado por boa parte dos comunistas até as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, como abordado no capítulo anterior. Suas questões sobre a arte, que em sentido algum podem ser tomadas como uma discussão exclusiva sobre o objeto artístico, refazem o mesmo caminho que percorre sua militância nos partidos de esquerda. Tomando desde muito cedo os debates do próprio Trotski sobre a arte, e tendo tido contato com a crítica internacional ao materialismo mecanicista, desde a década de 1930, Mario Pedrosa encarna outra via de lidar com as questões relativas à cultura, o que faz com que o estudo de sua obra seja

por um lado fonte de pesquisa histórica e por outro bibliografia de um materialismo dialético que toma a cultura como parte edificada e edificante do todo da vida social.

Desta forma, neste capítulo, pretendo discutir parte da obra crítica de Mario Pedrosa que aborda a questão da inserção da obra de arte num projeto de transformação social, no que tange ao posicionamento marxista diante do processo artístico. Para isto, serão debatidos alguns temas centrais nos textos do crítico, tais como: o que é, ou deveria ser, a obra de arte social, a relação forma-conteúdo nas obras de arte, a formação da consciência e a padronização dos ‘gostos’, e a inserção do objeto artístico e o papel do próprio artista nas sociedades capitalista e pós-capitalista ⁶⁸. Estes debates se mostram na obra de Mario Pedrosa em especial na crítica ao Realismo Socialista. Para analisar a abordagem do crítico é fundamental recorrer aos seus aportes teóricos, em especial Trotski e o próprio Marx, os quais receberão uma breve exposição, para compreender o embasamento dos textos de Pedrosa. Esta discussão “entre marxismos” é o que pretendo abordar neste capítulo, como forma de visualizar as conexões entre a militância nas organizações políticas e na profissão de crítico de Mario Pedrosa, destacando sua forma de ver a arte e a cultura como parte constitutiva do materialismo histórico.

2.3. “*Toda liberdade em arte*”: caminhos não ortodoxos para a discussão sobre a criação artística

Antes de iniciar a análise dos textos de crítica de arte, acredito ser fundamental expor o aporte teórico que informava Mario Pedrosa em seus textos e objetos de discussão. O trotskismo não foi somente referencial para as organizações políticas que Pedrosa participou, mas tanto as discussões sobre o desenvolvimento desigual e combinado e a Revolução Permanente, quanto os textos do dissidente russo sobre arte também influenciaram sua produção no campo artístico. Proponho agora uma breve

⁶⁸ Não me refiro apenas à oposição sociedade capitalista x socialista, porque Pedrosa mergulha profundamente no debate sobre a obra de arte soviética, e como já discutido no capítulo anterior, sob a égide do stalinismo a URSS era considerada pelo crítico de arte um Estado burocratizado, e não um Estado operário.

exposição de temas centrais dos escritos de Trotski sobre arte, os quais serão retomados por Mario Pedrosa, e sem os quais a análise de sua obra ficaria comprometida.

As principais discussões de Trotski acerca das temáticas de cultura e arte estão na obra *Literatura e Revolução*⁶⁹, escrita nos verões de 1922 e 1923, composta por ensaios que seriam a introdução do livro *Obras* do próprio futuro dissidente, e que com a extensão que ganhava tornou-se um livro em si. O objetivo seria tentar responder algumas questões que se colocavam no momento que seguia a tomada de poder na Rússia: após o triunfo revolucionário, que mudanças e rumos tomaria a cultura? Quais as relações entre as transformações políticas e culturais em nossa época? Que postura deve adotar a Revolução diante da literatura e da arte? Poderá o proletariado, assumindo a posição de classe dominante, criar sua própria cultura? Na obra o autor discute em torno destas questões os debates sobre arte revolucionária e pós-Revolução, a partir do resgate de pontos específicos do materialismo dialético e dos objetivos da Revolução.

Partindo do pressuposto de que cada classe dominante cria a sua cultura e sua arte, deduzia-se no pós-Revolução que o proletariado deveria criar sua própria arte. Segundo os exemplos da história, o dissidente russo afirma que uma cultura de classe possui longo tempo de maturação, ou seja, constrói-se ao longo do tempo de desenvolvimento e ascensão da própria classe, e que geralmente se mostra em seu apogeu no período que precede a decadência mesma. A idéia da formação de uma cultura de classe proletária era, segundo Trotski, uma imprecisão teórica, considerando que a ditadura do proletariado era um período de transição. Nutria-se, portanto, de um equívoco com relação ao que deveria ser o destino do proletariado. Durante o estreito⁷⁰ período revolucionário o proletariado atingiria seu clímax enquanto classe. Este, que deveria ser o momento mais propício para o ápice de sua cultura será, no entanto, o momento em que o proletariado começaria a se dissolver como classe no mundo socialista. O proletariado teria tomado o poder justamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho para a cultura da humanidade. A nova arte pós-revolução mostraria que a semente germinou e floresceu.⁷¹ O desenvolvimento da nova sociedade

⁶⁹ Leon Trotski. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

⁷⁰ Apostando que a ditadura do proletariado em pouco tempo se expandiria e converteria finalmente na supressão dos regimes de classe, Trotski afirma que não duraria, portanto, algumas dezenas de anos. Salvo a errônea precisão do dissidente, procuro ressaltar aqui é a noção de transição, e não a perenidade do regime que os defensores da “cultura proletária” pregavam.

⁷¹ Trotski, op.cit. 2007. p. 34

criaria possibilidades para que a cultura e a arte pudessem avançar com maior liberdade. Trotski salienta, recorrentemente, que a ditadura do proletariado não é, portanto, a organização econômica e cultural de uma nova sociedade, mas o “sistema revolucionário e militar que se propõe a instaurá-la.”⁷² E cada sucesso o proletariado enfraqueceria seu caráter de classe. O ponto central da discussão é negar a noção de cultura proletária, ligado fundamentalmente ao fato de que a ditadura do proletariado é um momento de transição, onde começaria o desaparecimento da sociedade de classes. Como criar uma cultura própria de classe justamente no momento em que o proletariado começa a se dissolver como tal? Se a ditadura do proletariado não deveria ser a organização de uma nova sociedade de classes, mas sim o fim de todas elas, a criação de uma cultura específica era uma contradição com o próprio princípio da Revolução. A “cultura proletária” era uma invenção intelectual, quando não deveria ser nada além do conhecimento acumulado pela humanidade.

A noção de cultura proletária é criticada por Trotski, Lênin e Rosa Luxemburgo como inexatidão teórica e prejuízo prático. Novas formas surgiriam, não por decreto ou predeterminação burocráticas, mas como parte de uma nova superestrutura que se formaria, de novos processos históricos. “A classe operária só poderia criar uma arte e uma ciência próprias depois de libertar-se completamente de sua atual situação de classe”⁷³. Estando libertas da situação de classe,

“a significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que ela planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana.”⁷⁴

A tentativa de formação de uma cultura proletária passava também pela oposição à cultura burguesa, o que para Trotski representava outro equívoco, na medida em que repetidamente negava as conquistas da cultura burguesa. O revolucionário russo afirma que era preciso participar dos elementos mais importantes da velha cultura, para abrir caminho a uma nova.

⁷² Idem, 153.

⁷³ Rosa Luxemburgo. “Estacionamentos e progressos da doutrina”. *Apud.* Idem, p. 26.

⁷⁴ Trotski, op.cit. 2007. p. 37

“O marxismo – dizia Lênin – conquistou sua significação histórica universal, como ideologia do proletariado revolucionário, porque não rechaçou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de evolução do pensamento e da cultura da humanidade.”⁷⁵

Confiante na criatividade e autodidatismo do operariado, Trotski repugna a tentativa de “protegê-lo” da cultura burguesa. Da mesma forma, entende que se o proletariado não absorveu as técnicas ou exerceu as necessárias críticas com relação à cultura burguesa não o foi por questão de incapacidade, pois é espiritualmente e artisticamente sensível, mas porque não recebeu educação estética. Criticava, juntamente com o temor da cultura burguesa, as posições de rebaixamento do nível qualitativo da obra de arte para melhor compreensão do proletariado, argumentando que bastava a cultura cumprir o seu papel juntos às massas no sentido de instrução que estas poderiam participar como agentes do mundo artístico. O posicionamento revolucionário com relação à cultura deveria ser o de elevar o nível cultural das massas. Sendo a classe despossuída, o proletariado era restringido do acesso à cultura, não tendo sido sequer iniciados aos elementos da cultura burguesa⁷⁶. O proletariado chega ao poder com a tarefa de conquistar a cultura – “indústrias, escolas, editoras, imprensa, teatro, etc.”⁷⁷. Se apropriar da cultura e marcar a história com a alfabetização e instrução básica oferecidas a milhões, este era o selo que o proletariado deveria colocar sobre a cultura em sua fase de transição. A partir de então seria possível a educação estética das massas, para livre produção e fruição da nova arte. Esta nova cultura e nova arte, criadas pós-ditadura do proletariado, não seriam aristocráticas nem restritas às minorias. Impor seu selo à cultura não significava criar uma cultura proletária. A tarefa da *intelligentsia* proletária não deveria ser criar uma cultura de classe, na qual seria vanguarda, abstraindo uma nova cultura ainda que suas bases (a sociedade comunista, livre das classes) não estivessem formadas e maduras. Seu trabalho deveria ser concreto: ajudar as massas a absorver os elementos da cultura já existente. Partindo da metáfora da sucessão de gerações – na qual as novas sempre acrescentam sua contribuição aos feitos da anterior – assim seria a cultura socialista da humanidade. A nova cultura

⁷⁵ Idem, p. 25.

⁷⁶ Trotski menciona diversas vezes durante o livro a imensa massa de trabalhadores analfabetos com que contava a Rússia na época da Revolução.

⁷⁷ Trotski, op.cit. 2007. p. 154.

acrescentaria sua contribuição às culturas anteriores, premissa da criação de novos valores. Para enriquecer a discussão, o revolucionário dissidente coloca em questão o materialismo dialético como ciência proletária. Reconhecendo que de fato o materialismo dialético faz parte de uma cultura como ciência e como arma política para o proletariado, Trotski ressalta, no entanto, que toda a elaboração de Marx e Engels surgiu da observação da sociedade burguesa. O marxismo teria surgido de uma necessidade histórica a partir das condições que a própria sociedade burguesa impôs à classe trabalhadora, formando a concepção política do materialismo histórico a partir das greves, lutas, dos limites da democracia burguesa e da crítica à economia política. A origem do marxismo seria então, a crítica que a própria sociedade burguesa gerou de si e que lhe declarava guerra até a morte. A absorção desta nova cultura burguesa se daria de par com a sua revisão crítica, durante a luta pela supressão das classes. Neste meio tempo nasceriam os novos artistas e os novos “sábios da cultura”, educados nas novas condições. Assim, em matéria de “economia da arte”, assim como na “economia da natureza”, Trotski afirma que nada se perde, tudo se interliga. “A nova classe não pode prosseguir sem considerar os mais importantes marcos do passado”⁷⁸.

As discussões de Trotski sobre a cultura se iniciaram antes mesmo do congresso que marca a fundação do Realismo Socialista (que será mais profundamente abordado a medida que for emergindo das críticas de Mario Pedrosa), datada de 1934. Contudo, o debate sobre a criação quase laboratorial de uma “cultura proletária” já estava em efervescência desde a criação do *Proletkult* e seus dissidentes da *Kuznitsa*, movimentos de princípios da década de 1920, cujas proposições eram em torno da criação de uma cultura proletária (apesar de defender o direito de existência dos movimentos, Trotski, assim como Lênin os criticavam ferrenhamente). Num trecho de “A Cultura e a Arte Proletárias”⁷⁹ Trotski refuta o manifesto de criação do Kuznitsa, que afirma que “o estilo é a classe”⁸⁰, como se fosse simples e direta a relação entre a produção cultural e o lugar de classe, e ainda como se as questões de forma não exercessem qualquer influência ou não tivessem importância. Neste momento é discutida também a própria questão da produção do que seria uma arte proletária. Trotski afirma que a tendência dos defensores da cultura proletária era considerar qualquer documento produzido pelos proletários como arte, ainda que não dotados de qualquer técnica. Desconfiado desse

⁷⁸ Trotski, op.cit. 2007. p. 176

⁷⁹ Idem, p.p.149-169.

⁸⁰ Idem, 163.

“obreirismo” na cultura, argumenta ser conformismo acreditar que arte malfeita é arte, e que é dela que os trabalhadores necessitam, já que deveria contribuir para a elevação das qualidades objetivas e da consciência subjetiva das personalidades das massas. Deve sim ser feita por proletários, mas enquanto se vencem as etapas básicas de inseri-los na vida cultural e instruí-los nas técnicas e no acúmulo que tem a humanidade em termos de cultura.⁸¹

“O que Skakespeare, Goethe, Puchkin e Dostoievski darão ao operário será, antes de tudo, a imagem mais complexa da personalidade, de suas paixões e sentimentos, uma percepção mais nítida de seu subconsciente etc. O operário, afinal, se enriquecerá.”⁸²

No mesmo momento em que Trotski realiza estes debates em torno da arte, Bukharin, defensor do Proletkult, põe em debate suas teses, afirmando que o dissidente não teria levado em conta o desenvolvimento desigual do proletariado no mundo. A supressão da sociedade de classes levaria um tempo longo, por conta dos tempos distintos em cada nação. Assim, a consolidação do socialismo na Rússia estaria cercada por regimes inimigos burgueses. E por isso mesmo, se a arte é imagem e semelhança da classe dominante, precisava assumir seus traços específicos até que se consolidasse o processo de dissolução das classes. A crítica tem como fundo, obviamente, uma discrepância na própria concepção de Revolução. A idéia de uma Revolução pronta e acabada, na qual se marcaria o início do comunismo, não condiz com a concepção de Trotski acerca da permanência da Revolução, e tão pouco a noção deste regime de dominação proletária cristalizada – ainda que provisoriamente.

Criticando os novos artistas dos movimentos de cultura “proletária”, Trotski elogia o poeta Demian Biédni, que, sem procurar novas formas por temer as antigas, tinha nas suas obras um incomparável mecanismo de transmissão dos ideais bolcheviques⁸³, e cita o poeta no final de seu artigo: “com que prazer deixo a outros o cuidado de escrever em formas novas e mais complexas **sobre** a Revolução, contando

⁸¹ Discutindo a questão do analfabetismo na URSS e as poesias escritas sem qualquer domínio da linguagem, o dissidente russo afirma: “*Os poemas fracos – e mais ainda aqueles que revelam a ignorância do poeta – não constituem poesia proletária simplesmente porque não constituem poesia.*” Para o autor, estes poemas constituiriam documentação revolucionária de um momento em que o proletariado deixava de ser a classe despossuída, inclusive culturalmente.

⁸² Trotski, op.cit. 2007. p. 177.

⁸³ Idem, p. 168.

que eu mesmo possa escrever nas velhas formas **pela** Revolução.”⁸⁴ Assim, pelas condições materiais a nova vida revolucionária passaria a fazer parte do edifício da cultura:

“hoje a revolução só se reflete na arte de modo parcial, quando os artistas e poetas novos e antigos deixam de considerá-la uma catástrofe exterior e, tornando-se parte de seu tecido vivente, aprendem a vê-la não de fora, mas de dentro.”⁸⁵

Neste sentido, a crítica à arte e à cultura proletárias se desdobrava nas elaborações de Trotski como contestação ao excessivo controle do Partido sobre a obra de arte. A arte deveria abrir seus próprios caminhos, e os métodos marxistas não seriam os mesmos da arte. É preciso confiar na construção de uma nova história pela Revolução, e que a partir disto se constrói a nova cultura. O revolucionário russo afirma que o Partido deve dirigir o proletariado, mas não os processos da História, e por isso há campos que não cabe ao Partido comandar – como seria o caso da arte. Deve sim protegê-la, estimulá-la, conceder confiança aos grupos que sinceramente se aproximam da Revolução. Não deve determinar o lugar de um ou outro grupo na criação de uma arte socialista do futuro, mas sua função política é o que prepararia o terreno para esta nova cultura. Isto faria parte da defesa dos interesses do proletariado entre os quais estariam o máximo de instrução, educação, liberdade de expressão e autodidatismo. Não se pode negar, no entanto, que o autor reconhecia possibilidades de intervenção do Partido em questões da arte – ainda que mais limitadas do que exigiam os prepostos da cultura proletária da década de 1920 (e muito mais os defensores do Realismo Socialista, anos mais tarde) – para a defesa dos interesses gerais do proletariado. Esta forma de intervenção e os momentos em que se deveria recorrer a ela não são exatamente explicitados por Trotski, que apenas ressalta que o ato de intervir não poderia interferir na criação artística. O partido não deveria adotar o liberalismo artístico, entretanto, era necessário saber quando, em que medidas e em que casos intervir. “O partido orienta-se por seus critérios político e repele, na arte, as tendências

⁸⁴ Idem, p. 169.

⁸⁵ Idem, p. 37.

nitidamente venenosas ou desagregadoras”⁸⁶. Assim, mesmo reconhecendo que o Partido teria de manter olhos abertos, repugnava a arte dirigida, instrumento de propaganda partidária. Como materialista dialético, reconhecia que a liberdade em arte não significava arte sem lastro na realidade, porque qualquer arte, como um produto da vida social, reflete pelo conteúdo e pela forma as questões de seu tempo, e suas contradições. “É ridículo, absurdo e mesmo estúpido, no mais alto grau, pretender que a arte permaneça indiferente as convulsões da época atual”⁸⁷. O espírito de uma época trabalhava de modo invisível e independente da vontade subjetiva. Entretanto, imprimir-lhe o caráter de propaganda é tentar transformação sistematização de sentimento em sistematização de idéias, deixando a arte de ser arte.⁸⁸

“O artista – escrevia Plekhanov – expressa seu pensamento por meio de imagens, enquanto o publicista comprova suas idéias com argumentos lógicos. Se um escritor emprega argumentos lógicos em lugar de imagens, ou se as imagens que criou lhe servem para demonstrar tal ou qual assunto, não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo que escreva, em vez de ensaios e artigos, romances, contos ou peças de teatro.”⁸⁹

Rejeitando a possibilidade de uma cultura proletária, Trotski, no entanto, não nega a existência de uma arte revolucionária, e posteriormente da arte socialista já mencionada. Quando menciona a arte revolucionária o autor vislumbra duas possibilidades: a arte cujos temas refletem a Revolução e a arte que está tomada e colorida pela nova consciência que dela surgiu. Partindo da caracterização de Engels de que a Revolução socialista é o salto do “reino da necessidade” para o “reino da liberdade”, Trotski reconhece que a Revolução não representa ainda o reino da liberdade, mas a passagem a ele, o momento em que os antagonismos de classe são levados ao extremo e finalmente solucionados. A arte revolucionária, em uma ou outra possibilidade que aponta, reflete estas contradições de uma época de transição, e não é, portanto, ainda, a arte socialista.

⁸⁶ Idem, p. 174.

⁸⁷ Idem, p.35.

⁸⁸ O conceito de arte nos textos consultados de *Literatura e Revolução* não é sistematizado por Trotski.

⁸⁹ Trotski, op.cit. 2007. p. 24.

“À proporção que cessem as lutas políticas – numa sociedade onde não haja classes não haverá tais lutas – as paixões liberadas irão se voltar para a técnica, para a construção, inclusive da arte, que naturalmente se tornará mais geral, madura, forte, a forma ideal de edificação da vida em todos os terrenos. A arte não será simplesmente aquele **belo** acessório sem relação com qualquer coisa.”⁹⁰

Nesta nova arte onde tudo poderia interessar a todos, a realidade estaria em primeiro plano. Assim, neste sentido mais filosófico e genérico, Trotski afirma que a nova arte socialista seria uma arte realista. Este não se deve confundir com o realismo da escola artística figurativa, mas deve ser entendido como o princípio materialista e com as novas características da sociedade comunista, na qual todos poderão estar à parte de tudo, de que a realidade é questão premente de qualquer um. A idéia de um conteúdo real não se ligaria, portanto, ao assunto retratado, mas a uma concepção social. As formas, que são questão de técnica, não deveriam ser o determinante de uma arte verdadeiramente social e realista. Deste modo, Trotski entende por conteúdo não somente o tema – talvez até nem considere o tema –, mas “o complexo vivo de sentimentos e idéias que reclamam expressão artística”⁹¹ e a forma como uma exigência psicológica coletiva, em modos e estilos acumulados anteriormente e rompidos com as novas escolas. Independente das formas pelas quais se expressarão os novos artistas – e não será considerado pejorativo ecletismo artístico – a unidade da arte se dará pela percepção ativa do mundo e dos sentimentos da humanidade.

Alguns anos mais tarde, as discussões de Trotski sobre a arte, e em especial, sobre a relação arte e Revolução, ganham novos tons, mais incisivos. Tratava-se da elaboração do *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, escrito em conjunto com o surrealista francês ex-membro do Partido Comunista (PCF) André Breton, em 1938. O objetivo do Manifesto, dito pelos próprios autores, é “encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução”, e rompendo com o espírito policial reacionário, reunir diversas tendências estéticas e artistas marxistas na luta contra as perseguições, na defesa de uma arte

⁹⁰ Idem, p. 181.

⁹¹ Idem, p. 183.

revolucionária e independente ⁹². Conclamavam assim, a criação da FIARI (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente), para agir em torno da palavra de ordem:

“a independência da arte – para a revolução. A revolução – para libertação definitiva da arte.” ⁹³

O Manifesto se inicia com a colocação de diversas questões não postas pela História quando da escrita de *Literatura e Revolução*. Em menos de duas décadas as discussões sobre a arte tomavam novos rumos, especialmente pelo desenvolvimento do regime nazista na Alemanha e do stalinismo na URSS (juntamente com a expulsão de Trotski do PCUS), e seus intelectuais e arte de propaganda ⁹⁴. Assim, o dissidente russo e o surrealista francês iniciam a reflexão a partir da percepção de que a humanidade vivia em tempos de deficiência intolerável para a arte e para a ciência.

As manifestações culturais são tidas como fruto da **necessidade** mais ou menos espontânea das “qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística como o fruto de um **acaso** precioso” ⁹⁵, e não podem ser desprezadas do ponto de vista do conhecimento geral ou do ponto de vista revolucionário (considerando que para transformar o mundo é preciso ter máxima noção do seu funcionamento). Principalmente, não se podem ignorar as condições mentais nas quais essas manifestações se produzem, e para isso, era necessário zelar para que fosse garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual. O contexto mundial, no entanto, violava cada vez mais constantemente estas leis específicas, aviltando a obra de arte e a personalidade artística. Os regimes reacionários de extrema direita e a ditadura stalinista vinham domesticando a arte ao convencionalismo, exigindo encomendas.

⁹² Ressaltando que independente, no Manifesto do dissidente russo e do surrealista francês, não significa não determinada pelas condições materiais de existência. Independentes apenas no sentido de não estarem sob as amarras de ditaduras e encomendas políticas.

⁹³ Andre Breton, Leon Trotski. *Manifesto por uma arte revolucionária independente*. www.pstu.org.br/cont/arte_manif_fiari.rtf

⁹⁴ Diferentemente do contexto do *Literatura e Revolução*, neste período a estética oficial do Realismo Socialista já havia sido elaborada e distribuída como cartilha para os artistas dos PC's.

⁹⁵ Andre Breton, Leon Trotski. op. cit.

A crítica ao extremo controle da obra de arte e dos artistas por parte dos Estados é o ponto central do Manifesto, aprofundando o que já vinha sendo colocado por Trotski desde seu livro *Literatura e Revolução*, no que tange à relação entre o Partido e o mundo artístico. Isto não significa que os autores defenderam a isenção da arte e sua separação da realidade. Mas afirmam que

“A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se as alturas que só os gênios isolados atingiram no passado.”⁹⁶

Reconheciam que tal forma de cultura assim livre somente poderia ser gestada pela Revolução. Afirmando que a necessidade primordial da humanidade é a emancipação do homem, fundida pela arte com a necessidade de emancipação do espírito, a Revolução deveria ter no artista um aliado em potencial, justamente porque sua vocação artística seria resultado da colisão entre o homem e as formas sociais que lhes são adversas, ou seja, o produto artístico é resultado do incômodo da repressão do que mais profundo a humanidade teria. Trotski e Breton, embasados na psicanálise, percebem na vocação artística a sublimação, que estabelece o equilíbrio entre o ego coerente e os elementos recalçados. A sublimação, ao operar este equilíbrio, o faz em proveito de um “ideal de ego” que pode se opor à realidade presente. Assim, “a Revolução comunista não teme a arte”⁹⁷, uma vez que a resistência artística é *uma das forças* (não a única ou a principal, é claro) que pode com eficácia contribuir para o descrédito e a ruína dos regimes que destrói. Ao mesmo tempo revela-se como direito da classe explorada de aspirar um mundo melhor, de sentimentos da grandeza e dignidade humana.

Assim, o artista somente pode auxiliar no desenvolvimento da Revolução, servindo à luta emancipadora, quando está concentrado subjetivamente em seu conteúdo social e individual, “quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e

⁹⁶ Breton, Trotski. op. cit.

⁹⁷ Idem.

quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior”⁹⁸. Consideram, por isso, radicalmente incompatível com os meios de fazer arte a submissão a uma disciplina externa, e se apegam com ênfase à fórmula: “toda licença em arte”⁹⁹. Ainda que considerem o direito de um Estado revolucionário se defender de uma arte encomendada para contra-revolução, entendem a distância entre a autodefesa e a comando sobre a criação intelectual. As associações intelectuais, artísticas e científicas somente podem trabalhar para resolver grandiosas tarefas sobre a base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

“Se para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando!”¹⁰⁰

Mantêm no Manifesto o posicionamento do dissidente russo exposto no *Literatura e Revolução*, segundo o qual é lícito que o Partido intervenha quando necessário e sob medidas especiais, até mesmo em caso de incentivo, mas que os métodos de direção não são, ou não devem ser, os mesmos que dirigem os processos políticos.¹⁰¹ Quando mencionam toda liberdade em arte não estão justificando indiferença política ou a existência de uma arte “pura”, “que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação”. Os autores marxistas têm um conceito de arte demasiado elevado para negar sua influência sobre a sociedade, e justamente por isso afirmam que o que reflete uma arte revolucionária não é a intervenção política direta, mas sim o florescer de uma nova cultura mostrada na arte, seus traços de libertação e sua presença na atividade artística.

“A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo da sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem.

importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor a qualquer figurino.”¹⁰²

Ou seja, a arte não deve ser um meio, mas um objetivo em si – e por isso mesmo o artista não deve transformar seu trabalho em *meio* de obtenção material, ainda que deva receber para sobreviver, mas nunca para produzir –, ela que reflete o surgimento de um novo homem. Qualquer finalidade pragmática da obra de arte e o seu curvar-se a determinações externas degradaria a própria arte. A prefiguração, que é o dom do artista, é o início da resolução virtual entre as contradições mais graves de sua época e “orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem”¹⁰³. Assim, o extremo controle da produção artística representa a hostilidade à emergência de qualquer valor espiritual. A “independência da arte para a Revolução e a Revolução para a independência da arte” representam nesta tradição marxista a consideração dialética na formação do novo homem, em novas bases sociais, sob e sobre uma nova cultura, e uma nova arte.

2.4. A “arte social”: o papel da arte e seus caminhos na obra de Mario Pedrosa.

a) Primeiros escritos e mudanças de posicionamento

Um dos primeiros textos de Mario Pedrosa sobre a temática da “arte social” foi escrito em 1933. Intitulado “As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz”¹⁰⁴ surge na voga de uma série de escritos de Pedrosa sobre o modernismo no Brasil e no mundo. Nesta crítica de arte, quando da exposição da gravurista alemã no Brasil, o autor ensaia as primeiras posições acerca do que considera uma arte proletária. Iniciando o artigo com o posicionamento de que a arte também está sujeita às disputas de classe, na

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Mario Pedrosa. “As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz”. In: _____ *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995. Publicado originalmente em 1933.

medida em que as formas artísticas estão também em relação com as formas de produção de determinada sociedade, afirma que

“enquanto a técnica não foi de todo separada da condição humana, o trabalho e a arte não se separaram. Enquanto a mão do homem pôde exercer uma ação diretriz sobre a técnica e os instrumentos-máquinas, a arte não perdeu o seu caráter eminentemente social”.¹⁰⁵

Acompanhando desde a arte primitiva, onde a mesma mão que conduzia as ferramentas de produção fazia também a arte, e seguindo até a sociedade industrial, onde a mão que cria já não é mais a mão que executa, Mario Pedrosa chega ao divórcio atual entre o homem e a expressão da humanidade na obra de arte na contemporaneidade. A arte também alienada deixara de ser a forma de libertação de sentidos, para vazio “culto impessoal da forma”, perdendo assim sua função social. Cabe aqui ressaltar, para evitar mal-entendidos, que em nenhum momento Mario Pedrosa afirma que a arte deixara de ser produzida socialmente, tornando-se delírio de subjetividades artísticas individuais, como quer a concepção liberal da arte. Ao contrário, a arte da sociedade industrial seria justamente seu próprio retrato, o auge do aprisionamento do homem, a coroação do processo de estranhamento. Uma arte alienada porque determinada por questões de mercado. A perda da função social significa a perda da função socializadora da arte, sua essência de síntese, da união entre o homem e o mundo (e não a perda da relação dialética com a materialidade). Desta forma, entende-se que a função social da arte, que parece ser a definição de arte em si do crítico, seria a reunião do homem com o mundo, sua expressão de humanidade e suas contradições.

Na sociedade industrial, desta forma, a arte somente restauraria sua dignidade e função social no momento em que atingisse uma forma classista de consciência pública, sendo revolucionária, segundo o crítico. Nestes termos, somente uma classe poderia portar e produzir este tipo de arte necessária: o proletariado.

Colocando-se ao lado do proletariado estariam os verdadeiros artistas sociais que, saídos do idealismo estético em que se encerra a obra de arte contemporânea, “numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e

¹⁰⁵ Idem, p. 39.

a sociedade”,¹⁰⁶ retomavam a vocação sintética da arte. Assim Pedrosa classifica a obra da gravurista alemã Kathe Kollwitz, como uma obra de arte social, cuja finalidade não está em si, mas reside no proletariado, representante da expressão de uma nova classe, sendo tendenciosa e partidária. Nela não se vê natureza morta, mas a pura vida explorada, e ainda mais sofrida na guerra.

Neste período, o crítico de arte ainda defende a eleição do conteúdo como primordial para a elaboração de uma obra de arte considerada social. Assim, o elogio às gravuras de Kollwitz dizia respeito também à visão de uma proletária e o retrato de seu cotidiano. E por isso mesmo era uma arte voltada à sua classe, e não à classe dominante. Estimulava a formação da consciência de classe pela solidariedade, pelo reconhecer a si e ao semelhante na obra.

“A arte social hoje em dia não é, de fato um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da psicologia individual não decifram faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva, entretanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E com isto está realizada sua generosa missão social.”¹⁰⁷

Uma década mais tarde, o tom do que é considerado por Mario Pedrosa uma arte social e revolucionária sofrerá alguma alteração, o que pode ser em parte explicado pelos caminhos que a própria arte contemporânea tomava na década de 1940, com o desenrolar do abstracionismo e os estudos do crítico sobre as questões da forma; mas também pelo aumento da propaganda no Brasil de uma corrente artística tomada como a oficial dos marxistas, o *Realismo Socialista*. Neste contexto as divergências entre Mario Pedrosa e a corrente marxista majoritária no Brasil transbordariam o campo das organizações políticas. Abraçando o *Manifesto por uma arte revolucionária independente* e tornando-se um de seus principais divulgadores no Brasil, o crítico passa a se alinhar mais profundamente com as posições do líder da Oposição de Esquerda sobre a arte, nas discussões que nasceram com o *Literatura e Revolução*. Encarando a história de uma perspectiva global, e tendo na cultura um dos caminhos de disputa ideológica e formação de consciência, de construção de contra-hegemonia, Mario

¹⁰⁶ Idem, p. 46.

¹⁰⁷ Idem, p. 56.

Pedrosa travou intenso debate com esta concepção de arte engajada defendida e exigida pela direção do PCB.

Os princípios do Realismo Socialista foram lançados na União Soviética na década de 1930, e desenvolvidos a partir da noção de que todos os campos da cultura deveriam possuir um código comum, tendo por objetivo auxiliar a construção da hegemonia do período – ao lado, é claro, do não escassamente utilizado, elemento coerção.

Em 1930, o II Congresso Internacional de Escritores realizado na URSS esboçou as bases do que posteriormente se conformaria como Realismo Socialista, e deu origem em 1932 à União dos Escritores Soviéticos – com o objetivo de promover a unidade entre os escritores e na literatura, evitando o “choque” entre os grupos de correntes artísticas. Em 1934, no I Congresso de Escritores Soviéticos, os dirigentes Zhdanov e Gorki estabeleceram oficialmente os princípios do Realismo Socialista, definido como um “modelo artístico/literário em que a forma estaria completamente subordinada a um padrão de denúncia e/ou engajamento social do conteúdo das obras.”¹⁰⁸

Para compreender a relevância que o Realismo Socialista assumiria no interior do regime soviético é fundamental termos em consideração a noção de hegemonia, uma vez que o intenso processo de centralização política e coletivização forçada na URSS na década de 1930 necessitavam de poderoso arsenal ideológico para garantir sua sustentação. O Realismo Socialista tinha por objetivo auxiliar a construção da hegemonia do período – ao lado, é claro, do não escassamente utilizado, elemento coerção. Assim, se de acordo com Antonio Gramsci determinadas estruturas sociais se sustentam na base do binômio coerção-consenso – o comando direto e jurídico e a hegemonia¹⁰⁹ –, esta última aparece como a direção política e moral de uma classe, ou fração de, sobre as demais, o consentimento de toda sociedade em torno do projeto de uma determinada classe como vontade coletiva geral. Deste modo, toda relação hegemônica é uma relação pedagógica, de adequação da moral às necessidades da produção, de difusão de cultura e ideologia por um partido (no sentido de organizador da vontade coletiva, e não apenas o partido eleitoral). Os conceitos de Gramsci auxiliam

¹⁰⁸ Mônica da Silva Araújo. *A Arte do Partido para o Povo. O Realismo Socialista no Brasil e as Relações entre Artista e o PCB*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social), IFCS - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 85.

¹⁰⁹ Que correspondem, grosso modo, dentro do Estado ampliado, aos campos da *sociedade política* – funções conectivas, de domínio direto –, e *sociedade civil* – funções organizativas, o plano da hegemonia –, na obra do revolucionário italiano. Antonio Gramsci. *Cadernos do Cárcere. Maquiavel. Notas Sobre o Estado e a Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

a pensar o Realismo Socialista no contexto da consolidação do stalinismo, pois sua função seria precisamente a de auxiliar na reforma moral e política que era tarefa do partido desenvolver, promovendo a homogeneidade ideológica que permite a organização dos interesses de determinada fração de classe.¹¹⁰

A relação entre a cultura e o Estado soviético ganhava cores de grande complexidade. Se de acordo com Antonio Gramsci a hegemonia ajuda a garantir a sustentabilidade de determinado projeto de classe, e que esta está sempre encouraçada de coerção, temos que na análise da vida social, sempre mais complexa do que um quadro teórico estático e esquematizado, podemos encarar uma dupla relação do Realismo Socialista com o conceito. Se de um lado o elemento coerção está sobressaltado nas relações dos dirigentes soviéticos com seus artistas (posteriormente serão abordados os expurgos artísticos promovidos pelo PCUS), o conceito de hegemonia ajuda no sentido de compreender como é possível manter e medir o consenso e a coerção em dada situação histórica. Isto porque se sairmos do âmbito da sociedade política, na qual os artistas eram progressivamente incorporados como parte da burocracia, e mergulharmos na relação com a sociedade civil, o Realismo Socialista retoma sua face de construção de hegemonia, de criação de um consenso entre as massas em torno dos processos políticos que ocorriam. Ou seja, se por um lado intra-sociedade política (considerando que os artistas faziam parte da máquina burocrática) o Realismo Socialista mede mais coerção do que consenso, por outro, na relação entre sociedade política e sociedade civil (saindo da relação estrita com os artistas e tomando a relação com os que assistem à arte) ganha maiores feições de consentimento, especialmente se considerarmos que na nova educação soviética a arte não havia sido expandida a todo conjunto da sociedade, de forma que os produtores o fossem também de produtos artísticos. A estes que recebiam a arte pronta, o Realismo Socialista tinha a função pedagógica de mostrar o que era a cultura soviética. Assim, diante da conjuntura política de coletivização e centralização, o regime soviético necessitaria deste consentimento geral para sua estabilização. O Realismo Socialista se transformaria no veículo da construção da hegemonia stalinista, e seus artistas, os intelectuais orgânicos da nova fase que a construção do Estado soviético vinha passando, não somente na aceitação da corrente artística, mas dos projetos políticos para o Estado. A discussão acerca da importância da cultura começava a se acentuar no interior do PCUS, cuja

¹¹⁰ Antonio Gramsci. *Cadernos do Cárcere. Os Intelectuais. O Princípio Educativo. O Jornalismo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

perspectiva era de que a arte deveria mostrar os “anseios do proletariado” – perspectiva de uma arte e cultura proletárias, embrionárias ainda no Proletkult e no Kuznitsa que atingiria seu apogeu nas elaborações do Realismo Socialista.

A posição dos dissidentes acerca da imprecisão teórica e dos prejuízos para a Revolução com a criação de uma cultura proletária saiu derrotada, e a perspectiva de cultura seguia para o extremo oposto. A atuação dos PC's no campo da cultura seria direcionada pela doutrina do Realismo Socialista, que segundo Mônica Araújo, cujo objetivo era “propagar uma cultura que fosse genuinamente proletária”¹¹¹. Os artistas dissidentes, pouco a pouco expurgados, tiveram as vozes silenciadas, afastando outras possibilidades artísticas e outra colocação social da cultura na URSS. Sobre a perspectiva soviética para a cultura e para a arte, a autora afirma que consideravam que o tipo de cultura necessária para a consolidação da Revolução seria a verdadeiramente proletária, combatendo o cosmopolitismo da cultura burguesa (e com isso entrando em uma via duvidosa de se fechar em questões nacionais), que segundo a teorização dos soviéticos tinha como características principais: utilitarismo, idealismo (defesa da arte pela arte), individualismo, cosmopolitismo, elitismo (e grande subestimação do “gosto” popular, cabendo aqui ressaltar que a complexa categoria “gosto popular”, com um sentido unívoco no Realismo Socialista parece ter uma definição dada pelo próprio Partido Comunista), experimentalismo (não possuindo objetivos claramente definidos), pornografia (denotando certo grau de moralismo do partido), pessimismo (consoante com o experimentalismo, alegava-se que a arte burguesa não possuía projetos para o futuro) e abstracionismo. As discussões de Trotski acerca da incorporação da cultura burguesa como parte do patrimônio da humanidade tinham sido finalmente vencidas no interior do Partido.

As principais características do Realismo Socialista, sistematizadas por Mônica Araújo, podem ser resumidas nos seguintes pontos: politização da arte e da cultura, confecção da obra de arte partindo da realidade concreta, verossimilhança, o lugar do artista na sociedade como “engenheiro de almas”, vanguardismo e partidarismo (coloca o partido como distribuidor da cultura). A obra de arte tinha seu valor sempre calcado no princípio educativo, daí a necessidade de ser uma arte clara e didática, o que explica a opção pela figuração.

¹¹¹ Araújo, op. cit. p. 79.

O Realismo Socialista foi hegemônico nos meios culturais soviéticos, por meio de censura e perseguição aos artistas dissidentes, além do apelo de uma arte popular mais simples possível para fácil compreensão de uma classe que, nascida despossuída também das questões culturais, se mantinha deserdada neste sentido. Posteriormente, a burocracia stalinista sofisticaria o controle da arte, agindo já na produção, de modo a lançar menos mão da censura, sem perder espaço para a oposição. Este controle se daria através do Comitê Nacional para as Questões da Arte, criado em 1936, transformando os métodos de direção das instituições artísticas e retirando do Comissariado do Povo para Instrução as questões relativas à arte, que passariam a ser tratadas de maneira cada vez menos democráticas. Desta forma, um dos meios de controle da arte era o elenco de objetos considerados pelo Partido legítimos para serem retratados e divulgados.

A arte figurativa do Realismo Socialista exibia de maneira direta trabalhadores idealizados e burgueses caricatos, bem como alguns líderes políticos populares, numa subestimação ao que seria o gosto e a capacidade de compreensão da classe operária, acreditando que o didatismo das obras conferiria a elas maior capacidade de comunicação. A preocupação com a criação de uma arte proletária fazia com que a cultura de classe estivesse na frente da elevação do nível de educação da própria classe, inclusive de sua educação estética. A arte proletária só poderia ser feita pelos intelectuais da burocracia, e não pelos próprios proletários, e por isso a obra de arte deveria ser simples e direta.

Estas tendências do Realismo Socialista se agravariam na década de 1940. Com a emergência da Segunda Guerra Mundial a figura de Stalin teria o culto expandido, na medida em que era considerado o grande artífice da unidade nacional e da resistência do socialismo. Desta forma, a tendência ao controle burocrático, ao dogmatismo estético e ao embelezamento da realidade retratada nas obras de arte se aprofundava.

No Brasil, o Realismo Socialista demoraria mais a deitar raízes. Surgido na década de 1930 na URSS, somente seria mais amplamente defendido pelo PCB a partir de 1945¹¹². Este fato em tudo se enquadra na história política e nas políticas culturais no PCB. A década de 1930 é marcada por grande esfacelamento do partido, motivo pelo

¹¹² As teses do Realismo Socialista já são consideradas por alguns artistas brasileiros desde a década de 1930. Contudo, a ampla propaganda de estilo e conteúdo e a incorporação pelo PCB como corrente artística oficial dos comunistas somente se dão de maneira consistente no Brasil a partir de meados da década de 1940.

qual suas conexões com as determinações da IC ficaram fortemente fragilizadas.¹¹³ Além disto, a política de União Nacional e a luta antifascista davam ao PCB um forte tom nacionalista, o que algumas vezes – em especial após a entrada do Brasil na Guerra ao lado dos aliados, em 1942 – sugeriu uma política de aliança de classes com a ditadura instituída, motivo pelo qual a radicalidade esteve praticamente ausente do discurso do Partido no período. Somente em 1945, com a relativa estabilização do PCB (após o retorno do partido à legalidade), a arte importada do Realismo Socialista começaria a timidamente ser propagandeada no Brasil. Apenas em 1947¹¹⁴, quando do aumento da “sovietização” das políticas do partido é que o Realismo Socialista seria plenamente defendido. Esta guinada esquerdista do partido, no entanto, não durara muito tempo, motivo pelo qual o Realismo Socialista também teria curto período de defesa no Brasil, ao menos enquanto política cultural do Partido.¹¹⁵

b) A “função social da arte”: uma discussão entre marxistas.

Desta forma, em meados da década de 1940 a temática da arte social ressurgiu com força nas críticas de arte de Mario Pedrosa, mas desta vez, com posições distintas daquelas da crítica de Kathe Kollwitz, em 1933, do que seria uma arte com verdadeira função social. Em verdade, a função social da arte – como socializadora e síntese – se

¹¹³ Há que se recordar a enorme onda de perseguições sofridas pelo Partido durante a década de 1930, com o advento do governo de Getúlio Vargas. Especialmente a partir de 1935, após a falência da tática insurrecional, as prisões e a censura aos comunistas se acentuam, prejudicando fortemente sua organização. O partido permanece na ilegalidade até 1945. A análise das estratégias e táticas do PCB se basearam em: Anita Leocádia Prestes. *Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora. Os caminhos da luta antifascista no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997; _____. *Da Insurreição Armada (1935) à União Nacional (1938-1945). A virada tática do PCB*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; _____. “O Golpe de 29/10/1945: derrubada do Estado Novo ou tentativa de reverter o processo de democratização da sociedade brasileira?” In: *Escritos Sobre História e Educação. Homenagem à Maria Yedda Leite Linhares*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Mauad; _____. “1948-1954: da cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas (e da virada “esquerdista” do PCB) ao IV Congresso do Partido (e a volta da política de alianças com a burguesia nacional).”. Texto cedido pela autora; Marcos César de Oliveira Pinheiro. *O PCB e os Comitês Populares Democráticos na cidade do Rio de Janeiro. (1945-1947)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

¹¹⁴ No ano de 1947 o PCB, já novamente na clandestinidade, empreende uma virada tática esquerdista, adotando tom mais radical de discurso.

¹¹⁵ Observando os suplementos culturais do PCB o Realismo Socialista tende a ser bastante esquecido a partir dos anos de 1951-1952. Reconheço, contudo, que a concepção estética é mais do que apenas uma diretriz do Partido, e que pode ter seguido sendo referencial para determinados artistas.

mantinha em essência a mesma, mas suas convicções quanto às formas de realização de uma arte social se modificam, em especial no que diz respeito às questões referentes à relação forma/conteúdo e às possibilidades da obra de arte em nossos tempos. Estas mudanças estão ligadas ao fato de que no Realismo Socialista a figuração e o didatismo, o controle do conteúdo e a censura foram levados às últimas conseqüências, comprometendo assim, de múltiplas formas, o processo de formação de uma consciência crítica. Datam deste período de 1940 e 1950 as principais críticas de arte escritas por Mario Pedrosa com a temática de crítica ao Realismo Socialista. Temas recorrentes de fundo teórico são vistos nos textos do autor, tais como a questão da autonomia e liberdade de criação, a função social da obra de arte, o lugar da cultura no interior do marxismo, o internacionalismo e a burocratização do partido. Mais uma vez, arte e política não podem ser vistas de maneira descolada, e a obra de Pedrosa nos põe em contato com esta crítica que é ao mesmo tempo de divergência teórica e tática.

O objetivo primeiro da arte no Realismo Socialista era justamente a função social educativa.

“Toda grande arte possui um vigoroso poder educativo, é capaz de enobrecer a alma humana, de infundir ao homem idéias elevadas, bons sentimentos, anseios honestos. Precisamente nessa função social, a arte mantém laços incorruptíveis com a vida, e responde às suas mais importantes imposições. [...] O formalismo é a expressão extrema da separação da arte com relação à vida e representa uma ameaça para o desenvolvimento da cultura artística, ao privar o artista da possibilidade de educar a alma de milhares e milhares de pessoas para a luta pelo progresso, pela liberdade e pela reestruturação da sociedade.”¹¹⁶

Para exercer tal função e não cair “subjetivismo burguês” de uma arte sem propósito, o conteúdo das obras de arte era decisivo e deveria servir para inspirar o povo à sua emancipação. As obras de arte nos padrões do Realismo Socialista deveriam ser, portanto, caracterizadas por um profundo conteúdo ideológico, de modo que os temas deveriam ser cuidadosamente selecionados. A força, a liberdade, o otimismo, a consciência vitoriosa, a epopéia do povo, os heróis da revolução, eram alguns dos temas recomendados para guiar as massas.

¹¹⁶ Nedoshivin. “O artista, engenheiro de almas humanas”. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, 24.06.1951.

“Por certo não existirá escritor soviético que exalte a indignidade ou a mentira, a perversão ou o pessimismo. Isso acontecerá, porém, pelo fato de existirem leis proibitivas nesse sentido ou porque a composição humana e moral da sociedade soviética nada tem de comum com tais qualidades...”¹¹⁷

Sem discordar que a função da arte deve ser expor debates que interferem na formação da consciência – que por sua vez interfere na prática – e que desta forma a função pedagógica da obra de arte não pode ser de forma alguma descartada, Pedrosa coloca o debate em termos de se pensar o que é a política do Estado Soviético, refletida em suas diretrizes para a cultura. Desta forma problematiza os objetivos que a “educação” pela arte apresentava na URSS. A partir da reflexão sobre os rumos da Revolução e da construção cotidiana de um Estado proletário na Rússia (ou, de acordo com a posição de Pedrosa, a desconstrução deste Estado que se processava no período), o crítico de arte consegue debater as bases do princípio artístico do Realismo Socialista e suas conseqüências políticas em termos de construção de hegemonia. Assim, iniciando a discussão da burocratização da URSS que o autor esboça a crítica ao Realismo Socialista mais recorrente em sua obra: a idéia de que a função pedagógica só se realiza a partir da seleção restrita de conteúdos.

A valorização do conteúdo das obras de arte e a seleção destes eram responsabilidade de um corpo de burocratas, não necessariamente artistas, que a mando do PCUS editavam o que seria ou não mensagem válida.

“Na Alemanha hitleriana ou na Rússia stalinista, o Estado, isto é, o Comitê Central ou o Führer do partido único, expressão guia e consciência do Estado, vem e dita aos artistas o que devem escrever, o que devem cantar, pintar, esculpir e etc. Ai do que resistir ou recusar-se”¹¹⁸

Se explica, portanto, o padrão temático de trabalhadores modelos e grandes heróis comum ao Realismo Socialista, que deixava entrever a tentativa de comunicar uma mensagem de ideal social atingido, e buscava conseguir o máximo apoio a este

¹¹⁷ Rodolfo Ghioldi. “A estética à luz do marxismo”. *Fundamentos*. São Paulo, janeiro de 1951, número 17. p.p. 29-35. O mesmo artigo foi também publicado no jornal *Imprensa Popular* de 21.01.1951, sob o título de “O Realismo Socialista e a liberdade de criação”

¹¹⁸ Mario Pedrosa. “O destino funcional da pintura”. *In: op. cit*, 1995. Publicado originalmente em 1946.

ideal. Esqueciam-se, contudo, as críticas de Marx ao capitalismo, e as motivações primeiras que moveram o processo revolucionário. O proletariado não é, e nem deveria ser, cultuado com valorização positiva. Ele encerra todos os males da alienação e do estranhamento, da falta de realização da própria humanidade, usurpada pelo capital. A condição proletária não deveria ser valorizada porque deveria ser superada, pela abolição definitiva da sociedade de classes, possibilitando a emancipação e realização de uma humanidade não alienada. Agravando a condição de idolatria da classe operária, de tentativa da construção de um orgulho de classe (e não da emancipação desta), vinha o culto às grandes personalidades do Partido. O princípio segundo o qual deveriam apoiar o Estado soviético acabara paulatinamente sendo convertido ao culto às grandes personalidades do PCUS, nascendo o mito dos grandes heróis positivos, elegendo-se os “verdadeiros revolucionários”, contribuindo para a formação de uma nova pirâmide social, cujo cume era a burocracia. Propagandeavam-se os investimentos, as reformas administrativas e o quadro de dirigentes do Partido, divinizando-se o líder supremo e elevando o corpo de funcionários acima da sociedade, substituindo-se a “lealdade à Revolução e ao Estado” pelo “terror e propaganda em prol do secretário-geral”, para usar as palavras de Pedrosa. Assim, pelo debate em torno da proposta de propaganda e hegemonia levada a cabo pelos dirigentes do PCUS, Mario Pedrosa traz à tona o debate em torno da caracterização do Estado Soviético. Elevando à maior radicalidade a crítica de Trotski ao “Estado Operário Degenerado”, o marxista e crítico de arte afirma que na URSS formava-se uma nova casta dominante, que descaracterizava a Revolução e transformava o país em um Estado burocratizado, onde o compromisso com a abolição de uma sociedade de classes e com a libertação do homem já haviam sido abandonados.

“E o que se viu, posteriormente, foi que, sob o pretexto de edificação do socialismo, chamou-se de ‘realismo socialista’ a pura glorificação de uma burocracia privilegiada, dirigente do Estado, transformado em sua propriedade privada e escravizada à crescente megalomania de Stalin...”¹¹⁹

O esforço de legitimação e positivação da burocracia traduzia uma política cultural e uma tentativa de hegemonização em torno da manutenção do controle do

¹¹⁹Mario Pedrosa. “Arte – nos Estados Unidos e na Rússia”. *In*: op.cit, 1995. p. 94. Publicado originalmente em 1957.

Estado pela burocracia, fomentando a separação entre os dirigentes e a base, eliminando a democracia no interior do partido e travando a discussão política no Estado. O crítico vai ainda além:

“Desse contexto nasceu o mito do “herói positivo” (inspirado também na estética fotogênica das estrelas de Hollywood), próprio a uma sociedade em que tudo se passa como se fosse constituída uma nova pirâmide social, cuja base era formada de heróis ainda não ou imperfeitamente positivos e que se iam, de degrau em degrau, positivando até o cume, onde se encontra o único absoluto herói positivo, o generalíssimo genialíssimo. O herói positivo I é então retratado, em pose majestática, pelo Primeiro Pintor Oficial, que é, por sua vez, o primeiro dos heróis positivos de sua hierarquia. (...) Os artistas soviéticos de então produziam “belas-artes” para o consumo conspícuo da Alta Burocracia soviética. Os artistas “bichos-da-seda” que se achegassem a um canto para, fazendo uso de seu dom natural, produzir sua “seda”, não tinham vez, se não fossem, simplesmente, como tantos o foram, enxotados de seu canto, ou esmagados como seres in ou associais, com um pecado irreparável: o de não poderem jamais galgar a base da pirâmide dos heróis positivos.”¹²⁰

Desta forma, o Realismo Socialista duplicava o sentido de fomento à burocracia, pois além de glorificar os quadros do partido, formava novos quadros, os artistas, agora incorporados ao conjunto de funcionários do Estado. O Estado dizia o que os artistas deveriam ser ou não animados a pintar, e em que estilo deveria ser feito. Segundo Pedrosa, a questão da arte proletária não se colocaria mais em termos de “como”, mas sim de “o que” estava sendo retratado, ou seja, independente de artisticamente ruim, se o conteúdo obedecesse certo padrão pré-determinado, a arte seria apreciável. Deturpava-se a noção de que o proletariado instruído seria capaz de compreender qualquer estilo de arte, e que por isso o importante era cuidar de trazer este acúmulo de cultura à classe, e não servi-la de uma arte mal projetada, que, recordando Trotski, não é o que a classe precisa para elevar seu nível de consciência e conhecimento da humanidade. Em outras palavras, a crítica de Mario Pedrosa, ancorada nas discussões levantadas por Trotski, correspondia justamente a uma crítica ao papel do Partido como vanguarda. Pensando no partido como intelectual coletivo da filosofia da práxis (a reflexão crítica que promove unidade entre existência e consciência), com função de elevar o nível cultural e de reflexão sobre a concepção de mundo das massas, como coloca Antonio Gramsci

¹²⁰ Mario Pedrosa. “Vicissitudes do Artista Soviético”. *In*: op.cit, 1995. p. 127. Publicado originalmente em 1966.

¹²¹, um desdobramento da crítica de Mario Pedrosa é a própria crítica ao papel de vanguarda do PCUS, que não construía sobre a prática uma teoria que se voltasse para ela, mas alijava as massas do processo crítico.

De acordo com a concepção de Revolução e de cultura do PCUS stalinista, o Realismo Socialista resumiu-se a pintura de retratos de Stalin e outros líderes eminentes, de formas convencionais, com detalhes de luxo naturalista. O importante era deixar bem explicada a grandeza daqueles homens, de modo que os pobres trabalhadores mortais não se enganassem quanto ao assunto, e tivessem como resultado da experiência artística a edificação daquilo que deveria ser o pensamento e o sentimento do novo homem socialista.¹²²

Diante da pouca abertura à discussão sobre o sentido da obra, e da idéia de que o debate sobre o significado era prejudicial à função educativa do objeto artístico, a maior clareza possível deveria ser observada pelos artistas realistas socialistas. O didatismo da obra de arte consistiria, portanto, em uma simplificação também de estilo. Neste sentido, a opção figurativa era a melhor para alcançar a função social da obra de arte para o Realismo Socialista. Pedrosa afirma que a opção pela figuração estava na esteira da contra-revolução ideológica stalinista, que eliminara as forças progressistas também no campo da cultura, estimulando uma expressão artística conservadora, uma estética burocrático-burguesa, cujo poder era silenciar a crítica, e não estimulá-la.

Sob o pretexto de que a obra de arte deveria retratar a realidade de um povo, esta “arte-cópia” do mundo regredia no tempo, e traía a si mesma, na medida em que mais criava do que espelhava o mundo. Cabe aqui realizar uma breve observação sobre esta atitude de “retrato” da obra de arte. Como é de se imaginar, o Realismo Socialista foi de diversas formas debatido pela esquerda, e mesmo em sua defesa/crítica diversas argumentações diferentes se encontram. Vale, portanto, inserir um brevíssimo comentário acerca desta atitude descritiva que comenta Georg Lukács. Defensor do realismo como a estética privilegiada para o marxismo, o autor parte de um ponto de vista que diverge do Realismo Socialista, se aproximando, neste ponto específico (e talvez em poucos outros), da argumentação de Mario Pedrosa¹²³.

¹²¹ Antonio Gramsci. *A Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, sem data. Gramsci, op.cit. 2007.

¹²² Mario Pedrosa. “A Escola de Paris e o Pravda”. In: op.cit, 1995. p. 76. Publicado originalmente em 1947.

¹²³ Segundo Antonio Candido, Mario Pedrosa era leitor de Lukács desde a década de 1930/1940. CANDIDO, op.cit.

A crítica de Lukács vem na direção de problematizar a confusão do realismo em naturalismo na obra de arte. Em linhas bastante gerais, podemos identificar o realismo do autor bastante próximo ao sentido dado por Marx e Engels: uma descrição da realidade que abrangendo tamanha riqueza de detalhes exporia as relações sociais e suas contradições.¹²⁴ O realismo é tomado, portanto, como tentativa de projeção da realidade objetiva, incluindo-se aí a tomada de posição do artista, ainda que não explícita ou desenvolvida por extenso.¹²⁵ Desta forma, pode-se dizer que em Lukács o realismo se aproximaria da atitude de **narrar**, que ele descreve em “Narrar ou Descrever”.¹²⁶

Analisando romances do século XIX, Lukács distingue duas posturas do artista em relação às suas obras: no plano prático o método de **narrar** ou **descrever**, que correspondem ao plano “teórico” da postura de **observação** ou **participação** no mundo. De acordo com a análise lukacsiana, a primeira atitude do artista, encontrada em Balzac, Tolstói, entre outros, ocorrera em uma conjuntura específica de consolidação do capitalismo oitocentista, e ao artista ainda restava a motivação de participar do desenrolar dos fatos. A descrição de cenas e eventos entrava, portanto, como uma das etapas, um dos meios para se alcançar a complexidade da trama. Os acontecimentos eram importantes por si mesmos, porque protagonizavam o desenrolar da história, e por isso o leitor vivia junto os acontecimentos narrados. Décadas depois, o novo contexto da sociedade burguesa melhor consolidada, pós-1850, os antigos agentes do processo de mudança dão lugar a um papel de distanciamento para os artistas. A partir de então, como em Zola ou Flaubert, limitam-se a descrever os acontecimentos que não valem por si, ou tão pouco para os personagens, que passam, junto com o leitor, a meros observadores da realidade. A partir de então, quanto mais fiel a descrição mais bem feita seria, e a obra de arte passava a ter seu valor no que tinha de mais banal, pois encerrava em si toda a casualidade do real. Desta forma, junto com – ou por causa da (é difícil precisar) – esta mudança na atitude com relação à descrição (que deixa de ser meio para narrar e passa a ser o princípio básico da composição) a situação do escritor se desloca do artista para o profissional, no sentido mais mercadológico da palavra, e o livro completa sua transformação em mercadoria.

¹²⁴ Nelson Werneck Sodré. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1968.

¹²⁵ Georg Lukács. “Problema do Realismo”. In: SODRÉ, p.162.

¹²⁶ Georg Lukács. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1968.

A atitude de **descrever** estaria mais próxima, assim, do naturalismo, para qual o autor reserva severas críticas. Uma estética marxista, segundo Lukács, deve rejeitar veementemente a cópia “fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior”¹²⁷, isto porque o mero retrato – como fazia o realismo socialista – encontra a casualidade e nela se detém, não empenhando esforços por parte do artista para transformá-la em necessidade. Ou seja, elimina a *práxis* da própria obra, o movimento que faz com que ela se aproxime da realidade, a relação necessária entre os personagens e acontecimentos e coisas.¹²⁸ O marxismo deveria repudiar, portanto, a concepção de que se deve “copiar” a realidade, de que o fim último da arte é atingir a perfeição da forma prescindindo a própria realidade, estilizando-a ao extremo. Na concepção realista de Lukács, desta maneira, a tarefa da arte é retratar de maneira fiel a realidade na sua totalidade, e não tanto na sua reprodução fotográfica.

O método descritivo do naturalismo, que transformava o homem em “natureza morta”¹²⁹ na medida em que retirada sua *práxis* não restava qualquer relação com o mundo, seria característico do capitalismo, e impedia as possibilidades de uma arte crítica. Mesmo quando a vida enfadonha dos personagens era descrita sem desenvolvimento íntimo como alienada e de maneira linear, não havia a criação de afeto, tornando impossível revoltar o leitor pela condição de desumanização que o capitalismo impunha, segundo Lukács. Ou seja, mesmo quando se ensaiava crítico, o método naturalista contribuía para a aceitação tácita da realidade, sem problematização. A partir desta crítica ao naturalismo, Lukács questiona a opção estética da URSS, afirmando-a como naturalista, e não realista. Desta forma, ainda em entendendo o realismo em um sentido distinto de Trotski e Mario Pedrosa (que o tratavam como princípio “ontológico” de conexão com a vida material, com a realidade objetiva), Lukács também tece críticas ao procedimento artístico da URSS, afirmando-o como uma estética de caráter burguês que transformava o homem em mero acessório da descrição, e não em agente do processo social, eliminando a possibilidade de emergir a crítica. A ironia disto era o fato de que, em nome da temática eleita a narrativa era pré-fixada e o final facilmente previsto, e por isso mesmo não possuía uma expressão literária convincente. Os fenômenos sociais eram postos em relevo de maneira abstrata,

¹²⁷ Idem, p. 163.

¹²⁸ LUKÁCS, op.cit. 1968. Vale recordar que Lukács se debruça principalmente sobre os estudos literários, para os quais é mais simples visualizar este movimento entre as cenas da realidade. Isto não significa que não podemos utilizar sua crítica para as artes plásticas no Realismo Socialista.

¹²⁹ LUKÁCS, op.cit. 1968. p.81.

sem conexão com a vida dos personagens, e por isso não despertavam o interesse almejado.¹³⁰ Era preciso criar um laço poético entre os fenômenos sociais e os acontecimentos da superfície descrita, o que o naturalismo não conseguia alcançar.

No mesmo sentido, retornemos a crítica de Mario Pedrosa ao naturalismo. O crítico brasileiro, sempre tendo como referência principal as artes plásticas, classifica a arte figurativa naturalista como conservadora e anacrônica, na medida em que ignorava todo progresso técnico nas formas de reprodução da realidade. Ou seja, nenhuma pintura hiper-realista ou hiper-socialista conseguiria reproduzir a imagem da realidade tão bem quanto faria uma fotografia ou filmagem. O grande potencial das artes plásticas estaria justamente num olhar específico, todo “maculado” pelo sujeito que cria. Supor que toda sensibilidade e desenvoltura técnica dos grandes pintores e escultores poderiam fazer este papel, mais do que estar estagnado no tempo, era sinal de subaproveitamento daquilo que o homem pode criar. Se as máquinas copiam a realidade com fidelidade, cabe ao artista usar seu repertório técnico e criatividade para recriá-la em outros moldes, criando novas formas de sensibilidade naqueles que participam do processo artístico, mostrando o mundo a partir de outra forma de ver. E para além desta crítica mais imediata à figuração, o autor levanta a discussão de que o realismo na verdade não é qualquer expressão da realidade, mas a criação de uma rotina de embelezamento do mundo, de uma virtualidade, daquilo que se desejava que fosse. Vale esclarecer que o realismo tomado pelo Realismo Socialista não é aquele que menciona Trotski, no sentido de conexão com a realidade, um princípio materialista ou de expansão do conhecimento por toda a humanidade. Refere-se à escola realista em arte, à figuração naturalista. É a esta que Mario Pedrosa critica, inclusive porque seu resgate ignora todas as correntes posteriores que tem grande importância na história da arte e trajetória de experimentação estética e do conhecimento acumulado pela humanidade.

A arte, por mais realista que seja, é sempre instrumento de idealização da realidade. Pedrosa afirma que o homem trai a realidade todos os dias, por “constituição orgânica, por vocação, por necessidade”¹³¹, seu destino é transformá-la. A tentativa de documentação jornalística do Realismo Socialista não é fiel à realidade, e mais ainda, é infiel com a própria arte. Os artistas soviéticos traíam a arte, pois sua “reprodução” não se faz por questões postas pela realidade a estes intelectuais, mas sim por encomenda da

¹³⁰ Idem. Cabe aqui observar que Lukács não questiona a validade de se colocar em pauta os fenômenos sociais, mas sim o método de fazê-lo eleito pela URSS – qual seja, o método descritivo naturalista.

¹³¹ Mario Pedrosa. “Realismo não é realidade.” *In*: op.cit, 1995. p. 104. Publicado originalmente em 1957.

burocracia onipotente, que dirige o impulso criador de seus artistas. Ou seja, o realismo da corrente soviética nada tinha em comum com o realismo como princípio de que fala Trotski. A crítica que Mario Pedrosa levanta é que o intenso controle da obra de arte já não permite que se levante no artista a transformação de seu mundo em arte, porque o Realismo Socialista não parte do impulso artístico, mas sim de predeterminações externas ¹³².

O que se esquece, contudo, é que esta arte conservadora e reacionária, esta estética eleita pela burguesia em seu tempo de ascensão e dominação, também constitui signos de formação de consciência. Esta forma direta e idealizada, este padrão ausente de discussão, esta estética que se iniciou introjetada pelo mercado, havia sido o padrão eleito para ser o porta-voz da cultura proletária. Mario Pedrosa traz, neste sentido, as seguintes questões: de que forma a arte cumpriria seu papel de peça no quebra-cabeças da formação de uma consciência revolucionária, se tudo que ela mostra é uma mensagem ideológica duvidosa de valorização de poucos eleitos, sob a forma mais antiga e caduca que a arte pode apresentar? Se a obra de arte transmite ideologia que vai formar consciência, que consciências formará enquanto não subverter os padrões burgueses e ampliar o leque de possibilidades críticas?

As respostas definitivas para estas questões o crítico jamais ousou dar, pois possuía senso de oportunidade histórica, e percebia o movimento político em toda sua dinâmica. Respostas provisórias foram sugeridas, mas jamais permanentes e estáticas. Sua preocupação estava em colocar questões, e debater o quanto o Estado operário (já Estado burocratizado na concepção do crítico) havia se afastado de seu projeto inicial, e o quanto deixava a desejar em termos de esforço para a criação de um novo homem.

O que se observa nas críticas de Mario Pedrosa é que a discordância nos diversos pontos específicos acerca da função e da elaboração da obra de arte, assim como do papel do artista numa sociedade revolucionária, parece ser apenas o topo de um problema cujas raízes são bem mais profundas. Como já dito, Mario Pedrosa carregava divergências com relação aos ditames da Internacional Comunista e do PCUS – e posteriormente também com relação à IV Internacional – que estavam relacionadas às questões de fundo sobre a condução do processo revolucionário e do papel da ditadura do proletariado. Suas críticas de arte tratam disso em todo momento, as

¹³² Mais uma vez, quando afirmo “determinação externas” não me refiro à negar o princípio do materialismo histórico, mas sim chamo atenção para exigências que estão completamente fora do campo artístico.

questões sobre a obra de arte e o papel social do artista dizem respeito ao marxismo simplificado, que tal como jogou a cultura num campo superestrutural, determinado e com importância secundária, atirou o processo revolucionário soviético na via do socialismo em um só país, de encerramento em si mesmo, de estagnação do processo de libertação do homem.

Assim, no que diz respeito à questão teórica, a leitura da obra de Mario Pedrosa traz à tona o debate acerca de uma teoria verdadeiramente materialista da cultura. Estando antenado com a leitura de um marxismo “alternativo” no Brasil – considerando que as correntes marxistas eram hegemônicas pelo PCB, cuja leitura era a soviética – Pedrosa buscava uma interpretação para a arte que a envolvesse de maneira plena na vida social, em contato de fato com o campo material. Desta forma, a discussão de fundo é a teoria do reflexo, a velha metáfora base-superestrutura gasta pelo materialismo mecanicista. Ao abordar o Realismo Socialista, Pedrosa conclui que o grande problema das artes em seu tempo é uma crise sobre o que é sua função e como ela se deve expressar. A questão do Realismo Socialista foi colocar a missão social da arte para fora do domínio artístico, alegando uma suposta “expressão dos problemas de seu tempo”, um “reflexo dos dramas sociais de uma época”, resultando em lugares-comuns, submissão e fim da liberdade de criação. Colocou-se sobre a arte a missão de espelhar o debate político, quando sua função poderia ter sido a formação de uma nova sensibilidade, condizente com a mentalidade livre de uma sociedade sem classes. Em “Arte-reflexo, irresponsabilidade do artista” Pedrosa expõe às claras este debate:

“arte não é reflexo social nenhum, mas fator autônomo e determinante na sociedade e no mundo. Ela se desenvolve num plano de inter-relação com outros fatores determinantes”¹³³

Esta arte encomendada em verdade, não era reflexo de coisa alguma, era o retrato de uma realidade inexistente, e sequer cumpria uma missão social na formação de uma consciência crítica. Como reação a esta arte-reflexo deu-se a defesa da capacidade criadora da arte, nas formas do cubismo e do expressionismo, durante a primeira metade do século. Nesta mesma crítica, do despontar da década de 1960, o

¹³³ Mario Pedrosa. “Arte-reflexo, irresponsabilidade do artista”. *In*: op.cit, 1995. p. 114. Publicado originalmente em 1959.

autor estende ainda o debate para o que anos mais tarde irá chamar de “arte pós-moderna”¹³⁴, cujos artistas levaram a tão extremo a crítica à teoria da arte como reflexo que, afirmando não serem espelhos de nada tornaram suas obras vazios reflexos de si mesmos. No domínio do auto-reflexo, sem objetividade, não haveria nem responsabilidade nem criação, e o reflexo de si mesmos como reflexo de nada seria o retrato de outra face da crise nas artes que a década de 1960 enfrentaria. Mario Pedrosa em momento algum defendera a “arte pela arte”. Seu sentido de uma arte que não fosse mero reflexo do político não implicava em uma arte sem qualquer conexão com a realidade, ou com puro “auto-reflexo”, mas uma arte que cumprisse seu papel social no âmbito de formação de consciência, de jogo de sentidos e sensações, e não de propaganda política, o que deveria estar em outro campo da luta social. Assim como Trotski, Pedrosa argumenta que no momento em que a Revolução fervilha dentro do artista, esta lhe escapa pelo olhar ao mundo, sua expressão é embebida do momento histórico vivido. A “cultura proletária” encomendada pelo PCUS, portanto, não guardava a exclusividade de abordar a transição e de ser a arte revolucionária. A livre escolha e a não-restrição do artista seriam seus bens mais valiosos, e o controle da produção artística representava a hostilidade à emergência de qualquer valor espiritual de uma nova ordem. Esta concepção de uma liberdade sem isenção de responsabilidades, o direito de expor as contradições de seu tempo e a tentativa, ainda que virtual, de prefigurar a solução destas contradições, é defendida por Mario Pedrosa em suas críticas. Sua arte era independente ao mesmo tempo em que compunha um quadro total de transformação social pela e para a Revolução.

A divergência com o Realismo Socialista é, portanto, uma das formas em que se mostra o debate político na obra de Mario Pedrosa, que além da questão teórica sobre a cultura revela os debates que na década de 1930 povoaram a URSS, entre Stalin e Trotski. Apesar de oficialmente afastado da IV Internacional em 1940, o crítico mantém suas ligações com as organizações trotskistas e segue se posicionando ao lado das teses do dissidente russo quando o assunto é a crítica à burocratização do PCUS, o “socialismo num só país” e a Revolução Permanente e seus desdobramentos nas questões da cultura e da arte. Assim, o Realismo Socialista aparece na obra de Mario Pedrosa como

¹³⁴ Mario Pedrosa. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Helio Oiticica”. In: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p.p. 205-209.

“uma criação típica do regime bonapartista, erigido ao poder despótico, depois da derrota da ‘oposição de esquerda’ do Partido Comunista e seguido da derrota da ‘oposição de direita’ quando a vida interna do partido foi substituída pela vontade onipresente de Stálin. O culto à personalidade e o realismo socialista são criações do mesmo regime e da mesma época, embora o primeiro tenha de pouco precedido o segundo, como era lógico”¹³⁵

Discordava, como Trotski, quanto à idéia de se criar uma cultura de classe para o proletariado, já que o destino deste não era se preservar como classe, criando um Estado para si, numa ditadura de classe acompanhada de uma cultura própria, de acordo com seus interesses, modo de ser e seus ideais. O destino de dissolver-se na primeira sociedade sem classes da história fazia com que a idéia de uma cultura proletária idealizada, além de todas as questões artísticas reacionárias que encerrava em si, soasse incômoda ao crítico porque contradizia o próprio princípio da Revolução.

2.3. O Milton de Marx: subsídios para a discussão sobre trabalho produtivo e improdutivo

No texto publicado como o capítulo inédito d’*O Capital*¹³⁶ Karl Marx dedica uma sessão à discussão sobre trabalho produtivo e improdutivo, referenciais bastantes caros para uma análise do papel social da arte e do artista no contexto da produção capitalista. Mario Pedrosa em seus textos faz uso desta obra de Marx de modo bastante perspicaz, extraindo conceitos para análises que vão além das propostas por Marx.

Segundo Marx, do ponto de vista do trabalho em geral, deveria ser considerado produtivo qualquer trabalho que resultasse em mercadoria, que apresentasse um produto. No entanto, do ponto de vista da produção capitalista, considerando que seu fim imediato é a mais-valia, só pode ser considerado produtivo aquele trabalho – e logo, aquele trabalhador – que alcance este fim, ou seja, que se converta em valorização direta do capital. Assim, a definição marxiana para trabalho produtivo está indissociavelmente

¹³⁵ Mario Pedrosa. “A Revolução nas artes”. In: op.cit, 1995. p. 138.

¹³⁶ Karl Marx. *O Capital. Livro I. Capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1978.

relacionada à produção de *mais-valia*, ao trabalho que sirva diretamente ao capital como forma de sua autovalorização. Conseqüentemente, é produtivo o trabalhador que gera trabalho não pago ao capitalista, que no volume total da produção de mercadorias produziu uma alíquota de produto que nada custou ao monopolizador dos meios de trabalho.¹³⁷ A princípio a diferenciação é simples e Marx a expõe de maneira didática:

“É produtivo o trabalhador que executa trabalho produtivo, e é produtivo o trabalho que gera diretamente mais-valia, isto é, que valoriza o capital!”¹³⁸

No processo social da produção, no entanto, desta simples premissa se extraem uma série de conclusões sobre o trabalho produtivo / improdutivo. A primeira delas, e mais interessante para a discussão sobre a obra de Mario Pedrosa e sobre o embasamento da própria argumentação do crítico, é que o trabalho produtivo não é obra do operário individual. Diante do processo de *subsunção real do trabalho ao capital* – pelo qual Marx entende a subordinação do processo de trabalho ao capital no contexto de um modo de produção tecnologicamente específico que transforma definitivamente a natureza e as condições do processo de trabalho, o modo de produção capitalista, alterando o modo de produção, a produtividade e a relação entre o capitalista e o operário¹³⁹ – o agente do processo de trabalho passa a ser a “capacidade de trabalho socialmente combinada”¹⁴⁰. E desta forma, cada vez mais funções passam a ser incorporadas ao conceito de trabalho produtivo e seus agentes diretamente explorados como trabalhadores produtivos, incluindo aquelas funções que tradicionalmente não eram encaradas como tais, ressaltando-se, funções intelectuais (cujos exemplos Marx cita um diretor, engenheiro, etc.).

O conceito de trabalho improdutivo pode ser extraído por Marx pelo contrário de trabalho produtivo: tem-se que o trabalho produtivo é aquele que conta por seu valor de troca, que é trocado por capital (e não por dinheiro), que se contrapõe à própria força de trabalho. Logo, trabalho improdutivo é o que conta por seu valor de uso, pelo qual se troca apenas dinheiro (ou renda), mas que não contribui no processo capitalista de

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem, p. 71.

¹³⁹ Idem, p. 66.

¹⁴⁰ Idem, p. 71.

produção.¹⁴¹ Pode-se assim, extrair uma outra forma de dizer a diferenciação fundamental entre trabalho produtivo e improdutivo: trabalho improdutivo é aquele que conta por seu valor de uso, e cujos produtos não podem ser separados do trabalhador, ou seja, são trabalho não alienados. Em oposição, o trabalho produtivo gera valor que não pertence ao trabalhador, e por isso, é trabalho alienado.

O que é importante ressaltar é que as definições de trabalho produtivo e improdutivo estão em relação ao ponto de vista capitalista, ao processo de produção e de trabalho, e não ao conteúdo em si do resultado. Não é a mercadoria produzida que determina se o trabalho é ou não produtivo, mas sim o fato de que ele se objetive em elemento criador de valor de troca. Desta forma, uma mesma atividade pode ser produtiva ou improdutiva, dependendo do valor que lhe é atribuído. Para esclarecer este ponto, Marx utiliza o seguinte exemplo, que posteriormente é parafraseado por Mario Pedrosa para a condição do artista: um alfaiate pode executar o serviço na casa do sujeito que lhe utilizará as roupas feitas ou em uma alfaiataria. No primeiro caso é apenas um assalariado, e seu trabalho vale pelo serviço executado. No segundo caso, no entanto, ao trabalhar para um comerciante seu trabalho não vale pelas vestes produzidas, seu serviço consiste em gerar valor pelas horas trabalhadas mas não pagas, que rendem ao capitalista. Ou seja, independentemente da mercadoria que produz, o serviço que presta ao capitalista é trabalho não pago, e não produtos, roupas, etc.

Segundo o filósofo alemão, portanto, o trabalho produtivo vale como atividade, e não como “coisa”, e um erro constante é acreditar que se pode determinar o que é trabalho produtivo ou improdutivo pelo conteúdo da produção (e por isso o trabalhador pode ser produtivo ainda que o resultado de seu trabalho seja um produto não material). Este equívoco ocorre, entre muitos outros fatores, pelo fetichismo da mercadoria, que se acredita valor em si, e que por isso crê que somente é produtivo trabalho que rende produto material. Neste contexto, a discussão sobre o objeto artístico pode ser colocada na mesma forma em que se coloca o processo de trabalho do alfaiate acima citado. Para o caso de produtos artísticos e objetos intelectuais, Marx cita como exemplo Milton, autor de *O Paraíso Perdido*, ou uma cantora, ou poderíamos supor qualquer artista que expressasse o mundo através de seu talento, ou nas palavras do autor, que “como um

¹⁴¹ Associado ao trabalho improdutivo Marx menciona o assalariamento, que consiste no trabalhador que recebe por serviços prestados que possuem apenas valor de uso. Recorda, portanto, que nem todo assalariado é trabalhador produtivo, ainda que todo trabalhador produtivo seja assalariado.

bicho-da-seda produz a seda, como manifestação de sua natureza”¹⁴². Ao produzir arte como mera forma de expressão estes seriam trabalhadores improdutivos, mas no momento em que passam a produzir sob encomenda de agente tem seu trabalho subsumido ao capital, passam a ser trabalhadores produtivos, pois seu trabalho já não vale como um fim em si, mas como forma de valorização do capital. Marx afirma ainda que o fato de serem produtos caros às paixões, aos caprichos e ao espírito em nada diminuem a produtividade do trabalho. E apesar destes produtos, a princípio, não serem consumidos de maneira reprodutiva do capital, em algum momento se voltam à escala de produção. Apesar de não aprofundar esta discussão, a partir da leitura da obra de Mario Pedrosa e de outros autores que discutem o valor do produto intelectual/artístico, temos que o valor de troca da obra de arte não necessariamente se volta como instrumento de dominação mais óbvio, mas que pode ter seu valor de troca na geração de outras maneiras de dominação. Assim, para além de pensarmos no mercado gerado pelo consumo de produtos intelectuais e artísticos, podemos pensar ainda na forma como o consumo destes produtos podem ser parte do *habitus* da classe dominante, recordando a discussão de Bourdieu sobre como o *gosto* e a possibilidade de fruição a determinados produtos constituem forma de diferenciação social e dominação simbólica, marcando parte da sociedade de classes. Ou ainda como menciona Mario Pedrosa, discussão que pretendo desenvolver neste capítulo, sobre o retorno político alcançado no investimento artístico como relação pedagógica.

Como já pontuado no capítulo anterior desta dissertação, a relação da construção de hegemonia, que se dá por meio da esfera cultural, é uma relação pedagógica, que resulta, portanto, em ganhos políticos para a fração de classe que se encontra no papel de dominante/dirigente. Neste contexto, podemos imbricar, para melhor compreender a obra de Mario Pedrosa, o conceito de conceito de intelectual orgânico de Gramsci ao de trabalhador produtivo de Marx para compreender o papel social do artista no contexto do Realismo Socialista.

¹⁴² Idem, p. 76.

a) Os “engenheiros de alma”: o artista como trabalhador na análise do Realismo Socialista.

Desde a ascensão da burguesia como classe dominante, as condições de um trabalho criativo foram pouco a pouco abaladas diante do processo de alienação cada vez mais intensa do ato e do resultado do trabalho. A condição do artista enquanto trabalhador não seria diferente, diante do processo de subsunção do trabalho artístico e da criação de um mercado específico para as obras de arte. Este passara a produtor de uma mercadoria nova para uma nova clientela, as camadas sociais superiores, para as quais a fruição da arte era reservada. Criava-se assim uma ambigüidade na condição do artista na sociedade moderna, a de ser ao mesmo tempo trabalhador improdutivo e produtivo. Segundo Pedrosa, ao ascender à condição de classe dominante, a burguesia teria criado para si uma série de formas de lazer, para os “refinamentos de consumo conspícuo”, aumentando assim o conjunto de trabalhadores improdutivos (aqueles que segundo Smith não teriam função no aparelho de produção – consciente de que esta noção deve ser questionada, Pedrosa parte deste debate liberal para chegar à crítica de Marx). Estaria instituída a dubiedade na condição do artista desta forma: em tese um trabalhador improdutivo, mas que ao ser absorvido pelo mercado passaria a ser ao mesmo tempo trabalhador produtivo. A obra de arte, como propriedade privada, deixava de ter seu valor em si para existir como um produto de substituição, como valor de troca. Além da alienação da obra, do resultado do trabalho, qualquer artista que pretendesse viver de seu trabalho com arte está sujeito ainda às demandas do mercado, não tendo controle do conteúdo da produção e da chave criativa de sua obra, devendo produzir aquilo que os consumidores demandassem, e não aquilo que desejasse. Em todas as formas, a arte se havia tornado um mercado na sociedade capitalista.

Estes fios específicos nos quais se encontrava enrolada a produção artística na sociedade capitalista, no entanto, não são nenhuma novidade na discussão sobre a arte entre os marxistas. O próprio Marx ao abordar Milton como trabalhador produtivo levantou indiretamente estas questões. A grande originalidade da crítica de Mario Pedrosa no que diz respeito ao artista como um trabalhador alienado não estava, entretanto, em apontar a condição deste na sociedade capitalista, o que em certa medida era debate óbvio. O foco do crítico se desloca, desta forma, para a situação do artista

numa sociedade pós-capitalista, de economia não competitiva, ou seja, não regida pelas leis de mercado. Apesar de Marx colocar as condições de trabalho produtivo / improdutivo como ótica da sociedade capitalista, Mario Pedrosa se apropria das categorias de trabalho produtivo como aquele que gera valor de troca para desdobrar a argumentação de Marx, ampliando o campo de visão. Tratava-se da discussão sobre a condição do artista como um trabalhador na URSS, onde o paradoxo do trabalho produtivo-improdutivo deveria ter desaparecido. Com a superação do mercado o artista deveria ter voltado a ser um trabalhador independente, não alienado de seu próprio trabalho, que não deveria mais ter a existência relativa de valor de troca.

“Assim, numa economia, digamos, socialista, o fenômeno da transformação da obra de arte em valor de troca não deveria ocorrer, pois seria inadmissível que viesse ela a cair sob o mesmo condicionamento que prevalece no capitalismo de produção em massa”¹⁴³

Ao olhar para a arte no mundo soviético, entretanto, não era esta a impressão gerada. O Realismo Socialista havia cuidado da manutenção desta ambigüidade na condição do artista.

Funcionando sob um sistema totalmente preso a determinações externas à atividade de produção artística¹⁴⁴, quais sejam, as vontades dos dirigentes do partido, a arte na URSS seguia sendo atividade de trabalho alienado. Ainda que não determinada pelas leis de mercado como nas sociedades liberais, a obra de arte soviética continuava determinada por uma lógica utilitarista. Se o artista não poderia intervir em questões de estilo, forma e conteúdo, a arte tornava-se mera utilização de técnicas e capacidades para uma finalidade externa, confeccionar encomendas, impedindo o exercício da capacidade criadora, que segundo Mario Pedrosa, era necessidade do artista, assim como a do bicho-da-seda ao produzir sua seda, resgatando o próprio exemplo de Marx. Da mesma forma que na sociedade de mercado, a produção da arte estaria reduzida a fonte de sustento, transformada em trabalho, alienação e contingência, implicando na

¹⁴³ Mario Pedrosa. “O bicho-da-seda na produção em massa”. *In*: op.cit, 1995. p. 136. Publicado originalmente em 1967.

¹⁴⁴ Vale esclarecer, em se tratando do estudo da obra de um autor marxista, que quando se menciona “determinações externas” não me refiro ao debate sobre a influência das instâncias materiais sobre a cultura, o que na obra de Mario Pedrosa nunca é questionado. Ao falar em determinações externas aqui me refiro à interferência de não-artistas na obra de arte.

dependência de relações sociais alheias ao trabalhador, mas que a ele se impõe. A obra de arte soviética jamais poderia ser um trabalho libertador, pois seguia tão alienado quanto na sociedade capitalista. A própria direção do PCUS reconhecia a função social produtiva do artista.

“outro dia os jornais noticiaram um fato ocorrido em Moscou que prova o quão longe estão as relações sociais e culturais entre artistas e o Estado da União Soviética de ser sadias ou integradas. (...) Ao tempo de Krushev, este em pessoa – Nikita era para isso um temperamento – foi desafiar os artistas modernos que começavam a aparecer, e até os ameaçou de lhes tirar o pão de cada dia, ao interpelá-los se era para produzir tais coisas que o Estado os sustentava. (...) O grande burocrata lhes lembrava que contrariamente ao que pudessem crer, a posição deles na sociedade soviética (teoricamente sem classes) não era a do “trabalhador improdutivo”, como Milton no exemplo clássico de Marx, ou não produtor de mercadoria, mas no máximo um “produtor independente” que leva ao mercado seu produto de valor de troca assegurado, ou mero trabalhador produtivo, isto é, um assalariado no mercado capitalista”¹⁴⁵

Reconhecendo o trabalho “intelectual” como fundamental para o consentimento geral em torno do projeto de Estado, o valor de troca da arte soviética se revertia em mais-valia política para os burocratas. Consolidava-se assim, um conjunto produtivo de capacidade de trabalho socialmente combinada, nas quais os burocratas do PCUS administravam a produção e os artistas executavam os produtos a partir da utilização de seu repertório técnico adquirido. Recordando que em Gramsci a categoria de intelectual orgânico diz respeito àquele intelectual (aquele que está em exercício social da função) que, assumindo um projeto de classe, trabalha para a construção do consentimento geral em torno deste projeto¹⁴⁶, os artistas soviéticos assumiam esta função, associada a de trabalhadores produtivos gerando valor para o projeto político da alta cúpula do PCUS – ainda que a adesão não pudesse ser considerada totalmente sincera e voluntária, já que o leque de opções era cada vez mais reduzido, o que faz crer que a face de trabalhador produtivo estivesse em mais evidência do que a de intelectual orgânico.

A obra de arte perdia, portanto, sua própria dimensão de arte, sua existência era externa a sua própria natureza, e estava relacionada ao valor de troca. A relação essencial com a obra de arte não pôde florescer na sociedade soviética, pois a priori a

¹⁴⁵ Mario Pedrosa. “Consumo de Arte na Sociedade Soviética”. In: _____ *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 115. Publicado originalmente em 1967.

¹⁴⁶ GRAMSCI, op.cit., 2006.

obra de arte já tinha função fora de si, motivo pelo qual ao artista soviético não foi dada a chance de retornar à condição de trabalhador improdutivo, ou de produtor independente.

Tendo função de educação das massas tão clara, e partindo do pressuposto que os artistas executavam um trabalho produtivo para o Estado, a direção do PCUS exercia grande controle sobre a produção artística. Não raro, a censura foi instituída como forma de silenciar a produção daqueles que se desviavam dos cânones do Realismo Socialista, que lidavam com suas obras como problemas de formas, encarando o resultado artístico como um todo, não só como questão de conteúdo. Mario Pedrosa menciona o Congresso de Kharkov, em 1931, como o ponto chave de abertura de perseguição aos artistas da URSS, momento de transição entre o Proletkult e o Realismo Socialista, que nem sequer se havia estruturado oficialmente.

“No famoso Congresso de Kharkov, em 1931, a burocracia reúne intelectuais russos e ocidentais em vias de conversão... ou corrupção, para condenar o futurismo como ‘decadência burguesa’. As ‘acrobacias lingüísticas’, já em pleno surto, juntamente com uma verdadeira revolução gráfica, quanto ao letrismo e quanto a novas estruturas de apresentação, foram condenadas como ‘sem fundamentos ideológicos e sem significação social’. E todas essas objeções, muitas de puro obscurantismo e ignorância, eram estendidas à pintura abstrata e a escultura. O construtivismo, o dadaísmo (a cujas sessões Lênin assistiu no Café Voltaire, em Zurique, nos anos de 1915 e 1916), o cubismo encontraram a mesma hostilidade. Como disse Moholoy-Nagy num formidável livro profético (*Vision in Motion*, 1946), cada obra experimental que não mostrasse imediatamente servir às tendências políticas e não desse chaves inequívocas à sua completa conformidade com a ‘linha’ do Partido, era rejeitada”¹⁴⁷

Assim, construtivistas e suprematistas da época da Revolução, cujo valor das obras era inestimável em qualquer museu ocidental, ou mesmo aos primeiros anos da Rússia soviética, iam parar em porões, deixados às traças. Em depoimento Mario Pedrosa conta que, quando de sua visita ao Museu Tetriakov, em Moscou, e no Ermitage, em Leningrado, nomes como Malevitch, Tatlin, Kandinsky, entre outros, encontravam-se nos depósitos, e jamais tinham sido expostos ao público.¹⁴⁸ Não havia

¹⁴⁷ Mario Pedrosa. “A Revolução nas Artes”. In: op.cit, 1995. p. 148. Publicado originalmente em 1967.

¹⁴⁸ “Mario Pedrosa. Exílio, arte e imperialismo”. In: www.versus.jor.br. Acessado pela última vez em 30/01/2009.

espaço para o debate, sob pena de abrir espaço para uma derrota do Realismo Socialista, e conseqüente questionamento da linha do Partido.

Sobre a censura, Bukharin expõe, em testemunho desesperado, como os anos de coletivização forçada imposta por Stalin para solucionar o problema da crise que se abatia sobre a economia russa no final da década de 1920 e início de 1930, provocaram profunda mudança na ideologia e na “psicologia” dos comunistas: em vez de enlouquecerem, incorporaram o papel da burocracia profissional, para os quais o terror passava a ser método normal de administrar, e obedecer ordens de cima sem questionamentos tornava-se uma virtude.¹⁴⁹ Assim, em meio aos os dissidentes expurgados da Rússia soviética, iam-se artistas cuja proposição de relação da arte com a realidade eram fortemente revolucionárias. Silenciavam-se artistas e escondiam suas obras. Perseguições e proibições não faltavam quando se dizia respeito às questões da produção cultural – que se estenderam até os anos de Nikita, quando numa exposição em Moscou, em 1962/1963, a presença de arte de vanguarda despertou o espírito da censura e fez Krushev reunir comitê para discutir o estado da arte e da cultura na sociedade soviética, considerando as obras impressionistas expostas “alheias ao povo soviético”.¹⁵⁰ A questão de Pedrosa passa a ser então: quem determina o que o povo deseja ver? A relação de trabalho com os artistas cria determinado tipo de produção e de consumo. Resgatando Marx, Pedrosa cita:

“Como instinto, o consumo é estimulado pelo objeto, pela necessidade que dele sente, pela sensação que dele tem. (...) O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte, um público que sabe gozar da beleza. (...) A produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. A produção pois também produz o consumo (...) ela cria o objeto, o modo e o instinto de consumo. Do mesmo modo o consumo produz o talento do produtor solicitando-o como necessidade amadurecida por um a finalidade.”¹⁵¹

O resgate de Marx chama atenção para o fato de que a relação de trabalho com a arte e a conversão do artista em trabalhador produtivo contribui para recriar determinadas relações com a produção e o consumo que deveriam estar extintas da

¹⁴⁹ Apud, idem.

¹⁵⁰ Mario Pedrosa. “A Revolução nas artes II”. In: op.cit., 1995. p. 152-158. Publicado originalmente em 1967.

¹⁵¹ PEDROSA, op.cit., 1975. p.p. 119-120.

sociedade soviética. Desta forma, convertidos em trabalhadores produtivos, os artistas do Realismo Socialista viam cada vez mais estranhadas suas criações, separadas de si e com fins que lhes eram bastante adversos. Como quaisquer trabalhadores, eram mantidos pelo monopolizador dos meios enquanto geravam valor de troca, e quando questionavam a linha do Partido, exercendo de maneira independente a sua criatividade, deixavam de ter o papel utilitário de “engenheiros de alma”, sendo eliminados da linha de produção artística.

O que a crítica de Mario Pedrosa ao Realismo Socialista deixa entrever são as formas de retroalimentação entre as teorias políticas e culturais. Como já dito, entendendo o processo histórico como uma totalidade, o crítico de arte militou em tantos campos quantos foram possíveis. Seus textos estão relacionados entre si, porque têm como pano de fundo o trabalho árduo para a construção de uma sociedade livre das classes. O Realismo Socialista não poderia estar fora deste debate, sendo, portanto, parte deste processo.

Discutir a questão da arte no interior da URSS era travar o debate para disputar os próprios rumos da Revolução. A questão do Realismo Socialista dentro dos objetivos das conseqüências políticas de uma forma cultural, como meio de formação de consciência, na tentativa de promover a unidade teórico-prática (de que fala Gramsci quando discute o papel da vanguarda da filosofia da práxis ¹⁵²), deve passar sempre pela questão da geração de ação no mundo. Neste sentido, cabia criticar o conteudismo do Realismo Socialista no ponto em que abandona as questões de forma, não apenas por questões de avanço da estética das artes plásticas, mas, sobretudo, pelas conseqüências que gera na disputa ideológica.

O lingüista soviético Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, afirma que a linguagem é um fenômeno social. De acordo com a obra, todo produto ideológico é dotado de uma dupla materialidade. Primeiramente, se traveste de material como qualquer corpo físico: massas, sons, cores, movimentos de corpos, enfim, materiais de que são constituídos e formas objetivas que assumem. Além desta dimensão mais imediata, uma segunda dimensão material do signo ideológico é a parte

¹⁵² Gramsci, op. cit. s.d.

de realidade de que ele reflete e refrata, que é exterior ao produto e tem seu significado definido fora de si mesmo. Ou seja, estas formas objetivas convertidas em signos irão distorcer, apreender ou intervir na realidade, pois à medida que se tornam signos se revestem de conteúdo ideológico. Resumidamente, a segunda dimensão material do signo está no investimento de significados dos produtos ideológicos, que ocorre sempre na interação social. Os signos são criados socialmente por grupos no curso de suas relações sociais, e seus significados estão em constante disputa. Se considerarmos que a consciência adquire forma e existência por meio desses signos, podemos afirmar que não é a ideologia e seus significados que derivam da consciência – como pretendiam, afirma Bakhtin, o idealismo e o psicologismo da cultura –, mas sim a consciência (formada por signos) deriva da ideologia, sendo, desta forma, definida socialmente. Desta forma, diante da dupla dimensão de materialidade do signo que compõe a linguagem, o ser se reflete e se refrata nela, e esta refração é determinada pelo confronto de interesses sociais, ou seja, no processo da luta de classes. Por isso o lingüista afirma que a cultura e a linguagem são “*arena da luta de classes*”.¹⁵³

O resgate de Bakhtin é importante para a crítica às conseqüências políticas das opções estéticas do Realismo Socialista, no sentido de que, se a ideologia forma a consciência, através de seus signos, o tema das formas não deve ser dissociado do conteúdo. Reproduzindo uma concepção estética conservadora burguesa, na crença de que esta seria mais didática, o Realismo Socialista acabava por reproduzir signos reacionários, o que, desdobrando a teoria da linguagem de Bakhtin para iluminar a argumentação de Pedrosa, não poderia refletir em uma obra educativa para uma consciência revolucionária e emancipatória, uma vez que esta seria formada por signos igualmente conservadores. Assim, segundo Pedrosa, a reprodução de uma estética criada para o mercado eliminava a possibilidade da formação de uma nova sensibilidade para o homem socialista, pautada em novos parâmetros. Recordando Lukács no mesmo sentido, os resquícios presos na consciência são resquícios do próprio ser (lembrando que a “consciência é o ser consciente”), e por isso a estética naturalista não poderia ser a dos socialistas.¹⁵⁴

A concepção de vanguarda artística na obra de Pedrosa é aquela a provocar uma nova unidade entre teoria e prática, ressignificando a vida e o estar no mundo. Entendendo a política e a cultura como campos de atuação distintos, o crítico de arte

¹⁵³ Mikhail Bakhtin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

¹⁵⁴ LUKÁCS, op.cit. 1968.

jamais acreditou que uma das formas de militância o eximia da outra. Sem se esquivar do trabalho da militância, Mario Pedrosa atuou em frentes diretamente políticas, partidos e organizações de esquerda, e na esfera cultural propôs, como poucos em sua época ousaram. Para Mario Pedrosa, a materialidade da obra de arte é muito mais profunda do que uma mera reprodução de querelas políticas em formas e cores. Em verdade, o autor tinha grande desconfiança do didatismo da obra de arte. A materialidade da arte de Mario Pedrosa não é esta que submete a arte ao campo da superestrutura, que apenas reflete uma base material no sentido estrito econômico. O teor das críticas de Mario Pedrosa está consoante com uma abordagem diferente da cultura no marxismo, ao reinseri-la em uma dimensão de totalidade da vida social. Esta forma de encarar a cultura, como também discute a *New Left* britânica, chama a atenção para o fato de que o processo de produção e reprodução da vida material não é dissociado do conhecimento deste, e que toda atividade humana se reveste de pensamento e de linguagem, retomando a perspectiva de uma história global, reincluindo a cultura e a ideologia no campo material das disputas sociais (retirando-as do plano superior que as separava da vida real e dos processos de luta, divisão taxativa e algo idealista de que a ideologia estaria restrita ao campo da superestrutura, como operava o marxismo ortodoxo). Esta perspectiva atenta para o fato de que o norte para uma perspectiva materialista de cultura deve ser a perspectiva dialética da determinação, e não do determinismo. A partir desta noção, à cultura é possibilitado ganhar novo lugar no interior das estruturas sociais, que não o de mero acessório mecanicista, tão pouco o determinante histórico de todos os processos sociais dos idealistas.¹⁵⁵ A partir de um equilíbrio e do reconhecimento da consciência e da ideologia como parte do processo de luta real tornou-se possível construir uma argumentação consistente em torno dos estudos sobre ideologia e cultura, combatendo a perspectiva de uma cultura descolada da vida material – tanto pelo lado do idealismo quanto pelo materialismo mecanicista.

156

¹⁵⁵ Cabe reafirmar que as leituras deste marxismo mais crítico não se devem confundir com leituras que sobrevalorizam o papel da consciência e da ideologia como determinantes da vida social. A idéia do resgate da dialética é justamente propor o inverso, recontactando a base e a superestrutura, tomando a ideologia como parte de um processo social real, que tanto pode se dispor ao serviço da defesa de sua manutenção ou transformação.

¹⁵⁶ Edward Thompson. "Algumas observações sobre classe e falsa consciência." In: *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Ediunicamp, 2001. Raymond Williams. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. Terry Eagleton. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Deste modo, a materialidade da obra de arte de Pedrosa não vale pela reprodução das instâncias políticas e econômicas, sua cultura não é somente política, não reflete estes campos de maneira direta ou mecanicista, porque a vida social não é direta ou mecanicista. A materialidade vale pela definição de signos e sentidos realizados socialmente, pela disputa na constituição de consciências informadas pela experiência no mundo, vale pela busca constante da comunicação e da libertação do homem, pela criação, pela realização da própria humanidade, não alienada, em cada obra produzida.

Segundo Oflia Arantes, “*sua crítica sempre esteve imantada pelo momento utópico em que mundo vivido e forma artística passariam um no outro*”¹⁵⁷, realizando enfim a utopia estético-política da arte, inserindo-a de uma maneira plena na vida social, a síntese entre o mundo e o homem, enfim livre.

¹⁵⁷ ARANTES, op.cit. 2004. p.22.

CAPÍTULO 3

Entre “bichos-da-seda” e vanguardas: o senso de oportunidade histórica na defesa da arte

“(…) para ser justa, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, poética, política (…)”

(Baudelaire)

“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.”

(Mario Pedrosa)

Uma das características mais marcantes da obra de Mario Pedrosa é a desenvoltura com a qual o crítico transita pelos meios políticos e artísticos, tendo uma percepção ampla das relações que os grupos encerram. O objetivo deste capítulo é, a partir da análise das críticas de arte de Mario Pedrosa perceber as apostas que o crítico realiza na arte do século XX. A defesa de diversas correntes estão sempre permeadas de projetos políticos e estéticos. Recordando, como ele mesmo diz de si, que “*o cara continua o mesmo*”, não se trata de pura mudança de opinião ao sabor da moda. Ao contrário, no momento em que reconhece o esgotamento das possibilidades em determinadas vanguardas artísticas, não havia orgulho intelectual ou filiação partidária a determinados grupos que fosse permanente. Sua opinião muda com o vento, ou melhor,

contra o vento, e em meio a tantas mudanças a coerência não é abandonada. Daí o motivo das tantas defesas e tantas vanguardas distintas ao longo do século XX, temas que pretendo desenvolver neste capítulo. Angélica Madeira diz de Mario Pedrosa: “exemplo de conquista da convicção contra a moda”, isto pois sua adesão à tendências estéticas nunca foi resultado de modismos, mas de preocupações que eram internas às suas convicções.¹⁵⁸

3.1. “Modernidade Cá e Lá”: as rupturas e transformações da vanguarda modernista

A definição de Modernidade de Mario Pedrosa tem como marco o momento em que a arte se desvencilhava das regras e clichês oficiais acadêmicos, exaurindo e expelindo da obra o realismo renascentista e o naturalismo, e pode ser situada cronologicamente em finais do século XIX.

Na Europa – especialmente em Paris – do crepúsculo oitocentista a euforia do desenvolvimento capitalista não havia contaminado a todos. Jovens artistas “subversivos” demonstram em suas obras a inquietude de um mundo que não parece tão harmônico, e a arte começa a caminhar na direção oposta ao naturalismo do século que findava. Segundo George Schmidt, citado por Mario Pedrosa, os elementos pictóricos do naturalismo podem ser resumidos em: a ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, o desenho polido dos detalhes, a perfeição das proporções anatômicas e da perspectiva, a exatidão da cor dos objetos.¹⁵⁹ Um por um, de artista em artista, estas características vão desaparecendo com os primeiros mestres precursores do modernismo.

A primeira ruptura se dá com a saída da confecção da obra de dentro das oficinas, quando artistas como Renoir, Monet e Pissaro passam a pintar ao ar livre. Mario Pedrosa afirma que assim, os artistas rompem com três elementos do naturalismo de uma só vez: o acabado dos detalhes, a ilusão da matéria e o absoluto da cor, atingindo gravemente a ilusão do corpo. Nos jogos de luz e nas descobertas cromáticas

¹⁵⁸ Angélica Madeira. “Mario Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual”.

¹⁵⁹ Mario Pedrosa. “Panorama da Pintura Moderna”. In: _____. *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000. p.p. 135-175. Publicado originalmente em 1951.

que a pintura ao ar livre proporciona, o modelado dos objetos perde a primazia. Começam, assim, a “libertar a pintura da escravidão da imitação da natureza”¹⁶⁰. A conquista é continuada por Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Seurat, cada um à sua moda, atacam a ilusão do espaço e as proporções anatômicas e de perspectivas. Cézanne, com sua realidade plástica, desmistifica o objeto e sua ilusão corpórea através do jogo de linhas, cores e planos, trazendo o movimento e criando na obra sua própria realidade, que inspirada na externa não a reproduz. Gauguin, considerado por Pedrosa como o de maior vocação muralista de sua geração, rompe com a ilusão do espaço para a obra de arte, que é fundamental para a justeza da representação do objeto, e seu estilo é o primeiro a se aproximar dos primitivos. Toulouse-Lautrec, através da inovação da expressão através dos cartazes, junta às transformações modernistas os novos temas dos marginais de Paris: a vida noturna dos cafés e cabarés, os marginais e os ritmos frenéticos. Ao fim do século, estes artistas reconhecidos pelo campo terão imprimido tamanha transformação na capital das artes que o século XX já não poderia lidar com o objeto artístico da mesma maneira.

Um dos grandes traços da arte moderna no princípio do século XX passa a ser o interesse na arte primitiva e nas culturas arcaicas, não pelo “exotismo” ou algo do gênero, mas pela vocação anti-acadêmica das formas, desenhos e efeitos. O contato com outras culturas, que antes eram tomadas como arcaicas, somado à dissolução do naturalismo, cria uma consciência estética continental sobre a velha cultura ocidental, que Mario Pedrosa considera um fenômeno de internacionalismo na arte.¹⁶¹ É claro que, dito assim como faz o crítico, algo de benevolência européia é entendido no termo, e não devemos crer que Paris estivesse tão disposta assim a perder seu prestígio de vanguarda. Mas o interessante do termo internacionalismo é que nos leva a pensar que elementos do modernismo abriam espaço para que o movimento se alastrasse pelos continentes sem que fosse no espírito colonizador permitindo que cada realidade social inventasse o seu próprio modernismo.

a) “Virados para dentro, de costas para o mar”: o modernismo no Brasil de 1920-1930.

¹⁶⁰ Idem, p. 145.

¹⁶¹ Idem, p. 154.

Neste contexto de desenvolvimento da arte moderna, uma questão se colocava latente entre os intelectuais da periferia: como conjugar a realidade nacional e as inspirações das vanguardas européias? Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, o movimento modernista no Brasil suscitava a dualidade do desejo de ser ao mesmo tempo atual e autêntico ¹⁶², ou em outras palavras, reencontrar a tradição nacional (através do popular) era a autenticidade necessária para trazer ao Brasil sua participação numa cultura universal. Segundo Mário de Andrade, somente nos tornaríamos “civilizados” quando passássemos a fase de mimetismo das culturas européias, nos orientando segundo as necessidades ideais do meio e do tempo brasileiro. ¹⁶³

“No Modernismo Brasileiro, a modernização é vista mais como atualização do que como ruptura com a tradição. (...) a questão da brasilidade se impõe no modernismo como via de acesso para a universalidade, construindo a modernidade brasileira dentro do movimento de busca das raízes nacionais e do reencontro com a história de nossa cultura.” ¹⁶⁴

Quando a Semana de Arte Moderna acontece, em 1922, é inegável que a inspiração vinha de fora. Ao menos em parte. Mario Pedrosa, contrariando opiniões de Mario de Andrade de que o movimento em princípio foi uma importação ¹⁶⁵, argumenta que os jovens, artistas e literatos da Semana de 1922 foram tomados por um estado de espírito novo, universal e revolucionário – o espírito do modernismo. Este estado de espírito surgiu na Europa, mas aqui fincou raízes a partir do contato com a obra de dois artistas, ainda na década de 1910: Anita Malfatti e Vitor Brecheret. Estes foram a inspiração da geração de 1922, em especial pelos quadros e esculturas que rompiam com os cânones acadêmicos, característica primeira do modernismo quando seu surgimento na Europa. A partir de então, acertadas as contas com a modernidade na

¹⁶² Maria de Fátima Morethy Couto. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

¹⁶³ Carta de Mario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. *Apud*. Helena Maria Bousquet Bomeny; Simon Schwartzman; Vanda Maria Ribeiro Costa. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra / Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 98.

¹⁶⁴ Adriana Facina. *Artífices da Reconciliação. Intelectuais e Vida Pública no Pensamento de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica, 1997.

¹⁶⁵ Mario Pedrosa cita conferência em que Mario de Andrade, sobre a Semana de 1922 afirma: “Mas o espírito modernista e suas modas foram diretamente importados da Europa”. Mario Pedrosa. “Semana de Arte Moderna”. *In*: _____. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004. p.p. 135-152. Conferência publicada pela primeira vez em 1952, por ocasião da comemoração dos 30 anos da Semana de Arte Moderna.

arte, cumpria aos artistas modernistas a tarefa de criar uma cultura verdadeiramente nacional. O objetivo dos modernistas era atualizar o Brasil em Brasil, sem a cópia estrangeira. O espírito revolucionário de que Pedrosa falava era a esperança da criação de uma forma artística atual que dissesse respeito à especificidade brasileira. Não se deve confundir na obra do crítico esta esperança de comunicar o Brasil com o nacionalismo xenófobo que o modernismo seria identificado na geração da década seguinte (tema que será discutido mais adiante). Tratava-se de se criar uma tradição artística brasileira que não correspondesse à eterna “corrida atrás das vanguardas européias”. E em termos de criação de uma arte com capacidade efetiva de comunicação dos trópicos, de desenvolvimento de uma arte que não fosse restrita aos padrões acadêmicos e voltada para os estudiosos, levávamos vantagem, segundo Pedrosa.

Por não possuir tradição artística de vanguarda mundial, padrões arraigados, como os grandes países europeus possuíam, a possibilidade de inovação, de revolucionar o campo da percepção estética era enormemente aberta. Nos países recentes, sem tradição artística de vanguarda consolidada, qualquer tradição poderia ser criada, e as possibilidades de criarmos uma tradição distinta da reacionária européia nos era aberta com o modernismo. Assim como na Europa, o modernismo brasileiro surgira como uma reação no campo artístico ao conservadorismo, à carcomida república do café-com-leite e à nossa arte importada da Europa, sempre com certo atraso. O espírito moderno chegava ao Brasil, segundo Pedrosa, não somente como um transplante de tendências e temas, racionalizado e intocável. O modernismo adentrava pela porta dos fundos do Brasil, retratando temáticas até então esquecidas pela nossa arte, resgatando as cores negras e bugras, compondo a realidade local com as possibilidades abertas pela Europa. Para Mario Pedrosa, o Brasil dos modernistas entrava “pelos sentidos”. Era o Brasil das mulatas dos mafuás e dos sambistas anônimos de Di Cavalcanti, do otimismo das cores do povo de Tarsila, das formas reais da distorção de Malfatti. O modernismo era cosmopolita ao mesmo tempo em que nacional: era tão moderno quanto qualquer exposição francesa e ao mesmo tempo era inegavelmente brasileiro. O diálogo, ou melhor, a dialética, entre internacional-local era fortemente valorizada por Pedrosa neste sentido.

Tratar do regionalismo era tratar do internacionalismo, aproveitar as experiências já desfrutadas em alguns lugares e as possibilidades de reconduzi-las, percebendo como a nossa arte “em formação” poderia se transformar em uma arte

verdadeiramente revolucionária, – assim como nosso proletariado poderia transformar a revolução democrática em revolução socialista, se quisermos traçar um paralelo entre a concepção de transformação social de Mario Pedrosa, inelutavelmente internacionalista, e sua concepção de arte. Uma arte “desigual e combinada” no mundo dava vantagem aos países periféricos, podendo levar a formas de expressão mais revolucionárias e subversivas. A defesa de uma arte livre dos conservadores padrões acadêmicos e que se construísse de maneira internacional era o elogio do crítico ao modernismo.

O modernismo surgia, então, nos textos de Mario Pedrosa, como uma “revolução cultural”, descobrindo um Brasil em diálogo, mais sensorial do que racional, cujos objetivos eram experimentar novas formas de perceber a nação, e não apenas novas formas de teorizar sobre ela. Não é por acaso que o movimento se inicia no contato com as artes plásticas e não de forma literária. A *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade teve origem numa inquietude depois do grande choque de percepção de Malfatti e Brecheret, e não de qualquer teorização e adestramento da escrita. A iniciação modernista no Brasil não foi literária, mas sim através das artes não verbais. Pedrosa afirma

“E aqui está um dos traços mais originais e característicos do novo movimento e que tanto o distingue de outros movimentos e escolas literárias surgidas no Brasil. 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 das leituras mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos da expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas”
166

Esta iniciação nas artes plásticas teria dado ao movimento modernista no Brasil a riqueza de percepção global do problema da criação e da arte contemporânea, como nenhum outro movimento havia tido no Brasil, na opinião de Pedrosa. O contato com artes não verbais teria promovido uma noção menos abstrata e formal dos problemas estéticos e sociais.

¹⁶⁶ Idem, p. 136.

“Sem este contato, sem essa iniciação preliminar, o movimento, delimitado ao campo da literatura, poderia não ter tido a universalidade que teve nem a profundidade de sua tomada de conhecimento com o meio cultural, social e geográfico brasileiro. Poderia ter terminado como tantos outros movimentos literários precedentes, inclusive o romantismo, que tem com ele maiores analogias.”¹⁶⁷

A arte aprisionada, adestrada, acadêmica, foi escorraçada das interpretações de Brasil dos primeiros modernistas, que agora retornavam ao Brasil mais profundo e primitivo. E por isso era capaz de trazer a transformação experimental, a formação de novas formas de ver a brasilidade. Mario Pedrosa afirma, anos mais tarde, que a arte moderna era mais bem aceita pelas classes populares do que pelas elites.¹⁶⁸ E não é para menos: se a arte moderna está livre dos cânones acadêmicos, o olhar treinado da elite pela (e para) arte que é imitação européia era agredido pela revolução nos sentidos que as cores e objetos (ou dissolução de objetos) que a arte moderna propunha. A arte moderna era capaz de comunicar àqueles que não tinham acesso a “entender” a / da arte, pois a arte moderna fazia “sentir” um novo mundo, e desta maneira, gerar novas formas de estar nele.

Por isso, quando escreve sobre as obras de Mário de Andrade – as quais Pedrosa cita de maneira bastante elogiosa, pela capacidade de demonstração de uma força plástica, concretizadora e otimista da natureza brasileira – o crítico afirma

“Como se vê, fiel ao seu temperamento, fiel à educação artística direta que teve pelo contato com os quadros de Malfatti e a escultura de Brecheret, fiel à volta às fontes puras de inspiração, hostil então ao intelectualismo conceitual e aos preceitos ideológicos estratificados, o seu Brasil é antes um motivo, ou a pequena sensação quem e Cézanne provocava o surto criador, do que uma abstração ideológica, convencional, cívica e fria.”¹⁶⁹

Resgatar o Brasil passava pelo programa de emancipação cultural com relação à Europa colonizadora, valorizando os traços culturais específicos, “virando-se para

¹⁶⁷ Idem, p. 139.

¹⁶⁸ Mario Pedrosa. “O Carioca e a Arte – Conclusão”. In: _____. *Do Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 127-129. Publicado originalmente em 1957. Neste contexto Mario Pedrosa já associa também a predileção pela obra de arte moderna das classes populares ao difícil acesso à arte do *mainstream*.

¹⁶⁹ PEDROSA, op. cit., 2004. p. 144.

dentro do país, de costas ao mar.”¹⁷⁰ Entretanto, como dito, a busca da nação em Pedrosa não dizia respeito a um nacionalismo cívico e frio, mas uma tentativa de jogar para o centro da cena aquilo que compunha a realidade do Brasil, não apenas pelos temas, mas pelos estilos e cores. O momento em que o nacionalismo toma o lugar da nacionalidade na obra de arte somente ocorre anos depois da Semana de 1922, o que segundo Mario Pedrosa cinde o movimento em duas correntes: uma de pura vivência psíquica e de alta vitalidade espiritual e artística, e outra (posterior) de “expressividade anedótica e pitoresca que degenera em modismos preconceituosos para terminar em estilos de tropos oratórios”¹⁷¹.

Se desde o Romantismo a literatura tem no Brasil a função missionária de construir a nação, a vida pública dos intelectuais é questão de demasiada importância no Brasil¹⁷², já que estes são os artífices que levam a cabo o projeto de descobrir a identidade (ou forjá-la, para melhor conduzir a discussão). A literatura modernista não é diferente, e seus literatos abraçam com vigor seu “destino inescapável”. A crítica de Mario Pedrosa acerca da Semana de 1922 amplia este leque de missionários, incluindo aí os artistas plásticos – inspiração primeira do movimento no Brasil – como aqueles que descobririam as cores e formas da nação. Por conta disso, sua periodização do movimento é um tanto distinta das dos demais autores. Enquanto certa interpretação divulgada alega que até 1924 o movimento se dava mais pela influência estrangeira e ficava com foco nas transformações estéticas das vanguardas européias, e após 1924, talvez com o marco do Manifesto Pau Brasil, a busca da brasilidade entraria como principal peça do jogo, para Mario Pedrosa o marco da transformação na atitude dos modernistas se desloca no tempo, sendo jogada para a década de 1930, quando o movimento se bifurcaria nas duas citadas correntes. A divisão não ocorreria no momento da mudança de foco na transformação estética e na busca pelo Brasil, porque para Pedrosa a própria transformação estética dizia respeito a esta busca.

A periodicidade do movimento surge nas análises do crítico no momento em que era criada uma atitude entre certos artistas que tomaria a descoberta da nação como um nacionalismo político mais estrito. A primeira corrente¹⁷³, que nasce com a

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁷¹ Idem, p.145.

¹⁷² FACINA, *op.cit.*

¹⁷³ Vale esclarecer que apesar de falar em duas correntes, Mario Pedrosa trabalha com a coexistência das duas, ou seja, não houve o processo de substituição de uma pela outra, mas sim o surgimento de novos

movimentação que desembocou na Semana de 1922 e se estenderia até a década de 1930, estava ocupada da descoberta da nação pelos sentidos, incluindo as experimentações estéticas em cores, temas e formas que fossem especificamente tropicais – e qualquer acontecimento de 1924 é parte desta atitude do artista. Já a segunda corrente, nascida nos alvores da década de 1930, não tem presença de artistas que não estivessem envolvidos no mundo da arte verbal. Pedrosa situa aí sua secura e arte desencantada, dizendo sobre eles

“O traço mais revelador da esterilidade criadora dessa corrente está na ausência, no seu seio, de artistas plásticos e mesmo músicos, isto é, as artes cujo meio de expressão se conserva mais limpidamente puro do contato perigoso do mundo das idéias e dos conceitos, indissolavelmente arraigados à palavra, matéria-prima da poesia, mas também do manifesto, da prédica, do discurso e do arrazoado. **E o Brasil tornou-se para eles sobretudo uma abstração seca, um faz-de-conta, uma convenção, uma academia de conceitos e fórmulas estereotipadas, uma ideologia de importação.**”¹⁷⁴

É evidente que a questão do crítico com esta que ele categoriza como segunda corrente não diz respeito apenas às opções estéticas, mas referia-se aos intelectuais que mergulharam de cabeça no projeto de construir a nação do governo Vargas, com o qual Pedrosa tinha seríssimas divergências, como abordamos no capítulo 1 desta dissertação. Abandonando a premência de seu papel como vanguarda artística e assumindo mais estritamente a posição de intelectuais orgânicos, ou vanguarda exclusivamente política, estes intelectuais buscam levar a cabo um Brasil com o qual Pedrosa não concordava.

175

As ações do Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas, além dos programas de educação, tiveram no campo da cultura investimento nas artes, como forma de forjar uma imagem de sociedade e uma identidade coesa e homogênea.

grupos de artistas, cuja atitude divergia daqueles que tinham sido os precursores do movimento, mas esta atitude primeira continua vigorando entre alguns setores da intelectualidade.

¹⁷⁴ PEDROSA, op.cit., 2004. p.145. Grifos meus.

¹⁷⁵ Para as discordâncias de Mario Pedrosa com o governo Vargas, retornar ao capítulo 1 desta dissertação. Para uma discussão interessante sobre o contexto de modernização conservadora e a atuação dos intelectuais, sua profissionalização e ação política nas décadas de 1920/1940 ver Milton Lahuerta. “Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista e modernização”. In: Helena de Carvalho De Lorenzo; Wilma Peres da Costa. *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. p.p. 93-114.

Segundo Schwartzman, era necessário ter uma ação sobre os jovens e sobre as mulheres que garantisse o compromisso com os valores da nação que se construía,

“era preciso, finalmente, impedir que a nacionalidade, ainda que em fase tão incipiente de construção, fosse ameaçada por agentes abertos ocultos de outras culturas, outras ideologias e nações.”¹⁷⁶

Segundo o autor a relação entre o modernismo e o Ministério de Vargas não é tão direta quanto se supõe, e que não há indícios que Gustavo Capanema (o ministro em exercício durante os anos de 1934-1945) se identificasse com os sentimentos mais profundos do modernismo. O que tange ao ministro não nos cabe discutir seus gostos e admirações estéticas, mas no que diz respeito à assertiva sobre a relação turva entre os modernistas e o ministério cabe ressalva. Isto porque, ainda que não concordassem com todas as diretrizes do governo para a cultura e para a educação, como demonstra a correspondência¹⁷⁷, é fato que modernistas notáveis e influentes no movimento, tais como Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, ocuparam durante anos cargos dentro do ministério¹⁷⁸. Além disso, tanto a política do Ministério quanto a dos modernistas tinha um ponto que lhes permitiu contato: a busca daquilo que pudesse unir experiências tão diversas (e por vezes opostas) para a construção de uma identidade comum entre todos os setores da sociedade brasileira.¹⁷⁹ Os intelectuais modernistas, muitos conscientes do uso de suas obras e talentos, participaram, assim, ativamente do projeto de nacionalismo do governo de Getúlio Vargas. O movimento que buscava as “raízes” da nacionalidade brasileira, para superar a cultura formal e erudita, permitiu interpretações variadas de sua produção, e em certos casos chegou a se aproximar do projeto mais duro e xenófobo do nacionalismo¹⁸⁰.

Além de Drummond, Mário de Andrade e outros, um modernista que merece destaque nas empreitadas culturais do Ministério é Heitor Villa-Lobos. Seu projeto de popularizar o canto orfeônico (coral) – posto em prática e pelo Ministério de Capanema

¹⁷⁶ BOMENY; COSTA; SCHWARTZMAN, op.cit., p.97.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Carlos Drummond de Andrade foi chefe-de-gabinete de Capanema, e Mario de Andrade redigiu o decreto-lei que criava o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e posteriormente foi chefe da seção do Dicionário e Enciclopédia Brasileira, no Instituto Nacional do Livro. Idem.

¹⁷⁹ FACINA, op.cit.

¹⁸⁰ Schwartzman recorda que Plínio Salgado, a expressão pública do integralismo, era identificado com uma vertente do modernismo brasileiro.

– tinha como pano de fundo a educação das massas, considerando que para o músico e compositor nenhuma forma de arte seria capaz de tocar os espíritos menos iniciados do que a música. Villa-Lobos formava corais para entoar hinos patrióticos, inculcando sentimentos cívicos (que ditos assim parecem neutros e absolutos, mas que no fundo se trata do respeito ao projeto de Estado varguista) nas populações do interior. O modernista dizia que a imagem do brasileiro como disperso, desorganizado, sem unidade de ação e espírito de cooperação, seria transformada e corrigida pela educação pelo canto. Dizia o educador, “com o absoluto interesse nacional a corresponder às respeitadas e elevadas idéias de nacionalização do Exmo. Sr. Presidente da República”

181

“O canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina da vida social, em benefício do país, cantando e trabalhando, e ao cantar, devotando-se à pátria.”¹⁸²

Inúmeros outros modernismos poderiam ser citados, mas isto foge ao tema direto deste estudo. O que cabe mencionar, que nos é pertinente para compreender a crítica de Mario Pedrosa ao movimento modernista pós-1930, é que entre os intelectuais modernistas e o ministério surgia um relacionamento utilitarista: enquanto para o último a proximidade com a cultura importava como arma política, para os primeiros o Estado funcionava como mecenas e realizador do projeto de nação modernista. Numa época em que o mercado “autônomo” para as artes não era bem consolidado no Brasil¹⁸³ o patrocínio do Estado era bastante conveniente para realizar a missão que estes intelectuais se imputavam. No entanto, ao se pôr como artistas deste mecenas específico não havia como fugir das determinações do patrocinador. A vantagem da obra de arte moderna, que era justamente a independência com relação à academia, à religião e ao Estado, quando seu surgimento, se perdia nesta segunda vertente do modernismo.

A crítica a esta corrente do modernismo Pedrosa realiza pela comparação com o primeiro grupo do movimento. Na primeira fase o crítico identifica um nacionalismo

¹⁸¹ Villa-Lobos em carta a Capanema. *Apud.* BOMENY; COSTA; SCHWARTZMAN, *op.cit.*, p.109.

¹⁸² Conferência de Heitor Villa-Lobos em Praga. *Apud.* BOMENY; COSTA; SCHWARTZMAN, *op.cit.*, p. 108.

¹⁸³ COUTO, *op.cit.*

totalizante, na segunda, totalitário. Traíndo a si mesmo, o nacionalismo do modernismo à la propaganda varguista não passaria muito de uma importação de movimentos europeus, não escondendo seus *resíduos* (como generosamente qualifica Mario Pedrosa) nazi-fascistas. A segunda geração dos modernistas teria separado ética e estética, usando as transformações artísticas e o poder de comunicação da arte moderna não acadêmica para fins reacionários. Este momento do modernismo seria a passagem, segundo Morethy Couto, “do projeto estético ao projeto ideológico”¹⁸⁴ – ou para ser mais justa com os planos de uma arte constitutiva da primeira fase, do projeto estético para o projeto puramente ideológico. Argumenta a autora, citando Antonio Candido, que no período de imbricação entre o modernismo e o governo Vargas ocorreu a

“consolidação e difusão da poética modernista, [...] a normalização e generalização dos fermentos renovadores, [...] a incorporação do modernismo aos hábitos artísticos e literários. [...] O inconformismo e o anticonvencionalismo tornaram-se um direito, e não uma transgressão”¹⁸⁵

Esgotava-se assim, de acordo com a concepção de arte e os elogios de Pedrosa, a confiança em uma arte transformadora a partir do modernismo. Preocupados com os problemas da sociedade abandonaram, ou ao menos revelaram considerável desdém, pelas questões relativas à forma. A estética ficava em último plano, dada a necessidade puramente política da arte, como se a elaboração formal não fosse o que converte a arte em arte, pois do contrário, é apenas política. O movimento perdia seu caráter de vanguarda artística. Em nome de uma arte política rejeitava-se o gênio criador¹⁸⁶ e a

¹⁸⁴ COUTO, op.cit., p. 31.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁶ Esclareço aqui que ao falar do gênio criador me refiro àquilo que cada artista tem em si em termos de expressão de suas contradições que o torna especial, às formas de criatividade que a obra de arte possibilita. Mencionar a possibilidade de criatividade individual, no entanto, não deve fazer crer que me refiro qualquer subjetividade pura e intacta, algo de inato no artista, que nada teria a ver com sua experiência social, mas sim o reconhecimento que, como qualquer processo de trabalho, a criatividade é o estalo individual que cada sujeito social traz à sua atividade. Mario Pedrosa menciona o fenômeno no mesmo sentido que Bourdieu, referindo-se a uma mentalidade dada na sociedade contemporânea na qual a inventividade é tida como ato de um *self-made man*, e não como fenômeno social de reconhecimento daquilo como genialidade. Pierre Bourdieu. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

Apesar de não usar esta terminologia, que é de Pierre Bourdieu, Pedrosa expõe as idéias no mesmo sentido: “idéias como “o criador”, “o artista”, valores da sociedade burguesa, são vinculados diretamente à idéia do êxito e de triunfo do indivíduo. (...) O mercado da arte é um dos mais claramente expressam o que significa, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos

concepção de uma arte de vanguarda, acusando-a de experimentalismo e formalismo sem valor político. Nesta geração modernista, para suprimir a distância entre a arte e o povo era necessário preconizar a dimensão política. O abandono das questões estéticas, no entanto, somente aproximava as massas da própria política – ainda assim de maneira problemática – mas aumentava a distância entre estes e o mundo da arte, considerando que não cumpriam a função de elevar o nível cultural das classes populares.¹⁸⁷

Além disso, a descrença de Mario Pedrosa no modernismo é somada às mudanças ocorridas no próprio movimento, quando a primeira vertente transformava-se, a partir da fase da antropofagia. Tendo Tarsila do Amaral como principal expoente e o *Abaporu* como marco fundador, esta nova fase da arte dos antigos modernistas na obra de Pedrosa aparece como aquele que penetraria mais fundo e mais ousadamente no Brasil, se desgarrando do tronco modernista inicial – de uma pintura mais decorativa de afrescos e cores otimistas, como eram os quadros anteriores de Tarsila. A violação escandalosa das proporções naturais transformava a linha de desenvolvimento plástico da Semana de Arte Moderna. O *Abaporu* seria a maneira bruta que as contingências do tempo permitiriam que o brasileiro assumisse as conquistas da cultura e da civilização, mantendo sua selvageria. A partir daí o Brasil digere a modernidade de maneira ligeira, inclusive na arte.

3.2. Os “pesquisadores da pura plástica”: abstracionismo e concretismo, vanguardas privilegiadas nas décadas de 1940-1950.

Esgotadas as esperanças de Mario Pedrosa nas rupturas da primeira vanguarda modernista, a evolução da arte moderna traria para o crítico novas apostas. De acordo com a sua visão, depois da vaga expressionista uma nova exigência se impunha aos artistas, fazendo com que a dissolução do objeto procedesse de maneira cada vez mais

de prestígio em que se afirma a luta pelo *status* nesta sociedade.”. Mario Pedrosa. “Arte Culta e Arte Popular”. *In*: op.cit., 1995. p.p. 321-332. Publicado originalmente em 1975. p.321-322.

¹⁸⁷ Neste sentido a crítica de Trotski e Pedrosa ao Realismo Socialista pode aqui ser de grande valia: não é o suficiente rebaixar o nível da arte para incluir os elementos populares no seu processo de criação, mas sim elevar o nível cultural das massas para que estas possam participar livre e ativamente do processo artísticos, incluindo não somente a fruição, mas sua própria confecção e exercício crítico.

acelerada. Esta exigência era da ordem cromática, das experiências da cor pura que não mais se sujeitavam ao objeto. Kandinsky, surgido no expressionismo, vai pouco a pouco abolindo os elementos do quadro, abrindo caminho a uma nova forma de expressão:

“... está à vontade no caos e no infinito. Seu caso é típico. Ele começa como bom escravo a desprezar a disciplina da plástica ocidental. Entregue a orgias cromáticas, esse novo bárbaro vota-se à destruição do objeto. Compraz-se no delírio emocional instintivo, anárquico das cores. Mas cedo verifica que elas pedem uma configuração de relações próprias. Ele suprime então de vez o figurativo. (...) A solução achada para coordenar, no plano do quadro, o dinamismo das cores com as necessidades arquitetônicas da forma foi o recurso aos motivos geométricos. Com ele nasce o movimento não-figurativo ou abstracionista que depois de um período de relativa obscuridade, entre as duas guerras, é hoje uma das correntes artísticas mais vivas e mais atuais dos nossos dias.”¹⁸⁸

Assim, tido como uma evolução da dissolução do naturalismo na arte moderna, e portanto, seu herdeiro no espírito “revolucionário”, o abstracionismo se formava na Europa tendo como principais expoentes da vanguarda, além de seu precursor Kandinsky, os holandeses Mondrian e Van Doesburg, estes com a defesa de uma arte que estivesse plenamente consciente de suas relações matemáticas, regida por puras relações abstratas. Mas a questão, como sempre na obra de Pedrosa, não é apenas estética.

O encantamento do crítico pelo abstracionismo na arte nas décadas de 1940 e parte de 1950 estava precisamente na crença em sua atualidade. Numa época em que a vida íntima do homem se abria cada vez mais, a modernidade tornava ágil e direta toda forma de arte, tendo o cinema como a mais freqüentada. A própria evolução tecnológica, somada ao ritmo de vida, dava ao abstracionismo sua atualidade, dispensando o artista de sua tarefa de documentar a realidade. Assim liberto, o artista teria a função de ampliar o campo da percepção humana. Transcendendo a visão convencional, a arte abstrata incitava a imaginação para se conceber plasticamente o mundo.

É bastante possível, não há como negar, que a paixão de Mario Pedrosa pela arte abstrata seja uma reação aos horrores do Realismo Socialista, não apenas em termos de estética, mas, sobretudo pela maneira autoritária com que tratava o campo artístico. As

¹⁸⁸ PEDROSA, “Panorama da Pintura Moderna”. In: op.cit., 2000. p.161.

formas figurativas despertavam desconfiança no crítico, em especial a didática naturalista. Sobre a reatividade do Realismo Socialista à arte não-figurativa Pedrosa afirma:

“O ‘gozo’ verdadeiro não está, portanto, em ver burgueses ricos, capitalistas e fazendeiros a aceitarem o abstracionismo; mas sim em ver Stálin, Truman e o Papa unidos e uníssonos, a condenar os pobres artistas não-figurativistas.”

189

Desta forma, o encantamento de Mario Pedrosa com a arte abstrata era sua capacidade de sair da “mesmice” que pairava sobre as correntes famosas em arte, e de uma relação generalizada de conservadorismo com o objeto artístico. A experiência estética abstrata era um “convite a sair da bitola do cotidiano”, não para escapar das questões reais, mas para experimentar plasticamente a estética da realidade, para ver o que subjaz detrás da “rotina imediatista” do presente, vendo o que ele tem de mais profundo e autêntico, e por isso, de germe do futuro. ¹⁹⁰ Isto não deve ser encarado como um retorno à posição do intelectual neutro e “à parte” das questões reais, porque a própria atualidade do abstracionismo fazia com que esta vanguarda artística tivesse uma inserção inegável nas questões do presente. Como defesa à acusação de que o abstracionismo se tratava de escapismo, Pedrosa argumenta:

“... os pesquisadores da pura plástica, da visão dinâmica são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à ‘torre de marfim’, à velha ilusão da ‘arte pela arte’. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente. O objetivo que sonham é precisamente tirar dessas possibilidades de nossa época ‘neotécnica’, segundo a terminologia de Patrick Geddes e de Mumford, uma arte que seja a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu.” ¹⁹¹

¹⁸⁹ PEDROSA, “Arte e Revolução”. *In*: op.cit., 1981. p. 248. Sem referência original de publicação.

¹⁹⁰ PEDROSA. “Crise do objeto e Kandinsky”. *In*: op. cit., 2000. p.p. 185-188. Publicado originalmente em 1953.

¹⁹¹ PEDROSA. “A Atualidade do Abstracionismo”. *In*: op.cit., 2000. p. 179. Publicado originalmente em 1951.

Recordando o já citado Mikhail Bakhtin ¹⁹², a questão da forma do signo ideológico ganha em Mario Pedrosa ainda outra dimensão, fundamental para compreender a defesa do abstracionismo. A arte abstrata, sua experiência estética e quebra de parâmetros poderia contribuir para reformar a sensibilidade do homem, de revolucionar o indivíduo e seu estar no mundo, pelas formas artísticas e culturais. Nesta época o crítico se debruça sobre os estudos da *Gestalt* em Psicologia, para explicar a natureza afetiva da forma. ¹⁹³

“A Revolução política está a caminho, a Revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante.” ¹⁹⁴

Outra vantagem da arte abstrata, diante do exposto, seria a possibilidade de ampliar a participação do público no processo artístico. A apreciação estética abstrata exigiria mais do público do que as correntes precedentes do modernismo, ou qualquer outra anterior a esta, ele é forçado a participar da obra (ao menos nas expressões dos primeiros artistas, o que posteriormente vai se perdendo, segundo a crítica). A resistência à arte abstrata nos primeiros contatos estaria justamente na rotina que fazia com que o espectador tivesse uma inibição de participar da arte.

A resistência e a crítica, no entanto, não estavam restritas ao fato do público não estar habituado a ser parte da obra, como menciona Pedrosa. No Brasil a chegada do abstracionismo geraria profundos debates de incontáveis argumentos políticos, estéticos e de prestígio intelectual. O abstracionismo no Brasil aparece, assim como na Europa, após 1945, com o término da guerra e da ditadura varguista – e por isso o conseqüente enfraquecimento do modernismo, de quem o Estado Novo era patrocinador. Contudo,

¹⁹² No capítulo 2 desta dissertação fiz uma discussão bastante breve sobre a materialidade do signo ideológico e como este contribuiu para a formação de consciências, de modo que signos progressistas podem gerar consciências mais abertas à transformação. Para maior aprofundamento ver o próprio Mikhail Bakhtin, na já citada obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

¹⁹³ Mario Pedrosa. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kayrós, 1979.

¹⁹⁴ PEDROSA. “Arte e Revolução”. In: op.cit., 1981. p. 247.

sua força maior é localizada na década de 1950, com o surto de otimismo modernizador e uma grande abertura às trocas internacionais. Para os artistas brasileiros a abstracionismo se apresentava como rota de fuga para aqueles que, ou ainda enxergavam nas artes brasileiras traços do academicismo, ou buscavam escapar do isolacionismo modernista, com sua proximidade do projeto nacionalista autoritário de Vargas.

A crítica de grande parte da intelectualidade brasileira às correntes abstracionistas foi bastante negativa. Estes intelectuais, críticos e artistas estiveram em grande medida envolvidos no projeto de arte nacionalista, dito com mais “ampla capacidade de comunicação”, entendida de maneira estrita. Para eles o abstracionismo era considerado uma interrupção no processo de aprofundamento das descobertas das características locais. Di Cavalcanti criticava o abstracionismo como uma arte hermética, demasiadamente submissa ao subjetivismo e que impedia o reconhecimento do semelhante, defendendo a manutenção do humanismo na obra de arte. Considerava a arte individualista, e como prevalecia no país a idéia de que somente a arte figurativa seria capaz de exercer a função social, o abstracionismo estava completamente desprovido disto. Portinari, por sua vez, enxergou nos artistas abstracionistas a fuga dos problemas da realidade, defendendo uma obra legível para ganhar o apoio do povo. Já Sérgio Milliet, com análise oposta a de Pedrosa, afirma que a arte abstrata não peca pelo academismo, mas sim porque prescinde do próprio público. Em sua visão o assunto da obra é o que fazia a ponte entre a arte e o espectador. O abstracionismo demoliria esta ponte, e sendo uma arte sem assunto, não atingia o público de maneira nenhuma, esvaziando as salas de exposição. Ruben Navarra critica o abstracionismo por acreditar que a “plástica brasileira” ainda não havia sido de todo explorada, sendo necessário continuar a olhar para o Brasil para destruir o academismo da obra de arte.¹⁹⁵

A questão em Mario Pedrosa é bem mais simples. Os motivos pelos quais defende a arte abstrata, como uma questão estratégica frente ao que a arte figurativa tinha se transformado – o modernismo com o Estado Novo e o Realismo Socialista – estavam ligados à possibilidade de livre expressão dos sentidos. Além do mais, esta “experiência plástica brasileira” pré-determinada não se sabe por ‘quem’ não era o suficiente para o crítico. Como definir o que era uma pintura nacional? O abstracionismo era parte da realidade brasileira como uma inquietude e necessidade de

¹⁹⁵ COUTO, op.cit. No capítulo 2, “A introdução da arte abstrata no Brasil: os anos 1940” a autora faz um balanço detalhado de como a crítica brasileira recebe a obra de arte abstrata.

nova inserção social dos artistas e de fazer com que a arte cumprisse seu papel de arte, e não apenas de propaganda política. Um exemplo de como Pedrosa confiava na capacidade do abstracionismo de ser ao mesmo tempo local e internacional é a sua avaliação da arte de Cícero Dias. Conjugando cores e formas, o homem perdia seu lugar fixo dentro da obra deste artista, e sua concepção de espaço era igualmente inovadora. No entanto, Cícero Dias trabalhava com os verdes, cor não característica da vanguarda abstrata (cuja predileção eram cores mais elementares), mas que não poderíamos ignorar diante de toda a natureza brasileira. Ou seja, sendo vanguarda no campo das artes, Dias conseguiria reinventar o abstracionismo à sua experiência plástica de artista brasileiro, pois a nova experimentação estética não era a negação da nossa realidade.

A querela entre modernos e abstratos estava muito mais ligada a questões políticas e conforto no *establishment* intelectual, da posição de prestígio que os modernistas haviam alcançado e a qual defendiam.

“Eram os jovens reverentes demais com os velhos. Os velhos, por sua vez, satisfeitos com a unanimidade de respeito que os envolvia, tinham a doce e ilusória impressão que haviam chegado ao ponto final da evolução da arte moderna. Dormiam sossegados sobre os louros.”¹⁹⁶

Os modernistas, certos de seus meios de inventar o Brasil, estavam convictos de que haviam chegado ao ápice do momento da arte brasileira. Mario Pedrosa, ao contrário, queria ver os artistas discutindo e se debatendo em torno de seus ideais, pois pelas contradições se avançava a roda da História – inclusive da História da arte. Ironicamente sua crítica diz que já não basta mais uma deformação de perna ou orelha fora do lugar, é preciso ir além.¹⁹⁷

Na década de 1950 o momento abstracionista dava este passo adiante, alcançando força ainda maior em face de uma corrente de arte ousada e inovadora, a paixão seguinte de Mario Pedrosa: a vertente concretista da arte abstrata. A definição do concretismo, de acordo com um de seus principais artistas, Max Bill, era a de que nada

¹⁹⁶ Mario Pedrosa. “Momento Artístico”. In: op.cit., 2004. p. 242. *Catálogo da Exposição de artistas brasileiros*. Publicado originalmente em 1952.

¹⁹⁷ PEDROSA. “Cícero Dias ou a Transição Abstrata”. In: op.cit., 2004. p.p. 228-237. Publicado originalmente em 1952.

havia de mais concreto que um quadro, nada era mais real do que uma linha, uma cor, ou uma superfície. Os objetos são concretos em seu estado natural, mas são abstratos como pintura, são ilusórios e idealizadores. A pintura concreta, a partir da dissolução do objeto, não quer buscar nada que não seja a plástica da obra, já que “um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos”. A arte concreta teria sido o passo seguinte da abstrata porque enquanto a segunda depurava em abstração qualquer inspiração natural, a primeira não tinha inspiração que não fossem os motivos artísticos.
198

Morethy Couto faz um balanço do que se têm como principais razões para a grande penetração da arte concreta no Brasil nos anos 1950. Entre estas questões a autora destaca as análises que consideram o desejo de superar o estado de subdesenvolvimento e a adesão de uma concepção plástica que envolvesse a noção de progresso; além do período desenvolvimentista na cultura, ciência e economia; o esforço modernizador e o crescimento das cidades, que influenciam nas questões culturais; ou, como afirma Ferreira Gullar, um compromisso com a época moderna, com o planejamento e o conhecimento teórico da sociedade industrial.¹⁹⁹ De acordo com o próprio Mario Pedrosa, a arte concreta era otimista e dava ao Brasil a disciplina da forma no compromisso com o país de construção nova.²⁰⁰ Já não seria mais possível escapar à era tecnológica. Os críticos internacionais, já em finais da década de 1950, estranhavam as exposições e galerias concretistas e neoconcretistas, já que na Europa da década de 1960 o tachismo vinha como substituição à arte concreta. A moda internacional buscava encontrar aqui no Brasil o mesmo que encontravam na Europa, esquecendo-se que o mundo não é todo igual. Ao contrário,

“...diante da internacionalização crescente do mundo, as paisagens verdadeiramente regionais vão sobressair. A criação artística não é uma criação irresponsável de artista isolado, desprendido de seu ambiente natural e cultural. Ela acompanha – sobretudo nos países novos, em formação, sem tradições profundas e cristalizadas como um dos seus fatores mais importantes – o processo de aculturação intensiva de todos os meios à região...”²⁰¹

¹⁹⁸ COUTO, op.cit.

¹⁹⁹ COUTO, op.cit.

²⁰⁰ Mario Pedrosa em entrevista a Aracy Amaral. *Apud*: COUTO, op.cit.

²⁰¹ PEDROSA. “Pintura brasileira e moda internacional”. *In*: op.cit, 2004. p. 316.

A posição da crítica européia diante da nossa arte, quando não era desdém pelo atraso com relação ao tachismo e o pop, era a de que chegariam ao Brasil e somente encontrariam o “típico”, a procura de “papagaios, isto é, de cores berrantes, negros no lavoura, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas”²⁰². A sagacidade do crítico Jorge Lampe, de Viena, impressionou Pedrosa, ao afirmar que não se acham estes vestígios, mas sim o concretismo e a abstração, porque existe em curso uma reação à circunstância ameaçadora de país tropical – com tudo que disso se extrai –, e por este motivo a obra dos concretistas não é formalismo e cálculo, mas sim fruto da mais pura vontade.²⁰³ O concretismo era, por conseguinte a arte daquele contexto do Brasil. A construção de Brasília, no momento auge do desenvolvimentismo, seria umas das grandes expressões do concretismo e era traço demasiado característico de uma arte brasileira.

A arquitetura moderna é na obra de Mario Pedrosa uma forma de arte de privilegiada capacidade de expressão por sua vocação pública, que em suas formas e volumes não aceitava rejeição de sua apreensão. No caso do modernismo e da busca das raízes no Brasil a arquitetura se desenvolveu em sentido bastante diferente das demais correntes artísticas, tais como a literatura, música, etc., sendo, portanto, a ala mais avançada da vanguarda. Para os arquitetos não se tratava de retornar e redescobrir o Brasil, o país sempre estivera lá em sua natureza, clima, formas e materiais. A realidade geográfica e física sempre foram questões para o arquiteto, que por isso ia buscar naquilo que o país tinha de intervenção técnica e humana a sua matéria de criação. No princípio da construção da nova capital Mario Pedrosa foi um entusiasta do concretismo da arquitetura “brasiliense”. O desenvolvimento histórico e as implicações da nova capital cedo o desencantariam, mas isto seria matéria para outro estudo.²⁰⁴ O que aqui nos interessa é precisamente a forma como Mario Pedrosa encara a vanguarda concretista como característica de um Brasil de desenvolvimento industrial em curso, saturado das velhas formas de expressão.

A arte concreta, no entanto, cedo se transmuta nos meios intelectuais, a partir de um confronto entre a vanguarda paulista e carioca. Seu incremento posterior se

²⁰² PEDROSA. “Paradoxo da pintura moderna brasileira”. In: Idem, p. 318.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Para maiores informações e aprofundamento sobre as críticas de Mario Pedrosa à Brasília ver *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, op.cit.1981.

traduziria na arte neoconcreta, a qual Mario Pedrosa contribuiu em demasia para o estabelecimento, elogiando incessantemente seus artistas. Este desdobramento do concretismo teria ocorrido a partir na noção de alguns artistas de que esta corrente estaria muito matematizada, suas regras rígidas de composição de cor e movimento não condiziam com o papel da arte, que deveria ser a de livre expressão da realidade a partir da subjetividade do artista. O confronto entre os grupos paulista e carioca se deu justamente em torno desta questão. Enquanto o tratamento das cores, luz e espaço para os paulistas era mais teórico, e por isso feito “à risca”, para os cariocas – mais “românticos” –, a consciência concretista não era tão severa, sendo mais empíricos. Pedrosa brinca dizendo que “o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária” e por isso amam a tela, enquanto os paulistas amam a idéia.²⁰⁵ Deste embate, que começou entre Ferreira Gullar e Pignatari, surge o neoconcretismo, que exigia, portanto, a reintegração da emoção e da criatividade intuitiva à obra de arte.

A vanguarda neoconcreta nas artes plásticas originou-se do Grupo Frente, conjunto de artistas do Rio de Janeiro que contava com a participação de Elisa Martins, Ivan Serpa, Carlos Val, Ligia Clark, Franz Weissmann, Lygia Pape, Vincent, João José, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, e que depois, com sua conversão em uma nova forma de fazer arte, a neoconcreta, contaria ainda com Hélio Oiticica como um nome mencionadíssimo. A beleza deste grupo residia, em primeira mão, no desejo de se libertar do isolacionismo, sendo aberto para o futuro e para quem quisesse entrar (seus artistas não guardam regras e proximidades estéticas rígidas). Eram artistas que estavam convencidos da missão regeneradora social de sua arte, sem abrir mão da liberdade de criação. Com isso, Mario Pedrosa afirma, não se deve entender o culto da “arte pela arte”, pois a concepção de arte do grupo era autônoma e vital e visava a missão social de dar estilo à sua época, transformando os homens, educando-os a exercer os sentidos e modelar emoções. A concepção estética ainda guardava a posição vanguardista da educação pela arte, atitude por vezes pedante, mas que não é criticada por Pedrosa.

De qualquer forma, a vitalidade do neoconcretismo residia na devolução do seu toque de subjetivismo que o concretismo excessivamente teórico havia perdido. Este estava não somente na liberdade de romper com certos cânones do concretismo, mas principalmente no retorno ao público, de maneira ainda mais radical. A relação entre

²⁰⁵ PEDROSA. “Paulistas e Cariocas”. *In: op.cit.*, 2004. p.p. 253-256.

sujeito e objeto artístico proposta pelos neoconcretistas suprimia a distância entre o espectador e a obra, rompendo com os papéis pré-determinados para cada um no processo artístico, convidando o espectador a ser também parte do ato de criação. Este era o caso dos *Bichos*, de Ligia Clark, ou dos *Parangolés*, de Oiticica.²⁰⁶ Este último artista classifica o espectador como “participador”, o suporte da obra e seu co-autor, na medida em que ela só existe com sua participação.

A evolução de suas pesquisas levou a que estes artistas questionassem até mesmo a própria dimensão da obra de arte, abandonando o quadro e criando composições em espaço aberto, no espaço real. Um de seus criadores, Ferreira Gullar, afirma

“Não se tratava de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial – uma significação e uma transcendência”²⁰⁷

A força do movimento neoconcreto foi tristemente interrompida no alvorecer da década de 1960. Seus artistas, de grande engajamento intelectual – ainda que com nenhuma filiação política Revolucionária explícita, mas certamente com formas de pensar a experiência do sujeito de maneira nada conservadora – foram dispersados após o golpe militar de 1964. Ainda nesta época, mais precisamente a partir de 1959, havia ainda uma nova corrente de arte a ser consumida pelos círculos instruídos e elitizados do Brasil, o *tachismo*, que também deu a sua contribuição para o enfraquecimento do neoconcretismo.

²⁰⁶ Os Bichos de Clark eram estruturas metálicas unidas em dobradiças que somente ganhavam a forma de bichos quando manuseadas pelo espectador. Os *Parangolés* eram uma espécie de tenda com capas, que somente mostravam plenamente seus tons, formas, texturas e materiais a partir do movimento de quem nela entrasse.

²⁰⁷ Ferreira Gullar. “Teoria do não-objeto”. *Apud*: COUTO, op.cit., p. 103.

3.3. “*Quinquilharia*” e gestual: tachismo, *pop art* e a crise nas vanguardas

Da rigidez das regras concretistas surgiu uma tentativa de refinamento do movimento, o grupo neoconcreto no Rio de Janeiro. Contudo, como reação a esta rigidez, uma nova concepção de arte também se desenvolveu, e dominou a IV Bienal de São Paulo, em 1959: a pintura tachista, ou também chamada de arte informal. Contra a rigorosa disciplina concretista a arte tachista buscava a ausência total de ordem e disciplina.

Mario Pedrosa revela em suas críticas verdadeira ojeriza à denominação de *informal*. Isto se dá porque o crítico afirma que de acordo com as características da corrente a arte está mais para *antiformal*. A corrente revelava um desejo insaciável de fugir da forma, negação absoluta da figura, com pura predominância do fundo, sendo obras bastante heterodoxas e polêmicas.²⁰⁸ Pretendendo ser produto da “mera explosão de energia”, que se desencadeava dentro do artista, esta corrente de arte tinha por definição a dinâmica como ponto fundamental do processo, tanto no ato de criação (os artistas se movimentam enquanto pintam) quanto no resultado da obra. A arte é criada a partir de manchas, e ressalta o aspecto caótico e ausência de preocupação construtiva em composições abstratas de caráter não geométrico. Sua identificação central é de que a obra de arte nunca saía da fase de projeto, e a obra resultante é apenas a projeção afetiva do artista. O movimento surgira nos Estados Unidos na década de 1950, e teve em Pollock e Kooning seus principais nomes. A pintura destes artistas era permeada pelo pessimismo dos horrores da guerra e de uma tendência niilista com relação à sociedade em que viviam.

A arte tachista era considerada a nova vanguarda pela crítica internacional na década de 1950, em substituição ao já ultrapassado abstracionismo geométrico. Da mesma forma, nasciam em um momento em que mercado de arte informal no Brasil crescia, com a criação de galerias e circuito comercial nos grandes centros urbanos.²⁰⁹ A estética “de ponta” e a não-timidez em aproveitar o mercado fizeram com que o tachismo crescesse em nível bastante rápido no Brasil.

²⁰⁸ A crítica ao desenvolvimento da arte tachista revela os primeiros ensaios de Mario Pedrosa a um recuo quanto às questões da vanguarda. Anos antes do tachismo o crítico aplaudia a dissolução da forma, e agora passava a criticar o abstracionismo gestual pelo exagero a esse princípio.

²⁰⁹ COUTO, op.cit.

A crítica de Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e outros membros da vanguarda concretista e neoconcretista ao tachismo foi bastante negativa,²¹⁰ e se iniciou justamente com o questionamento a uma espécie de “colonização cultural” que gerava. Isto porque, para os referidos defensores do concretismo, a primazia do concreto nas artes brasileiras dizia respeito ao momento em que vivia o país. O tachismo não teria nascido “nas ruas” como diziam do concretismo, mas sim nas galerias de arte pós-IV Bienal, que desejava trazer o Brasil à atualidade. O que daí se depreende é: se a arte tachista nada diz da realidade nacional, levando às últimas conseqüências as idéias de vanguarda, não poderia ser jamais uma arte construtiva, não trazia projetos mais amplos, seus únicos sentimentos eram pessimismo, niilismo, desprezo e distanciamento.

A relação de cópia com as vanguardas e de submissão ao mercado estão sempre aliadas na crítica de Gullar e Pedrosa.

“... proliferam por todo o mundo, fazendo com que nas grandes exposições internacionais, não mais se distinguisse um artista do outro e muito menos um artista japonês de um espanhol ou francês. E essa inesperada “semelhança”, além de não corresponder à realidade das diferentes culturas e individualidades artísticas, apenas empobreceu as expressões individuais tornando as Bienais monótonas e insuportáveis como se se tratasse da maníaca apresentação, centenas de vezes repetida, de um mesmo quadro. Tais obras – hoje ninguém temerá afirmá-lo – produzidas em massa durante anos e anos, nada significam, pois, à exceção dos iniciadores do movimento (Wols, Pollock) que guardaram sua individualidade, não acrescentaram coisa alguma ao conhecimento que temos da realidade.”²¹¹

Outras características da arte tachista problematizada pelos autores eram o subjetivismo e individualismo. Mario Pedrosa critica a experiência tachista não apenas por sua falta de “projetos políticos” explícitos, mas também pelo seu pouco valor e função artística. Preocupados com certo hedonismo pessoal, a abstração gestual era uma arte sem propósitos teóricos, e como fortemente pessoalizada não exprimia vasta gama de sensações, a não ser as do artista. Apesar de não haver premeditação de formas, com a repetição mecânica ao acaso, estas se tornavam recorrentemente semelhantes, tornando a arte monótona, cansativa e de pouco valor.²¹² O mesmo afirma Gullar,

²¹⁰ Mario Pedrosa chega a comparar um dos mais famosos artistas tachistas a um confeitiro, um artesão que distribui coisas a esmo, e afirma sem meias palavras sua arte de mau gosto.

²¹¹ Ferreira Gullar. *Vanguarda e Desenvolvimento*. Apud: COUTO, op.cit., 181.

²¹² PEDROSA. “Da abstração à auto-expressão”. In: op.cit., 1975. p.p. 35-47.

dizendo que a IV Bienal parece inteira dominada pelos mesmos quadros, sendo repetidos de “uma ponta à outra”.²¹³ A obra não carregava grande valor estético porque a sensibilidade do artista era sobretudo tátil, não entrando na matéria. As partes não tinham função, senão a de se sobreporem absolutamente ao acaso. Pedrosa admoesta os artistas sobre a arte tachista, explicitando seu posicionamento sobre a corrente:

“ – que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavem, pois o seu grande pecado já é a gratuidade vazia – não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos técnicos, ambigüidade de intenções, *parti-pris* de efeitos. Falta-lhe a autêntica vitalidade; sobra-lhe excentricidade.”²¹⁴

Despida de qualquer função estética artística, sem a pretensão de lhes exigir função política, o tachismo é considerado ainda por Gullar e Pedrosa como bem menos revolucionário do que se pretende. Mario Pedrosa afirma que seu caráter dinâmico, orgulho máximo dos tachistas, não representa uma inovação de qualquer gênero. Este dinamismo já vinha sendo caracterizado desde o cubismo e futurismo. A única diferença é que na arte subjetivista do tachismo o movimento está no artista, e não no universo (movimenta-se mais no ato de confecção do que a arte em si). Afirmam ainda, em tom de novidade, que o artista está à mercê de sua obra, como se a questão da sensibilidade prevalecendo sobre a intelectualidade no processo de criação não fosse há muito discutida. E ainda mais, ponto que também levanta Gullar: enquanto neoconcretistas levantam a obra de arte da tela e a transpõe para o plano real (aquilo que resulta e não é nem pintura nem escultura, o “não-objeto” de Gullar²¹⁵), os artistas tachistas insistem em retornar ao quadro, em emoldurar no retângulo sua arte, e em vez de

“romper com a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem tudo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura de um quadro, uma obra de arte.”²¹⁶

²¹³ COUTO, op.cit., p. 144.

²¹⁴ PEDROSA. “Da abstração à auto-expressão”. In: op.cit., p.p. 47.

²¹⁵ Gullar caracteriza “Os Bichos” de Ligia Clark como algo que indiscutivelmente não é uma pintura, mas também não é uma escultura, e o classifica como um “não-objeto”.

²¹⁶ Ferreira Gullar. “Teoria do Não-Objeto”. *Apud*: COUTO, op.cit., 153.

E complementa-se a argumentação com Pedrosa:

“diante das experiências do neoplasticismo e do suprematismo entre outros ismos do tempo, o que tendia a desaparecer era a própria tela, mero suporte material, tudo o que restava da velha pintura. Wols, Hartung e Pollock e outros mais novos, no entanto, a redescobriram, embora não mais como armação para suas criações; antes como depósito de suas ânsias expressivas, e suas ejaculações projetivas.”²¹⁷

Sobre as condições de propagação do tachismo, Pedrosa considera-o como uma fase, e mostrava-se calmo na espera do momento em que a moda passasse, sentenciando que em sua época não havia nada que não se reabsorvesse. Ou seja, pelas condições “laboratoriais” em que se expandia no Brasil, através dos círculos intelectualizados para os quais esta arte não convencional era uma forma de distinção social, além de influenciados pelo mercado de arte, bastava esperar o momento em que este próprio mercado cuidasse de desaparecer com o tachismo como a expressão estética eleita como a vanguarda ultra-moderna dos setores intelectuais. A moda era ditada pelo mercado, assim o tachismo ascendia e da mesma forma descenderia. E diz

“Eis porque, no fundo, o tachismo não passou de uma pseudo-revolta, ou revolta em casa de chá”²¹⁸

Isto porque, sendo uma forma artística pouco sincera, preocupada com questões de reconhecimento no meio artístico e com o mercado, a arte tachista não tinha princípios por trás de toda a ruptura que propunha, não conseguindo se desvencilhar das amarras mais básicas que limitavam a libertação da arte, quais sejam: o mercado e a crítica dos ‘entendidos’. Toda a radicalidade proposta não passava de discurso vazio, de uma ruptura demasiadamente superficial para ser perene. De fato, a abstração gestual

²¹⁷ PEDROSA. “Da abstração à auto-expressão”. *In: op.cit.*, 1975. p.41. Quando afirma que alguns tachistas procuram romper com a moldura, o crítico de arte afirma não reconhecer muito bem para quem, como no caso da “fixação do peru” dentro de uma “roda de giz” de um artista bastante criticado por Pedrosa, o italiano Burri.

²¹⁸ PEDROSA. “Burri, ou a antipintura vitoriosa”. *In: op.cit.*, 2000. p. 249.

não emplacara com tanto vigor, e na mesma década outra forma de produção artística ganharia a aprovação do mercado e do campo artístico.

Ao lado da abstração gestual (tachismo), a *Pop Art* comporia o quadro de transformação nas artes após a década de 1950, e traria a radicalização na crítica de Mario Pedrosa às vanguardas artísticas, fazendo com que o crítico – que já tinha retomado a defesa de temas polêmicos em sua obra ao discutir o tachismo, tais como a figuração, o projeto político por trás da arte, entre outros – mudasse fortemente a direção de seu trabalho e suas concepções de uma arte necessária.

O contexto de surgimento da *pop art* era bastante específico e trazia novidades para a produção artística. Eric Hobsbawn localiza a transformação que as artes sofreram após a década de 1950 em dois motivos centrais: o triunfo da sociedade de massas e a decadência do modernismo (em todas as suas expressões de vanguarda). No que diz respeito ao primeiro motivo, um dos problemas residia na força que as determinações exógenas à arte exerceriam no campo, em especial o desenvolvimento tecnológico. O desenvolvimento técnico possibilitava a reprodução em larguíssima escala da produção artística (retirando-lhe a “aura”, como argumenta Benjamin ²¹⁹), e somado a isso o crescimento da indústria cultural ²²⁰ transformava a maneira e as motivações de se confeccionar e perceber a arte. Estes aspectos produziriam na nova geração de artistas e de espectadores uma nova relação com o objeto artístico e com o próprio ser do artista no mundo. Obviamente o impacto maior teria sido nas artes de diversão mais populares, mas o efeito nas chamadas “grandes artes”, as mais tradicionais, não deixaria de ser sentido. ²²¹ À vitória da sociedade de massas juntava-se, e ajudava a causar, a descrença nas vanguardas e na forma de produzir arte modernistas, que passavam a ser tidas como elitistas e anacrônicas – porque não eram dirigidas por um suposto apelo social popular, contribuindo para o surgimento de uma onda de “anti-arte”, que alguns autores, entre eles o próprio Mario Pedrosa, na década de 1960 chamam de “pós-moderna”, iniciado com a *pop art*.

²¹⁹ Walter Benjamin. “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica.”. In: *Obras Escolhidas. Volume I*. São Paulo: Brasilienses, 1994.

²²⁰ Theodore Adorno e Max Horkheimer definem indústria cultural como forma de ressaltar as determinações do mercado na cultura contemporânea, a produção desta como mercadorias para consumidores. O processo de criação e o conteúdo das obras, por isso, sofreria interferência direta deste objetivo de comercialização, produzindo conformismo do gosto e esvaziamento de conteúdo das manifestações populares. Max Horkheimer; Theodore Adorno. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

²²¹ Eric Hobsbawn. *A Era dos Extremos. O Breve Século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. A discussão sobre arte e conhecimento se encontra nos capítulos 17 e 18.

A mesma opinião descrente que emite sobre o tachismo Pedrosa dava sobre a *pop art*. Sendo a forma de arte que apenas pretende olhar para o mundo de fora, aceitava seu ambiente e não lhe impõe juízo de valor bom ou mau. O meio urbano era exaltado pelos *popistas*, e se houvesse paródia na interpretação das obras, esta parecia estar nos olhos do espectador, e não na intenção do artista.²²² A característica básica destes artistas era pertencer plenamente ao meio que retratavam, tendo muitos sido formados em propaganda, arte comercial e publicidade, e buscavam fugir de qualquer vestígio que lembrasse as “belas-artes”. Na avaliação de Mario Pedrosa, estes não eram sequer artistas, eram técnicos da produção de massa.²²³ Sua forma de produzir arte tinha como foco central relativizar os valores da plástica então cristalizados. Queriam que a obra de arte perdesse o seu caráter algo sagrado de eterna e única, e por isso tanto em temas quanto em materiais eram radicalmente distintos. Pedrosa afirma que o material utilizado era renovável e não duradouro, a pretensão à originalidade e a aversão à cópia da realidade se perdiam sob a alegação de que buscavam romper com o isolamento social e moral que as vanguardas artísticas estavam fadadas. Na opinião de Pedrosa, no entanto, no fundo, a “inovação” *pop* era da mesma qualidade da tachista, e o que buscavam em verdade era o retorno a uma época em que a sociedade e o artista eram mais integrados, em que o segundo era imprescindível à vida da primeira.²²⁴ O custo disto para a arte *pop* foi eliminar a crítica e descaracterizar a própria arte. A avaliação de Hobsbawn sobre o *pop* nos ajuda a compreender Pedrosa, na medida em que ele afirma que a arte pós-moderna não era tanto um movimento, mas sim a negação disto, de qualquer critério preestabelecido de julgamento e valor nas artes e até mesmo da própria possibilidade de julgamento.²²⁵ A arte pós-moderna não deve, portanto, ser considerada como mais um movimento entre as vanguardas, porque atacava o próprio estilo de fazer arte desta maneira. Temendo ser considerada hermética e aristocrática, a *pop art* era extrovertida e antiestética, e consoante com a sociedade de massas abria mão de qualquer valor artístico intrínseco pela necessidade de informar e comunicar.²²⁶

O impulso artístico e os preceitos da *pop art* cedo também perderam a força. Na medida em que se popularizou e saturou teve de ceder às estilizações, requintar as

²²² Lichtenstein e Warhol afirmam realmente gostar do meio em que vivem. Mario Pedrosa. “Quinquilharia e *Pop’Art*”. *In: op.cit.*, 2004. p.p. 261-267.

²²³ PEDROSA, idem. p.264.

²²⁴ Mario Pedrosa. “Do Porco Empalhado ou Os critérios da crítica”. *In: op.cit.*, 1975. Publicado originalmente em 1968.

²²⁵ HOBSBAWN. *op. cit.*, 1995. p.498.

²²⁶ Mario Pedrosa. “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”. *In: op.cit.*, 2004. p.p. 365-372.

intenções e recuar nos meios e materiais. O artista *pop* deixava de ser o *quinquilheiro* que produzia a partir do que encontrava pelo caminho para ser o engenheiro, com seus instrumentos e conjuntos de conhecimento,²²⁷ saía do acaso para o premeditado.

A *pop art*, com sua complacência com relação ao tempo presente também não gerou grandes encantos no crítico. Eis que então, na década de 1960 – tachista e *popista* –, Pedrosa começava a dar seus primeiros sinais de falência da utopia de uma arte de vanguarda. O próprio teor da crítica ao tachismo – é bem verdade o movimento possuía um sentido de vanguarda mais vazio, exagerado e efêmero do que os grupos artísticos precedentes – já demonstra as primeiras contradições com relação à liberdade que o crítico oferecia aos artistas das vanguardas anteriores: entrava em cena a depreciação estética; falta de pudor em definir o que é a arte necessária nacional; críticas ao excesso de vanguardismo e niilismo (o mesmo que foi imputado ao abstracionismo pelos modernistas); excesso de liberdade.

Enquanto o *pop* vinha com o otimismo *fun* urbano da sociedade de consumo, carente de críticas, o tachismo trouxe para Pedrosa o sabor amargo das vanguardas voltadas para o mercado, que cuidava de criar o novo totalitarismo para a arte, determinando as regras. O grande representante da antipintura italiana, Alberto Burri, tinha no preço de suas obras de arte um verdadeiro mercado de ações, sempre em alta, e Pedrosa ironizava que seu peito andava “tão coberto de medalhas quanto o de um general”. Sua pintura composta por trapos, madeiras e “porcarias” (palavras de Mario Pedrosa) eram bem aceitas pela classe dominante, que precisava consumir qualquer novidade antes da possibilidade de que se convertesse em crítica de combate. A diferença entre as vanguardas da década de 1960 e a Alemanha nazista ou a URSS stalinista era que enquanto nas últimas a burocracia determinava a qualidade da arte pelos princípios totalitários políticos, na primeira a liberdade que é totalitária e ilimitada.

“Já se foi o tempo do martírio dos artistas incompreendidos. Os burgueses aprenderam a lição e em lugar de repeli-los os acolhem, os nutrem, os adulam e corrompem. (...) Nas democracias, totalitário, porém, se tornou o próprio liberalismo: nada existirá fora dos quadros da sociedade, não por eliminação violenta do que não é compreendido ou assimilado, mas por aceitação indistinta de tudo.”²²⁸

²²⁷ PEDROSA. “Quinquilharia e *Pop’Art*”. In: op.cit., 2004.

²²⁸ PEDROSA. “Burri, ou a antipintura vitoriosa”. In: op.cit., 249.

O que os artistas tachistas buscavam seria fazer parte do concerto das artes, recebendo por isso seus louros, que o mercado jamais se recusaria a pagar, contanto que não fosse uma arte que o agredisse. Progressivamente engolidas pelo ritmo acelerado do capitalismo, as vanguardas se esvaíram uma por vez no século XX, gerando uma transformação surpreendente na obra de Mario Pedrosa em fins da década de 1960 e 1970.

3.4. Arte de “retaguarda”: o popular e a arte possível na década de 1960/70

O esfriamento do debate da vanguarda neoconcretista tem no golpe de 1964 dupla justificativa: tanto o dispersamento dos artistas pelo seu engajamento ou vida pública, quanto o fato de que seus principais defensores – Mario Pedrosa e Ferreira Gullar (este último, recordemos, foi um dos fundadores e principais teóricos do neoconcretismo) – passariam à nova posição.

A mudança de posicionamento de Gullar iniciou-se com sua aproximação com as propostas dos Comitês Populares de Cultura (CPC) da UNE, pouco antes do golpe, e o autor se viu no impasse de ter que lidar com sua própria obra como uma em que o grau de depuração da experiência fizera com que a realidade sumisse, de acordo com a sua auto-avaliação. Diante deste incômodo e auto-crítica, o autor passava a defender a criação de uma cultura nacional-popular a serviço dos interesses da nação, dada a necessidade premente de escolha entre alienação e vida, tamanha a delicadeza da situação política e social do Brasil. Gullar defende então que enquanto a arte não atingisse sua expressão no outro, os artistas estariam promovendo a destruição da arte, e a própria evolução histórica mostrava que a arte afastada das massas não sobrevivia. O valor da obra de arte passaria a estar ligado a sua função, e os artistas, à moda dos modernistas que descobriam um Brasil lírico, deveriam descobrir um Brasil político.²²⁹

²²⁹ COUTO, op.cit.

A conexão destas novas aspirações pra arte em Gullar estão relacionadas ao novo projeto da esquerda pecebista para a arte, a partir da movimentação política do período de governo de João Goulart. Buscando romper com certo “elitismo” que avaliavam existir no Teatro de Arena (considerado forma artística voltada à classe média), artistas, intelectuais e estudantes criaram, no Rio de Janeiro, os Comitês Populares de Cultura (CPC), em 1961.

O objetivo do CPC era construir uma arte que falasse diretamente às massas, que por isso deveria ter um caráter coletivo e didático, servindo para “conscientização” das classes populares. O norte da concepção artística era a arte popular revolucionária, única valorada de maneira positiva. O manifesto que fundou o CPC classifica três tipos de arte: a “arte do povo”, produzidas por comunidades economicamente “atrasadas”, ou seja, que ainda não vivem o ritmo industrial, na qual o artista não se distinguiria do consumidor e o nível de elaboração artística era absolutamente primário; a “arte popular”, que se caracteriza pela produção de áreas já industrializadas, e por isso, com divisão de trabalho suficiente que separasse o artista do consumidor, que não tem o menor controle ou participação na produção artística. Estas duas formas não mereciam, segundo Estevam Martins, a denominação de arte, tampouco a de “popular” ou do “povo”. A que merecia estas designações seria a “arte popular revolucionária”, que se caracterizaria pelo engajamento do artista e sua consciência na necessidade da Revolução no Brasil. Esta seria a verdadeira arte por ser criada a partir da realidade social existente.²³⁰

Para cumprir seu papel de conscientizar o povo, as preocupações formalistas deveriam ser postas em segundo plano, para valorizar a fácil compreensão. O engajamento do artista era ponto primordial, e inexistia a possibilidade de arte popular fora da política. O mote do Manifesto²³¹ dava o tom inicial do movimento: a arte deveria ir até onde o povo pudesse compreendê-la. Um depoimento de seu autor dá mostras dos objetivos:

“não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. (...) Estava sofisticado demais, tinham que

²³⁰ GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 127-162. ISSN 0102-0188.

²³¹ O foi escrito por Carlos Estevam Martins no ano de 1962.

baixar o nível de sofisticação. Essa foi a grande luta que eu sempre travei lá.”²³²

Assistia-se assim, a um retorno de alguns princípios da política cultural comunista do Realismo Socialista. Além disto, o manifesto era omissivo com relação à discussão da cultura de massas e preconceituoso na caracterização das formas de arte “popular” e “do povo”. Sendo um documento polêmico, não tardaria a gerar rupturas no interior do próprio movimento, além de pouca adesão de outros setores da esquerda, que consideravam o manifesto demasiadamente sectário. Grupos no interior do próprio CPC criticaram o manifesto, alegando que não se deveria “baixar” o nível da arte, mas sim elevá-la até onde estava o povo, como era o caso de Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do Comitê.

Reformulações na estrutura da organização foram feitas, em especial no que diz respeito às críticas ao Anteprojeto de Manifesto, e a própria prática artística por vezes se revelou muito mais diversa do que o documento previa. Contudo, o norte de uma cultura nacional-popular pautada nas questões políticas foi mantido. Na avaliação de Ferreira Gullar, que ocupou a direção do CPC no ano de 1963, apesar de também tecer suas críticas ao Anteprojeto de Manifesto, escreve em 1969 que a despeito de ter ou não atingido plenamente seus objetivos, o CPC tinha como mérito recolocar em pauta na cena brasileira a rejeição aos princípios estéticos e de arte acadêmicos e o problema do distanciamento da arte e do povo. Se dispunham a competir com os meios de comunicação de massa, e buscavam espalhar a arte nos espaços onde estava o povo. Eram movidos novamente pela urgência política e queriam que a arte tornasse a ser parte da luta do povo, contribuindo na consumação das reformas sociais e políticas reivindicadas no período.²³³

A partir do seu envolvimento com o CPC da UNE Gullar reformula suas concepções sobre a cultura, não somente a de fazer poesia, mas as questões práticas de implantá-la e levá-la ao povo, como ele mesmo diz em entrevista.²³⁴ Desta reformulação surgem duas obras. A primeira é *Cultura Posta em Questão*, publicada em 1964 (e depois retirada de circulação pela ditadura), na qual o autor analisa os

²³² Idem.

²³³ GULLAR, op.cit., 1978.

²³⁴ Entrevista publicada em: Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda. *Patrulhas Ideológicas, Marca Registrada – Arte e Engajamento em Debate*. Apud. COUTO, op.cit.

pressupostos de uma cultura engajada, o caráter de classe da cultura e a responsabilidade social do artista/intelectual. A outra obra, publicada em 1969 é *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, na qual o autor discute a validade da existência de vanguardas estéticas em um país como o Brasil. Inspirado nos ideais dos CPC's – e também um pouco horrorizado pela antiarte brasileira ²³⁵ –, o importante era falar a língua de todos, exprimindo as aspirações das massas. Gullar passou a criticar as vanguardas concretistas, buscando maior didatismo na obra de arte. Não chegou no entanto a negar completamente a noção de vanguarda, já que os artistas engajados no nacional-popular não deixavam de sê-la, Gullar diz que a verdadeira vanguarda artística em um país subdesenvolvido é aquela que busca a libertação do homem a partir de sua situação concreta, local e internacional, buscando o novo. Ou seja, o formalismo vanguardista europeu aqui não se aplicava, pois nossa realidade trazia eminentes questões de ordem bastante diversas, daí a discussão tornar-se quase vanguarda x subdesenvolvimento.

A discussão de Gullar é conduzida de maneira interessante, na medida em que seu primeiro passo é questionar o próprio conceito de vanguarda, rompendo com a idéia de sua universalidade. Tendo como pressuposto a necessidade de fazer uma arte a partir da realidade concreta, cada artista seria a expressão da particularidade em que vive. A necessidade de ser essa expressão se voltava contra o academicismo e o vanguardismo, considerados pelo autor como princípios pelos quais uma obra pode ser esteticamente apreciável sem ser uma verdadeira obra de arte, porque não original, mas sim transpondo uma escola estética. O formalismo vanguardista eliminava o conteúdo, que seria o que de mais específico a obra de arte comunicaria. A realidade nacional seria tão diversa – em sentido geográfico, de classe, de organização – que nenhum modelo estético seria poderia ser o ideal para comunicá-la. A mudança de posicionamento de Gullar dizia respeito também, como se observa na argumentação do autor, às questões de relação da obra de arte com o conteúdo e a forma, que eram tratadas de maneira muito diversa no período neoconcretista.

Desta forma, se a expressão artística é uma das formas de se colocar as questões históricas de determinada sociedade, a conclusão de Gullar é que a arte de vanguarda

²³⁵ Em *Cultura Posta em Questão* o autor afirma: “Desgraçadamente, isso que aí está, esses automóveis amassados, esses vastos painéis cobertos de pinceladas desvairadas, de borrões e panos velhos, é a própria arte, a verdadeira arte da nossa época. Não a arte ideal que gostaríamos de ter, mas a que verdadeiramente temos.” Apud. COUTO, op.cit., p.173.

respondeu a determinados questionamentos da realidade européia. No entanto, isso não significaria afirmar sua validade para o Brasil. Para tentar esclarecer esta questão o autor coloca a seguinte reflexão: concordando com Marcuse, é possível que o niilismo de sua época fosse uma resposta crítica “positiva” à sociedade tecnológica, mas, num país subdesenvolvido, onde o desenvolvimento tecnológico ainda não se concretizara, a mensagem cumpria apenas a função de paralisar a luta por uma vida melhor. O mesmo aconteceria com a arte: o excesso de preocupação formalista superaria a linguagem comum, distanciando o público da obra e eliminando os problemas sociais ainda não resolvidos de enorme importância no Brasil. Assim, qualquer busca por novas linguagens deveria ser feita no contexto histórico-social brasileiro, e não a partir das fórmulas européias. A noção de vanguarda – imprecisa em si pela dificuldade de se definir o que é mais avançado – não corresponderia, deste modo, a uma necessidade da realidade brasileira.

A mudança mais visível no posicionamento do crítico é, portanto, a defesa de uma arte de vanguarda. O fato está ligado intimamente à outra mudança radical na postura com relação ao internacionalismo na arte. Sendo a cultura defendida, além de popular, nacional, Gullar passaria a ver com bastante receio o internacionalismo. Não que o autor propusesse qualquer forma de cultura xenófoba, mas argumenta que a relação do subdesenvolvimento com o internacionalismo é bastante complexa e complicada. Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* o autor afirma que a arte de vanguarda é a representação do novo, que é fundamental para a transformação radical que necessitam os países periféricos. Entretanto, a chegada desse novo se dá, invariavelmente, como uma transplantação de uma realidade externa, ainda que assumidos antropofagicamente. Estes movimentos não surgiriam como uma necessidade interna da arte brasileira, mas como instrumento de afirmação de certos setores intelectuais. O problema disto estaria, então, na perda do que a obra de arte tem de mais essencial, que é a particularidade de uma experiência específica. O artista deveria exprimir a realidade em que vive. A questão, a partir destas premissas estaria no seguinte ponto: como lidar com a necessidade deste novo que o subdesenvolvimento necessita, na medida em que ele ao mesmo tempo representa libertação e submissão. Segue a explicação do próprio autor acerca desta complexidade:

Mas essas “vanguardas” trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos a necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o “espelho de nosso futuro”. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos “condenados à civilização”. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidade do novo e o novo “está feito”. O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente, porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo. Precisamos da indústria e do *know-how*, que eles têm, mas com essa indústria e esse *know-how*, de que precisamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Mas isso porque o imperialismo é, ao mesmo tempo, o novo e o velho. O novo é a ciência, a técnica, as invenções, que são propriedade da humanidade como um todo, mas ainda estão em grande parte nas mãos do imperialismo, que é o velho. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional.²³⁶

O cuidado deveria ser sempre o de evitar qualquer transferência mecânica de padrões das vanguardas européias, vigiando sempre a realidade e as necessidades nacionais. Ainda que não negue completamente o internacionalismo como princípio, a mudança na perspectiva de Gullar teria como implicação prática evitar ao máximo estas influências, se somarmos sua opinião sobre o internacionalismo e a nova visão sobre as vanguardas. Completamente descrente na noção de vanguarda – propondo em lugar disso a concepção de *obra aberta* de Umberto Eco²³⁷ – ciente de que seu papel social era buscar a libertação do homem a partir de sua situação concreta, com a perspectiva de uma arte mais didática e sem valorização do formalismo, o internacionalismo sobrevivia como um princípio existente, mas utilizado com reservas. O autor afirma que agir no âmbito nacional significava influenciar, dialeticamente, no campo internacional, e que a

²³⁶ GULLAR, op.cit., 1978. p.9.

²³⁷ A obra de arte é aberta na medida em que seu sentido não é unívoco, não é um conceito lógico. Discutindo o conceito Gullar chega a conclusão de que “obra aberta se funda precisamente na dialética concreta do mundo real e que o caráter aberto da expressão estética decorre da necessidade que tem o artista de apreender o particular, que é determinado e contraditório”. GULLAR, op.cit., 1978. p.40.

pretensão de atuação internacional era um princípio abstrato e despido de realismo.²³⁸ Conhecer a própria realidade era possibilidade de compará-la em suas diferenças com as demais, e desta forma modificá-la. A mudança é radical se pensarmos no papel de Gullar à época no neoconcretismo e a *teoria do não-objeto*, onde o vanguardismo e a preocupação formalista e a atualização da arte brasileira em acordo com a internacional estavam na ordem do dia. A nova arte necessária seria completamente diversa disto, pelo próprio contexto em que vivia o Brasil, recolocando de maneira dura questões ligadas ao seu papel social.

Assim, na perspectiva de construir esta nova arte nacional e popular, Gullar revê também pontos que estariam ligados à originalidade e unicidade da obra de arte. Apesar de reconhecer o caráter esquemático, conservador e alienante da cultura de massas, o artista maranhense acreditava ser possível extrair dela pontos positivos: permitia o alcance de um número grande de indivíduos, podendo assim transmitir-lhe noções de liberdade política, igualdade, independência e etc., bastando que os artistas se empenhassem para lutar por ela e dela poder tirar melhor proveito.

No ano de 1979 Gullar revisa suas posições, admitindo que a conjuntura política levara a tal ponto os intelectuais que em nome da tentativa de transformação sacrificaram os próprios elementos estéticos, sem que com isso conseguissem atingir seus objetivos. Apesar disso reconhecia a generosidade do movimento nacional-popular, em desfazer os traços de elitismo presentes na música, teatro, poesia, e que por isso encarnou uma corrente de arte necessária a pensar as questões da realidade brasileira e trazer à tona este incômodo aos intelectuais negligentes. Algumas décadas mais tarde, em 1990, Gullar já repensa também a possibilidade de utilizar a cultura de massas para um processo artístico emancipador, reconhecendo que a alternativa é infinitamente mais difícil, se não impossível, do que seu otimismo de 1960 desejava.²³⁹ Antes desta autocrítica, no entanto, Gullar e Pedrosa se afastam na militância artística, em parte pela transferência de Gullar para Brasília durante os primeiros anos de 1960 e é claro, em parte pela grande divergência na concepção de arte na mesma década.

Enquanto Gullar aposta na capacidade positiva da indústria de massas, seu companheiro de neoconcretismo se via reticente com relação a esta desde o início, acentuando a característica de trabalhador produtivo do artista, já que o mercado vinha

²³⁸ Idem, p. 42.

²³⁹ COUTO, op.cit.

impiedoso sobre qualquer produto consumível, inclusive a arte mais moderna – ou pós-moderna – da distinção do gosto. Assim como qualquer vanguarda artística àquela época, ainda que considerado por muitos como um movimento antiarte, o pop e a cultura de massas eram vistos por Mario Pedrosa com desconfiança e pessimismo.²⁴⁰ No domínio do *pop* o artista não conseguia mais ter autonomia de criação, nem pela velocidade com que a vida lhe passava, nem pela forma como pertenciam integralmente ao seu meio, ou tão pouco pela presença onipotente do mercado, como já exposto sobre sua crítica à *pop art*. O *pop*, por seu caráter otimista com relação à sociedade de consumo gerava uma contradição ideológica no campo da estética, perdendo sua veia de vanguarda crítica. Nos países de capitalismo central a arte de vanguarda mostrava seu esgotamento. Mario Pedrosa critica a arte moderna em todas as suas variações recentes, incluindo-se aí o abstracionismo, tachismo, *pop* como produtos para consumo conspícuo da burguesia, tamanho era seu desgosto com os movimentos artísticos da década de 1960 e 1970. Afirma que todas estas são formas elitistas na medida em que eram cada vez mais herméticas, e ampliavam o mercado capitalista na medida em que além de “valor-trabalho” traziam em si um imenso “valor-prestígio”, que contribuía para a diferenciação social.²⁴¹

Consumia-se o que era novo, independente de como fosse, e por isso as condições de criação de um estilo já não mais existiam. O papel social da arte, expressar o homem, suas contradições e estar no mundo, no caso das vanguardas não era mais possível na medida em que se realizavam justamente na possibilidade de uma arte não-alienada, no sentido de trabalho produtivo/improdutivo (discussão do capítulo 2 desta dissertação). Se na sociedade de massas o divertimento e o imediatismo imperam, com o advento do tachismo e do *pop*, a arte deveria sempre trazer valor de uso para ser popularizada, para que fosse valorizada ou consumida, alienando o produto e o produtor, impedindo a realização de sua função social.

Nos países periféricos, entretanto, existia ainda uma esperança para Pedrosa. Abaixo da linha da riqueza germinava a vida, como diz o próprio crítico, e a arte periférica do inconformismo e da denúncia social dos anos 1960-1970 faria a diferença, voltando-se à participação coletiva e usando materiais da sociedade de consumo contra

²⁴⁰ PEDROSA. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. *In: op.cit.*, 1975. p.p. 231-236.

²⁴¹ Mario Pedrosa. “Arte culta e arte popular”. *In: op.cit.*, 1995. p.p. 321-332. Publicado originalmente em 1975. A mesma discussão faz Pierre Bourdieu, já mencionada nesta dissertação, sobre o gosto como forma de espelho de uma situação de classe, como parte da dominação simbólica.

ela, para restabelecer a crítica ao real, na tentativa constante de estabelecer uma nova relação com a realidade ²⁴². O fim das esperanças nas vanguardas acabam por aproximar Pedrosa, ainda que bastante sutilmente, novamente à Gullar na sua obra ao final de sua vida. Vale recordar que na década de 1970, quando escreve sobre a crise das vanguardas e a arte dos países subdesenvolvidos, Mario Pedrosa estava à frente da criação do Museu de Solidariedade no Chile de Allende, e se via envolvido em novas esperanças. A valorização da arte latina, por exemplo, ia de encontro às teorias de Gullar sobre o internacionalismo e a importância da particularidade. Para Mario Pedrosa o desenvolvimento de uma arte desigual e combinada, em acordo com o nosso ritmo histórico, era primordial para a fuga do imperialismo. Se o tempo era de urgência do político, a década de 1960 faz com que Mario Pedrosa “recue” em suas posições de ponta sobre as vanguardas, mas sem perder de vista o que tinha como a força e a vida da arte.

²⁴² PEDROSA. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. *In*: op.cit., 1995.

CONCLUSÃO

“À espera da hora plástica”

A expectativa de vanguarda de Mario Pedrosa, de onde vinha? Sendo fruto de um trabalho não-produtivo – ou pelo menos devendo ser – não se podia esperar que a obra de arte fosse ditada pelo consumo espontâneo do povo. Citando Marx, recorda o crítico

“... ‘Como instinto, o consumo é estimulado pelo objeto, pela necessidade que dele se sente, pela sensação que dele se tem.’ (...) ‘O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte, um público que sabe gozar da beleza. Numa admirável intuição ao que seria a inter-relação da produção e do consumo na futura sociedade de produção de massas, Marx acrescenta: ‘A produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. A produção pois também produz o consumo, seja fornecendo-lhe a matéria, ou determinando-lhe o modo de consumir, ou fazendo nascer no consumidor a necessidade de produtos que o consumo colocou primeiramente sobre forma de objetos. Ela cria por conseguinte o objeto, o modo e o instinto do consumo. Do mesmo modo o consumo produz o talento do produtor solicitando-o como necessidade amadurecida por uma finalidade.’²⁴³

Logo, se a produção dita a forma de consumo, se além de criar um objeto para o produtor cria um produtor para o objeto, a idéia de vanguarda em Mario Pedrosa torna-se mais compreensível. Se para ele a arte era “exercício experimental da liberdade”²⁴⁴, como não acreditar que deveria estar livre de qualquer amarra, para gerando um novo objeto gerar também um novo, ou uns novos, produtores?

Se partirmos deste ponto entendemos porque na concepção de Pedrosa a arte de vanguarda tinha chegado ao seu esgotamento na década de 1960/70, considerando a impossibilidade de cumprir qualquer função artística. O crítico afirma que a esta época

²⁴³ PEDROSA. “Consumo de arte na sociedade soviética” *In: op.cit.*, 1975. p.p. 119-120.

²⁴⁴ Mario Pedrosa. “Arte culta e arte popular”. *In: op.cit.*, 1995. p.332.

existiam sociedades que já não eram propícias para o desenvolvimento do fenômeno artístico. O ritmo de expansão e crescimento das sociedades industriais dos países centrais castravam toda possibilidade de desenvolvimento criativo e vocação desinteressada para a arte, conduzindo toda produção ao mercado impiedoso, deturpando as vanguardas artísticas.

Assim, para o crítico, a arte pós-moderna, terminologia usada para marcar a diferença com relação à arte moderna, cujas características a diferenciavam em termos dos meios de produzir, da influência tecnológica e automatização e do retorno severo da realidade crua da sociedade de consumo, seria o fechamento do ciclo da arte moderna, sem que esta tivesse atingido seu fim. Perdida em meio a vanguardas múltiplas, a arte moderna não conseguira divisar a síntese entre homem e mundo, não atingira sua vocação sintética – nem em termos da inserção política da década de 1930-1940 com os marxistas, nem em termos da experimentação estética do modernismo e abstracionismo, em suas variações. A aceleração das experiências contemporâneas engolia vorazmente qualquer novidade, antropofagicamente ou não. A questão com a arte pós-moderna em Mario Pedrosa, vista atualmente, parece revelar que o problema se dava mais em torno de uma arte da sociedade do “pós-modernismo” do que da forma de fazer arte “após o modernismo”. Explico: há escritos em que Mario Pedrosa reconheceu a capacidade comunicadora da indústria de massas (assim como Gullar, mas sem manter o otimismo), e entendia que a arte deve ultrapassar as formas mecânicas do presente e valer-se de qualquer meio para criar. A arte dos *media* poderia reformar a sensibilidade, conceber plasticamente o mundo para além da “arte contemplativa dos museus”²⁴⁵. A questão não estaria *a priori* no desenvolvimento dos meios de produção de arte. A crítica de Mario Pedrosa à arte “pós-moderna”, de tamanha originalidade, refere-se ao que hoje em dia reconhecemos como a sociedade pós-moderna, a um processo de esvaziamento da crítica ao estado atual das coisas, à dominação capitalista de todos os campos da vida social, ao aprisionamento da arte às demandas de mercado, intensamente radicalizadas. O tema não estaria em si na forma de produzir arte, mas em como ela revelava uma sociedade na qual a alienação e o conformismo estariam no topo da produção, ou em outras palavras, “nas relações da iniciativa artística com a esfera da produção, conexão perversa banalizada pela mídia.”²⁴⁶ O potencial criador da divulgação ampla da cultura

²⁴⁵ ARANTES, op.cit., 2004.

²⁴⁶ Idem, p. 162.

pela contemporaneidade convertia-se, portanto, em instrumento alienante e de dominação na obra de Mario Pedrosa.

Pela dinâmica de dominação do imperialismo as vanguardas também não puderam florescer livremente nos países periféricos durante o século XX, uma vez que estariam sempre com o sentido de auto-afirmação, de atualização, de civilização.²⁴⁷ A solução diante deste impasse era que as nações do Terceiro Mundo se dedicassem a buscar seu próprio caminho de desenvolvimento, expulsando de si a mentalidade desenvolvimentista e abandonando a eterna “corrida atrás” do rastro das nações do hemisfério norte.

O *pop* brasileiro seria a própria objetivação desta tentativa. Ainda que sempre com visão cosmopolita e não um nacionalista, Pedrosa afirma que a versão brasileira da arte pop possuía caráter de revelar o que era incomum, e não apreendê-lo no cotidiano da comunicação de massa, como era o caso do pop americano. Estabeleciam com o mundo uma nova *práxis* de responsabilidade, ultrapassando a vanguarda.²⁴⁸ Por este motivo, ressalta Otília Arantes, é até de se questionar até que ponto se pode considerar o *pop* brasileiro como uma arte pós-moderna, já que inconformada, buscava reavivar o espírito revolucionário do artista.²⁴⁹ A dessacralização da arte aqui poderia ser produtiva.

A tarefa criativa da humanidade estaria, portanto, a partir deste momento na obra de Pedrosa, nos países subdesenvolvidos: “um futuro aberto ou a miséria eterna”.²⁵⁰ No sul do mundo estava a semente da vida e da nova arte, da tentativa de uma arte que não fosse a das novidades exigidas pelo mercado, uma arte de retaguarda, na qual a experiência estética deveria ceder lugar à questões de outra ordem, em especial à prática política. Não caberia a arte querer ocupar um lugar de vanguarda na corrida de transformação social e da “civilização”. O tempo era de outras emergências.²⁵¹ E a desesperança de que a arte pudesse irradiar influência e despertar atenção para as questões do mundo, sobre o que se poderia fazer da obra de arte, faz com que o crítico

²⁴⁷ PEDROSA. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Op. cit., 1995. p.p. 330-340. Publicado originalmente em 1976.

²⁴⁸ PEDROSA. “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”. In: op.cit., 2004.

²⁴⁹ ARANTES, op.cit., 2004.

²⁵⁰ PEDROSA. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Op. cit., 1995. p.336.

²⁵¹ Nos anos imediatamente anteriores à sua morte, já na virada da década de 1970 para a de 1980, Mario Pedrosa enxergará com mais crítica a arte brasileira, reconhecendo que ela não teve a força necessária para mudar o panorama da arte. Ainda assim, a perspectiva da necessidade desta “arte política” se mantinha.

afirme que esta passaria a um plano secundário. Otília Arantes afirma que “enquanto isso, a ‘civilização estética’, com a qual nunca deixará de sonhar, hibernaria”.²⁵²

Otília Beatriz Arantes define a obra de Mario Pedrosa, em um dado momento de seu *Mario Pedrosa, Itinerário Crítico* como uma vida que se passou “à espreita das menores chances de irrupção do novo”²⁵³. Não o novo puro da estética, vale e recordar, mas o novo homem, a nova humanidade. E isto procurei demonstrar nesta dissertação. O estado alerta do crítico se revela em sua obra construída desde os primeiros anos de militância tanto nas organizações de esquerda quanto na crítica de arte, por uma transformação efetiva da realidade. Refletir sobre a produção de Pedrosa é obrigatoriamente repensar as questões do nosso tempo, dada a atualidade de sua obra para qualquer um que se aflija pelas questões do papel social do intelectual e do artista, pela militância política, pela História do Marxismo e por esta História nas organizações de esquerda no Brasil, pela História da arte e pelo papel dos artistas no século XX, pelas teorias da arte e da estética, pelos rumos que toma a produção cultural na contemporaneidade, e pelos antepassados de nossa arte. Sua obra é abrangente e de extrema originalidade, e sua personalidade de uma “intuição extraordinária para a coisa estética”²⁵⁴, como diria seu companheiro Ferreira Gullar. Ouso ainda acrescentar, depois da pesquisa sobre sua obra, de intuição e sensibilidade não somente para a coisa estética, mas para a coisa humana, de uma perspectiva solidária de desejo de liberdade.

Repensar a obra de Mario Pedrosa é portanto, refletir sobre a relação entre cultura e pós-modernismo, e fecho o ciclo iniciado na introdução. Não somente suas avaliações sobre a arte pós-moderna, mas a sua postura como militante nos remetem ao tempo presente.

²⁵² ARANTES, op.cit., 2004. p.156.

²⁵³ ARANTES, op.cit., 2004. p.166.

²⁵⁴ Marcelo Ridenti. *Em Busca do Povo Brasileiro. Artista da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

“pressentindo o retrocesso global que se anunciava, recomendava aos artistas que resistissem discretamente na retaguarda e dessem passagem à luta política propriamente dita. É que tantos anos depois de tal premonição viu-se ironicamente confirmada pela reviravolta que somos obrigados a testemunhar, esfregando bem os olhos para crer: à sombra da revanche do capital, os antigos dissidentes sentem-se cada vez mais à vontade na substituição do confronto político pela ação cultural, tanto mais reconfortante quanto conduzida sob o pretexto do aprimoramento estético na percepção da nova ordem mundial.”²⁵⁵

A lição que fica é a de que a luta pela emancipação não pode estar desacompanhada, é intensa e deve ser travada em todos os *front* possíveis. Ao artista e ao intelectual cabe perceber seu tempo e as necessidades que surgem para que a sociedade lhes permita a produção de cultural como exercício experimental da liberdade. A construção é feita também por eles. E ao tempo que militou, Pedrosa não se furtou em cumprir este papel.

A busca incessante pelas vanguardas do século XX – desde as comunistas até abstratas – na obra de Mario Pedrosa trata-se especialmente de criar uma nova relação entre produto e produtor, da procura pelo caminho para o “exercício experimental da liberdade”. Contudo, sua concepção de arte era demasiado elevada para seu tempo, especialmente a veloz segunda metade do século XX. Isto significa que, ao analisar seus textos e sua militância, entende-se que o crítico tinha um conceito de arte tão expressivo, de “libertar o homem, erguê-lo acima do cotidiano”²⁵⁶ que numa sociedade de mercado sua concretização estaria comprometida. O papel da arte seria aspirar à síntese, ponto de alto valor não somente estético mas também ético, o desejo da unidade dos contrários, das experiências, de associações comunitárias: a “hora plástica”, divisar o futuro, o encontro entre “a imagem e o destino”.²⁵⁷ A aspiração desta síntese significava dar novamente à arte um papel social e cultural de primeiro plano. A militância de Pedrosa se dava em direção a construção de uma sociedade na qual uma arte sintética pudesse acontecer.

Ao fim da década de 1970 não havia mais escapatória, Pedrosa considerava o beco sem saída. Ou o mercado – especialmente este – ou o Estado: a arte e as vanguardas estariam sempre correndo dos dois gigantes (ou em alguns momentos,

²⁵⁵ ARANTES. op.cit., 2004. p.177.

²⁵⁶ Mario Pedrosa. “O momento artístico”. In: op.cit., 2004. p. 243. Publicado originalmente em 1952.

²⁵⁷ Mario Pedrosa. “À espera da hora plástica”. In: op.cit., 2004. p.p. 423-427. Publicado originalmente em 1969.

correndo atrás deles). Não que esta fosse na obra de Mario Pedrosa uma condição “em si” da obra de arte, mas porque na sociedade em que vivemos não era possível uma arte de tamanha liberdade. Por este motivo, retomando a entrevista a Otília Arantes citada no primeiro capítulo, o “tempo era de urgência do político” (mas não o foi sempre, na obra de Pedrosa?), e por isso à arte cabia a posição de retaguarda. Não porque deixasse de acreditar que este era o espaço para a experimentação e para a livre expressão, o artista continuaria a produzir “sua seda”, ainda que ninguém o pedisse. Mas somente porque numa sociedade diversa, bastante diversa, da que vivíamos esta arte poderia acontecer. Pedrosa viveu e militou à espera da hora plástica.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Fulvio; KAREPOVS, Dainis. *Na contracorrente da História. Documentos da Liga Comunista Internacionalista. 1930-1933.* São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- ADORNO, Theodore; HOCKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARAÚJO, Mônica. *A Arte do Partido Para o Povo: o realismo socialista no Brasil e as relações entre artistas e o PCB.* Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado em História Social no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro; SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema.* São Paulo: Paz e Terra / Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *O Modelo Político Brasileiro e Outros Ensaios.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- CARONE, Edgard. *Brasil: Anos de Crise (1930-1945).* São Paulo: Editora Ática, 1991.

- _____. *Movimento Operário no Brasil (1877-1944)* São Paulo: Editora Ática, 1979.
- _____. *O PCB. (1922-1943)*. São Paulo: Difel, 1982. Neto, op.cit. 1993.
- COSTA, Wilma Peres da; DE LORENZO, Helena Carvalho (org). *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Editora da UniCamp, 2004.
- DASSÚ, Marta. “Frente única popular: o VII Congresso da Internacional Comunista”. In: JOHNSTONE, Monty... (et.al.). *Historia do Marxismo. O Marxismo na Época da Terceira Internacional; A Internacional Comunista de 1919; As Frentes Populares. Volume VI*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- DEMIER, Felipe Abranches. *Do movimento operário para a universidade: Léon Trotski e os estudos sobre o populismo brasileiro*. Niterói, 2008. Dissertação de Mestrado em Historia no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFF, 2008.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.
- EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *Depois da Teoria. Um Olhar Sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ENGELS, Friedrich Engles; MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

- FACINA, Adriana. *Artífices da Reconciliação. Intelectuais e Vida Pública no Pensamento de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica, 1997.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FERREIRA, Jorge. “O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”. In: _____ e DELGADO, L. de A. *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.p. 303-404.
- FIGUEIREDO, Argelina. *Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena. *Mario Pedrosa. Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- FONTANA, Josep. *História: Análise do Passado e Projeto Social*. São Paulo: EDUSC, 1998.
- FOSTER, Jonh; WOOD, Ellen. *Em Defesa da História. Marxismo e Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História* [online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 127-162. ISSN 0102-0188.
- GRAMSCI, Antonio. *A Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, sem data.
- _____. *Cadernos do Cárcere. Os intelectuais, o princípio educativo. Jornalismo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- _____. *Cadernos do Cárcere. Maquiavel. Notas Sobre o Estado e a Política*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos. O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEAL, Murilo. *Á Esquerda da Esquerda: trotskistas, comunistas e populistas no Brasil Contemporâneo (1952 a 1966)*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LUCKÁCS, Georg Lukács. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- _____. *O Capital. Livro I. Capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1978.
- MATTOS, Marcelo Badaró. “Os trabalhadores e o golpe de 1964”. In: *História e Luta de Classes*. n. 1, março de 2005.
- MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil. Os Influxos Teóricos*. Volume II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- _____. *História do Marxismo no Brasil. Volume III. Teorias, Interpretações*. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.
- NETO, José Castilho Marques (org.). *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- _____. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PESSANHA, Elina G. da Fonte *et. Alii*. *Partido Comunista Brasileiro: caminhos da Revolução (1929-1935)*. Rio de Janeiro: IFCS/AMORJ, 1995.

PEDROSA, Mario. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PINHEIRO, Marcos César de Oliveira. *O PCB e os Comitês Populares Democráticos na cidade do Rio de Janeiro. (1945-1947)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

PRESTES, Anita Leocádia. *Da Insurreição Armada (1935) à União Nacional (1938-1945). A virada tática do PCB*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora. Os caminhos da luta antifascista no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

_____. “O Golpe de 29/10/1945: derrubada do Estado Novo ou tentativa de reverter o processo de democratização da sociedade brasileira?” *In: Escritos Sobre História e Educação. Homenagem à Maria Yedda Leite Linhares*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Mauad. *s.d.*

_____. “1945-1947: da vitória dos Aliados na 2ª Guerra Mundial ao advento da “Guerra Fria” – o PCB mantém a diretriz de União Nacional”. Mimeo.

_____. “1948-1954: da cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas (e da virada “esquerdista” do PCB) ao IV Congresso do Partido (e a volta da política de alianças com a burguesia nacional)”. Mimeo.

- POULANTZAS, Nicos. *O Estado, o Poder, o Socialismo*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *História do Marxismo no Brasil. Partidos e Organizações dos anos 1920 aos 60*. Volume V. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- SILVA, Ângelo José da. *Comunistas e Trotskistas: a crítica operária à Revolução de 1930*. Curitiba: Moinho do Verbo, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- THOMPSON, Edward. *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Edunicamp 2001.
- TROTSKI, Leon. *A Revolução Permanente*. Lisboa: Edições Antídoto, 1977.
_____. *A Revolução Traída*. Lisboa: Edições Antídoto, 1977.
_____. *Em Defesa do Marxismo*. São Paulo: Proposta Editorial, 1986.
_____. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
_____. *Manifesto por uma arte revolucionária independente*.
www.pstu.org.br/cont/arte_manif_fiari.rtf (Acessado pela última vez em 27/07/2009)
_____. *Moral e Revolução: A Nossa Moral e a Deles*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
_____. *Palavras-Chave. Um Vocabulário de Cultura e Sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Fontes:

ABRAMO, Fulvio; KAREPOVS, Dainis. *Na contracorrente da História. Documentos da Liga Comunista Internacionalista. 1930-1933.* São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

PEDROSA, Mario. *A Opção Brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III.* São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Arte, Forma e Personalidade.* São Paulo: Kayrós, 1979.

_____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos IV.* São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes. Textos Escolhidos I.* São Paulo: EDUSP, 1995.

“Mario Pedrosa. Exílio, arte e imperialismo”. In: www.versus.jor.br. Acessado pela última vez em 30/01/2009.

Documentos depositados junto ao CEMAP.