

Mário Pedrosa: A revolução da sensibilidade¹

Catherine Bompuis²

ORCID - 0000-0001-9199-4634

Resumo: Dissociar a atividade política de Mário Pedrosa de seu engajamento com a arte seria não perceber os princípios que guiaram sua vida, como se as inovações artísticas do período do pós-guerra não permitissem a associação destes dois campos. Pedrosa nunca abandonou seu projeto de diminuir “a distância enorme que vai das coisas resolvidas no plano mental ao plano moral da ação”. O objetivo deste ensaio não é retratar a carreira política de Mário Pedrosa, mas entender seu engajamento intelectual na arte e na política. Seus pensamentos e ações a serviço da revolução e em nome de um ideal evoluíram ao longo de sua vida e se tornaram uma parte integral de sua personalidade. A sensibilidade se tornou, assim, a condição necessária para mudar o mundo.

Palavras-chave: arte e política. inovações artísticas. transformação do mundo.

¹ Tradução do trabalho original realizada por Aécio Amaral, professor de Sociologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: aecio.amaral@academico.ufpb.br – ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-7627-8469>

² Historiadora da arte e curadora. Entre outras atividades desenvolvidas, dirigiu o FRAC (Fonds Régional d’Art Contemporain Champagne-Ardenne), de 1984 a 1987, e trabalhou para o Ministério da Cultura da França na Délégation aux Arts Plastiques de 1988 a 2005. Principais curadorias: Klaus Rinke - Reims, 1986, Raymond Hains - Frac Champagne-Ardenne, Troyes, 1987 -, Raymond Hains - Centro Georges Pompidou, Paris, 1990, Claudio Paiva , Galeria Luisa Strina, São Paulo, 2002 e Claudio Paiva , galeria Arthur Fidalgo, Rio de Janeiro , setembro 2009. Co-curadoria da exposição Les années 50 en Europe, apresentada no Museu de Arte Moderna de Saint-Etienne. 1987. Curadora da retrospectiva Raymond Hains - Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e Museu Serralves, no Porto, 1999-2000. Cláudio Paiva: O Colecionador de Linhas. MAR. Rio de Janeiro. 2017.

Colaborou com edições do Centro Georges Pompidou, em Paris, sendo co-autora das biografias de Jackson Pollock, 1982, e Willem De Kooning, 1984, para catálogos das mostras retrospectivas dos artistas.

Escreveu vários artigos sobre artistas contemporâneos, entre eles, Joseph Beuys, e Lygia Clark, em revistas como Art Studio, 1987 e Le travail de l’art 1997, e contribuição para inúmeros catálogos. Vem traduzindo para o francês textos da crítica de arte brasileira, como os de Ferreira Gullar e Frederico Morais, publicados na revista Luna Park, Paris, 2003, 2006. A Revolução da Sensibilidade. MOMA. 2017. E-mail: bompouis@gmail.com

Abstract: To dissociate Mário Pedrosa's political activity from his engagement with art would be to misunderstand the intellectual principles that guided his life, as if the artistic innovations of the postwar period did not allow for a mixture of these two spheres. Pedrosa never abandoned his project of diminishing the enormous distance from things resolved on the mental plane to the moral plane of action. The purpose of this essay is not to retrace Pedrosa's political activity but to understand his intellectual commitment in both art and politics. His thoughts and actions in the service of the revolution and in the name of an ideal evolved throughout his life and became an integral part of his character. Sensitivity thus became the necessary condition for revolutionizing a vision of how the world should be.

Key-words: art and politics. artistic innovations. world transformation.

Resumen: Disociar la actividad política de Mário Pedrosa de su implicación con el arte sería ignorar los principios que guían su vida, como si las innovaciones artísticas de la posguerra no pudiesen asociarse a dos campos. Pedrosa nunca abandonó su proyecto de reducir la “distancia enorme que va de las cosas resueltas en el plano mental hacia el plano moral de la acción”. El objetivo de este trabajo no es reconstruir la trayectoria política de Mário Pedrosa, sino comprender su decepción intelectual por el arte y la política. Sus pensamientos y acciones, al servicio de la revolución y en nombre de un ideal, evolucionaron a lo largo de su vida y se convirtieron en parte integral de su personalidad. La sensibilidad se convirtió en una condición necesaria para cambiar el mundo.

Palabras clave: Arte y Política. Innovaciones Artísticas. Transformación del mundo.

“Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, e intuição para superá-las. Eis aí a grande revolução ‘final’, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la”.

(Mário Pedrosa, “Arte e Revolução”, *Jornal do Brasil*, 16 de abril de 1957)

Dissociar a atividade política de Mário Pedrosa de seu engajamento com a arte seria não perceber os princípios que guiaram sua vida, como se as inovações artísticas do período do pós-guerra não permitissem a associação destes dois campos. Pedrosa nunca abandonou seu projeto de diminuir “a distância enorme que vai das coisas resolvidas no plano mental ao plano moral da ação”³. As cartas que ele enviou nos anos 1920 para seu amigo Lívio Xavier, e que foram posteriormente publicadas em *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil*, de José Castilho Marques Neto (1993), oferecem informações fundamentais acerca dos princípios que guiam grande parte do pensamento de Pedrosa. Ele era um comunista, trotskista, um socialista em última instância. Os períodos de exílio em Paris, Berlim, Nova York e Santiago deram a Pedrosa a oportunidade de dissecar eventos mundiais e desenvolver uma análise valiosa da história do século XX.

Luciano Martins acreditava que Mário Pedrosa era a figura que mais acuradamente expressava o marxismo no Brasil. Pedrosa sempre se opôs a qualquer tipo de dogmatismo revolucionário, mas nunca abandonou os ensinamentos de Marx e Engels. Martins acreditava que esse engajamento intelectual levou tanto a crises pessoais, quanto a revisões conceituais violentas, como se Pedrosa buscasse “fazer da utopia uma forma de vida”.⁴

O objetivo deste ensaio não é retrazar a carreira política de Mário Pedrosa, mas entender seu engajamento intelectual na arte e na política. Seus pensamentos e ações a serviço da revolução e em nome de um ideal evoluíram ao longo de sua vida e se tornaram parte integral de sua personalidade. A sensibilidade se tornou, assim, a condição necessária para mudar o mundo.

³ Carta a Lívio Xavier, 12 de fevereiro de 1926. Posteriormente publicada em Marques Neto, 1993, p. 257).

⁴ Martins, 2001, p. 30.

As críticas de Pedrosa foram publicadas em vários jornais e trouxeram o tema da arte para uma audiência ampla, ultrapassando o círculo insular ao qual sempre esteve restrito. De 1943 a 1951, Pedrosa escreveu para o jornal *Correio da Manhã*, no qual ele inaugurou uma coluna sobre artes visuais em 1946. Ele também abriu uma coluna de artes visuais, em 1957, na famosa seção Caderno B do *Jornal do Brasil*, que se tornou porta-voz dos vários movimentos de vanguarda da época. A crítica e historiadora da arte Aracy Amaral foi a primeira a reunir os escritos de Pedrosa, naqueles jornais, na obra de dois volumes: *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*, de 1975; *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília: coletânea de textos de Mário Pedrosa*, de 1981.⁵ Em 1995, Otilia Arantes publicou *Política das artes*, o primeiro de quatro volumes que continham uma seleção dos escritos de Pedrosa. O livro foi seguido de *Forma e percepção estética* (1996); *Acadêmicos e modernos* (1998[2004]); *Modernidade cá e lá* (2000).⁶ Até hoje, porém, a contribuição de Pedrosa permanece desconhecida fora de seu próprio país. Embora nem todos os cerca de oitocentos textos críticos que apareceram originalmente nos jornais tenham visto a luz do dia, a publicação dessas coletâneas nos dá acesso a uma filosofia da arte e da política de um pensador essencial.

O tropo da revolução permeia os textos políticos de Pedrosa tanto quanto seus textos sobre arte. Para entender essa perspectiva, é importante compreender sua trajetória - sua ruptura com o comunismo e, posteriormente, com o trotskismo -, já que ela explica o caráter de seu engajamento intelectual.

Pedrosa entrou para o Partido Comunista, em 1925, e foi ativo politicamente ao longo de sua vida, incluindo um envolvimento com Luiz Inácio Lula da Silva, futuro presidente do Brasil, no desenvolvimento dos princípios fundadores do Partido dos Trabalhadores, em 1978, que levaram à sua criação em 1980. O conceito marxista de revolução política, de acordo com o qual o poder político da burguesia é assumido pelo proletariado, foi o princípio que norteou suas crenças em constante evolução. Contudo, apesar de seu engajamento, Pedrosa também manteve certa distância da política partidária:

Mas às vezes esqueço que sou comunista. Com certeza não serei nunca homem de partido, militante político. Não dou para isso, sobretudo no Brasil. Só se for em uma hora decisiva; numa greve imponente, numa comemoração cívica, sobretudo numa barricada, guerra

⁵ Cf. Amaral, 1975 e 1981.

⁶ Cf. Pedrosa, 1995; 1996; 2004 e 2000, respectivamente.

civil. Porque assim eu ia com esperança de vencer, entusiasmado e satisfeito, todo entregue, espírito e corpo, à causa, encontrada então a alta finalidade que procurei toda a vida, prevendo, sabendo que ia morrer.⁷

Em 1926, Pedrosa estava acompanhando os debates intelectuais na Europa a partir de sua casa no Brasil. Ele assinava o jornal *L'Humanité* e a revista *La Révolution surréaliste*, e leu *Literatura e revolução* (1924), de Leon Trótski. As ideias da oposição russa, baseadas nos textos de Trótski, chegaram ao Brasil graças ao intelectual comunista Rodolpho Coutinho, que esteve na Rússia em 1924, onde se encontrou com Trótski em várias ocasiões. Pedrosa também leu o panfleto *La Révolution et les intellectuels*, de Pierre Naville (1975), de 1926, que acusava o surrealismo de oscilar entre a anarquia e o marxismo. Em *Légitime Défense*, uma resposta célebre ao panfleto de Naville, André Breton (1926) escreveu que “[s]ó a necessidade é revolucionária”. É no contexto desses debates que as contribuições de Pedrosa devem ser entendidas.

Em 1922, o Partido Comunista Brasileiro foi declarado ilegal. Pedrosa deveria então ir para Moscou como o segundo candidato do partido a estudar na Escola Internacional Lenin. Ele partiu em 7 de novembro de 1927, mas nunca chegou à Rússia. Ele adoeceu e teve que passar oito semanas em Berlim. Durante sua estada na cidade, leu em *L'Humanité* que Trótski e Grigory Zinoviev, junto ao resto da oposição, tinham sido expulsos do Partido. Em 24 de dezembro de 1927, na primeira carta escrita a Lívio Xavier, desde Berlim, Pedrosa já parecia inseguro sobre o quão bem recomendada era sua viagem:

– Agora, aqui entre nós. Desanimei duma vez de ir (para Moscou), hoje mesmo que te escrevo. O Congresso Bolchevique do PR expulsou Trotski e a oposição do partido! Acabou assim com a oposição, unificada por Trotski, Zinoviev etc - apresentada ao congresso do partido (...) Os grandes problemas que estavam no ar não foram resolvidos, mas suprimidos. (..) Do meu ponto de vista : uma desolação.⁸

Mário Pedrosa decidiu ficar em Berlim, e se envolveu na luta contra o nazismo, estudou Filosofia e Sociologia na universidade. Em 1928, ele começou a visitar Paris regularmente. Lá conheceu Pierre Naville, com quem desenvolveu

⁷ Carta a Lívio Xavier, fevereiro-março de 1927 (Marques Neto, op. cit. p. 272).

⁸ Carta a Lívio Xavier, 24 de dezembro de 1927. (Ibid., p. 283)

uma amizade e apoiou as posições em relação à Oposição Internacional de Esquerda, que Naville e Fourrier publicaram na revista *Lutte des classes* (publicação da oposição que substituiu a *Clarté* em fevereiro de 1928). Ele também conheceu Breton, Benjamin Péret (que se tornou seu cunhado) e Louis Aragon. Estas e outras figuras surrealistas aderiram ao Partido Comunista por apenas alguns meses, e demorou até 1934 para que um eco das atividades de Trótski aparecesse nos escritos públicos dos surrealistas. Em *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Carole Reynaud Paligot afirma que por mais de dez anos o objetivo dos surrealistas foi persuadir o Partido Comunista a reconhecer o surrealismo como arte revolucionária.⁹

Em 1929, Pedrosa estava de volta ao Brasil. Excluído do Partido Comunista, ele organizou o movimento trotskista brasileiro a fim de combater o stalinismo. Naquela época, milhares de comunistas haviam se mobilizado em torno de Luís Carlos Prestes, articulador político e líder da oposição ao regime de Getúlio Vargas, enquanto o grupo trotskista era formado por poucas pessoas. Em São Paulo, em 1933 - ano em que Hitler chegou ao poder na Alemanha -, Pedrosa era partidário da união da esquerda.

Em 7 de outubro de 1934, uma frente antifascista de esquerda enfrentou a milícia integralista em São Paulo, e Pedrosa foi atingido por uma bala durante o confronto armado. Após um golpe de Estado, Vargas estabeleceu ditadura que duraria até 1945. A repressão aumentou, e Pedrosa deixou o Brasil mais uma vez, buscado asilo na França. No Congresso que estabeleceu a Quarta Internacional, realizado em Périgny, em 1938, Pedrosa (com o pseudônimo de Lebrun) foi eleito para representar a América Latina no Comitê Executivo da Quarta Internacional; ele era o único representante das dez seções latino-americanas. Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, a Secretaria da Quarta Internacional foi transferida

⁹ “Le choix du mouvement surréaliste est donc, en ce début des années trente, de suivre l’orthodoxie communiste. Dans leurs interventions, sans cesse est réaffirmée l’adhésion au marxisme et la confiance dans la ligne politique du parti. (...) Suivant leur objectif de laisser les question politiques aux militants pour se consacrer au domaine littéraire qui relève de leur compétence, les surréalistes ferment ainsi les yeux sur les manifestations les plus répressives du stalinisme.” (Paligot, 2010, p. 106-107) [Nota do Tradutor. Tradução livre: “A escolha do movimento surrealista no início dos anos 1930 foi, portanto, a de seguir a ortodoxia comunista. Em suas intervenções, a adesão ao marxismo e a confiança na linha política do partido são reafirmadas sem cessar. (...) Em decorrência de seu objetivo de deixar as questões políticas para os militantes e se dedicarem ao campo literário, que é de sua competência, os surrealistas fecharam os olhos para as manifestações mais repressivas do stalinismo”]

para os Estados Unidos, e Pedrosa partiu para Nova York, levando consigo seus arquivos.

Nos Estados Unidos, uma controvérsia sobre o papel da União Soviética na guerra levou a uma cisão no Socialist Workers Party (Partido Socialista dos Trabalhadores). Uma facção fundou o Workers Party (Partido dos Trabalhadores) naquele país, produzindo a primeira grande crise dentro do trotskismo. Pedrosa se juntou ao novo partido junto a James P. Cannon e Max Shachtman. Ainda como Lebrun, ele publicou *The Defense of the USSR in the present war* [*A Defesa da URSS na guerra atual*], questionando a defesa da burocracia e perguntando porque um Estado operário decadente deveria ser apoiado incondicionalmente. Em 23 de março de 1940, ele escreveu a Trótski para expressar suas preocupações em relação ao futuro da organização e para solicitar mais liberdade para empreender as tarefas revolucionárias que os aguardavam devido à guerra.¹⁰

Em uma carta de Trótski, de 4 de abril de 1940, para Farrell Dobbs, que era membro ativo do Partido Socialista dos Trabalhadores, há um parágrafo que se refere a Lebrun e que fornece a resposta indireta de Trótski a Mário Pedrosa:

Eu recebi uma carta de Lebrun sobre o IEC [International Executive Committee]. São pessoas peculiares! Eles acreditam que, agora, no período da agonia de morte do capitalismo, sob as condições da guerra e da ilegalidade que está por vir, o centralismo bolchevique deveria ser abandonado em favor de uma democracia ilimitada.¹¹

Pouco tempo depois, Trótski reorganizou o Comitê da Quarta Internacional desde o México, e Pedrosa foi excluído dele. Eles nunca se encontraram.

Quando voltou ao Brasil, em 1945, Pedrosa se distanciou ideologicamente das redes trotskistas, rompeu com o bolchevismo e reagrupou outros militantes em torno do jornal *Vanguarda Socialista*, que ele fundou e editou de 1945 a 1948. Esse jornal semanal foi entregue ao Partido Socialista Brasileiro quando Pedrosa aderiu a ele, em 1947. Ele permaneceu filiado até o partido ser dissolvido pelos militares, em 1965.

Dos pensadores marxistas que admirava, Pedrosa nutria simpatia especial por Rosa Luxemburgo, que via o capitalismo como levando à destruição de formas anteriores de produção e, em última instância, ao imperialismo.

¹⁰ Cf. Lebrun (Mário Pedrosa), 1940.

¹¹ Trótski, Leon. *Défense du marxisme. Etudes et documentation internationales (EDI)*, 1972. A maior parte dos textos da obra foi publicada em Trótski, 1942.

Luxemburgo representava a ortodoxia marxista e atacava os bolcheviques por sua destituição cavalheiresca dos princípios democráticos. Na opinião de Pedrosa, o marxismo de Rosa Luxemburgo era o menos eurocêntrico e, mais precisamente, o menos etnocêntrico possível. Pedrosa se manteve engajado com o pensamento de Luxemburgo e, em 1979, publicou *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*, uma tradução de textos reunidos por Luxemburgo junto a seus próprios textos críticos, do período pós-1946.¹²

A atividade de Mário Pedrosa como crítico de arte não pode ser dissociada de seu engajamento político. Sua primeira conferência sobre arte foi dada em 1933. *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*¹³ propunha uma análise da obra de Kollwitz, a partir de uma perspectiva sociológica. Naquela época, seu engajamento político estava claramente focado na luta contra o stalinismo e contra o movimento artístico: o realismo socialista. O “Manifesto por uma arte revolucionária independente”, publicado primeiramente no México como um panfleto, em 25 de julho de 1938, escrito por Breton e Trótski (e assinado por Diego Rivera), atacava o stalinismo e o realismo socialista e foi extremamente influente entre os intelectuais da época.

Nós acreditamos que a tarefa suprema da arte em nosso tempo é participar ativa e conscientemente da preparação da revolução (...) Manifesto por uma arte independente revolucionária: independência da arte – para a revolução; a revolução – para a liberação final da arte.¹⁴

Porém, a arte aqui ainda está sendo instrumentalizada para interesses políticos em nome da liberdade do artista. De 1943 a 1945, Mário Pedrosa foi o correspondente nos Estados Unidos do jornal carioca *Correio da Manhã*, e foi um participante-chave nos debates travados por artistas sobre arte moderna. O seu interesse por arte moderna surgiu primeiro no início dos anos 1940, enquanto ele estava exilado nos Estados Unidos. Como Serge Guilbaut demonstrou, a arte mundial nos Estados Unidos sofria uma profunda divisão política entre os adeptos do realismo socialista e os seguidores trotskistas da vanguarda formalista.¹⁵ Clement Greenberg já tinha comentado sobre o caráter despolitizado da arte moderna:

¹² Pedrosa, 1979.

¹³ Conferência pronunciada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, em 1933.

¹⁴ [NT] Tradução livre. O manifesto foi publicado no Brasil como: Por uma arte revolucionária independente, trad. bras. Carmem Silva Guedes e Rosa Boaventura. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

¹⁵ Cf. Guilbaut, 1989.

Algum dia terá de ser contada a história de como o ‘antistalinismo’, que começou mais ou menos como ‘trotskismo’, se transformou em arte pela arte, e abriu assim, heroicamente, o caminho para o que estava por vir.¹⁶

Harold Rosenberg observou o mesmo fenômeno: “A partir dos anos trinta, a arte de vanguarda ficou cada vez mais longe da vanguarda política”.¹⁷

Como Greenberg e Meyer Schapiro, Pedrosa defendia ativamente a arte moderna, e ele manteve relações cordiais com ambos. Há semelhanças reconhecíveis entre Pedrosa e Greenberg, ambos marxistas-trotskistas, embora suas trajetórias divergissem consideravelmente. Enquanto Greenberg confinava a arte abstrata no interior de uma estética do puramente visual, fazendo uma distinção entre “high art” e “low art”, Pedrosa estava se movimentando intelectualmente em uma direção distinta.

Os preconceitos intelectualistas encravados em certos meios ditos cultos e a fixação verbal dos fenômenos e das coisas em todas as camadas da população tendem a colocar o artista à parte da sociedade.¹⁸

Para ele, a arte moderna era universal; ela aboliu a supremacia das meras aparências e chegou até as origens das estruturas psíquicas compartilhadas por todos os seres humanos. Para Pedrosa, a arte abstrata era o instrumento mais poderoso para a idealização da realidade.

¹⁶ Greenberg, 1961. Em outro texto, Greenberg (1993) afirma: “L’art moderne a gagné la bataille en Amérique, encore que son triomphe soit confiné, géographiquement et démographiquement, à la 57^e rue de New York et ses avant-postes dans Greenwich Village et dans les musées et bohèmes de province. Ces groupes exercent cependant une influence très supérieure à leur volume, car ils réunissent tous ceux qui, en Amérique, ont le culte de l’art. Ils attirent la majeure partie de l’argent que la société américaine met de côté pour le consacrer à l’art non utilitaire et ont même commencé à imposer leurs goûts, dans une certaine mesure, au monde du journalisme, de l’administration et des affaires. (...) Ce fut vers 1935 que l’art abstrait revint en force en Amérique après une éclipse de près quinze ans. [...] L’école américaine de Klee, inclinant aussi vers des influences orientales, a déjà des oeuvres que l’étranger reconnaîtra sans aucun doute comme notre contribution la plus originale et la seule authentique à l’art contemporain.” [NT. Tradução livre: “A arte moderna ganhou a batalha na América, embora seu triunfo esteja limitado, geográfica e demograficamente, à 57th Street em Manhattan e seus postos avançados em Greenwich Village, aos museus e aos boêmios das províncias. Porém, estes grupos exercem uma influência muito superior ao seu volume numérico, pois reúnem todos aqueles que, na América, cultuam a arte. Eles atraem a maior parte do dinheiro que a sociedade americana destina à arte não utilitária e, em certa medida, até começam a impor seus gostos ao mundo do jornalismo, da administração e dos negócios. (...) Foi por volta de 1935 que a arte abstrata voltou com vigor na América, depois de um eclipse de quase quinze anos. (...) A escola americana de Klee, também inclinada para influências orientais, já produziu obras que sem dúvida serão reconhecidas no exterior como nossa contribuição mais original e autêntica para a arte contemporânea.”]

¹⁷ Rosenberg, 1968.

¹⁸ Pedrosa, 1959b.

Mário Pedrosa também acreditava fervorosamente que a arte não é o privilégio dos altamente educados do Ocidente. A sua compreensão da modernidade se apresentava como uma alternativa salutar a uma história homogeneizada da arte que pregava uma história uniforme:

A arte moderna é moderna precisamente porque, ao invés de ir buscar os seus cânones artísticos em Roma, Grécia ou Paris, os foi buscar antes na Oceania, África, América pré-colombiana, Egito ou no Camboja.¹⁹

Ou ainda:

“A revolução pedagógica que se processou paralelamente à psicológica, a partir de Dilthey, James, Wundt e as várias escolas modernas desde a psicanálise ao behaviorismo, da genética às várias teorias da estrutura, também concorreu poderosamente para arrancar o fenômeno artístico de sua humilhante condição de aparato secundário de luxo e enfeite. *A arte é realmente uma Necessidade vital*. A revolução estética que se iniciou com o impressionismo, e continua até hoje cada vez mais radical e profunda, concorreu poderosamente para essa renovação de mentalidade. [...] A arte não libera apenas os homens e crianças das tensões emocionais que se acumulam no inconsciente, ela penetra ainda mais alto e começa também a dar a mão aos doentes de doenças mentais e físicas, os estropiados, corcundas, mancos, pernetas, cegos, surdos, para levá-los pelas ruas a passear, no exercício das mais invejáveis prerrogativas dos sãos”.²⁰

Embora ele visse a arte moderna como um fenômeno de enorme importância cultural, Pedrosa sempre se opôs à ideia da “arte pela arte”. Ele se recusou a confinar-se em qualquer movimento artístico específico, e, em vez disso, analisava a forma no lugar onde a criação artística se origina, isto é, nos seres humanos e suas faculdades perceptivas, no ponto onde a consciência e o inconsciente se encontram.

Pedrosa reconheceu duas correntes na arte moderna, o Expressionismo e o Abstracionismo. Ele se interessou principalmente pelo último. Em 1954, ele foi um dos fundadores do Grupo Frente e também foi na origem da Arte Concreta em 1956. As primeiras experiências em Arte Concreta no Brasil datam de 1951. Ferreira Gullar observou que a influência de Pedrosa abriu “um caminho para a renovação do vocabulário visual brasileiro”.²¹

¹⁹ Pedrosa, 1957.

²⁰ Pedrosa, 1953.

²¹ Gullar, 1959.

Aqui também Pedrosa manteve sua distância:

Nesse sentido, é superficial a acusação que se faz de que a arte ‘abstrata’ ou ‘concreta’ de hoje seja decorativa. (...) Seu empenho consiste precisamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte. (...) Ora, a sorte mesma do mundo depende da junção das duas. Um dos esforços mais profundos e fecundos da arte contemporânea, sobretudo desde Mondrian, Klee e Kandinsky, tem visado, no futuro, a sensibilizar a inteligência. (...) toda essa discussão estéril e escolástica sobre a sensibilidade ou a sua ausência na arte moderna reflete apenas uma coisa bem mais profunda: a crise da civilização verbal. Sob muitos aspectos podemos dizer que este é mesmo um dos traços mais profundos da crise contemporânea. A aparelhagem verbal da civilização contemporânea está, com efeito, em desarranjo. (...) O tema é vasto e complexo”.²²

Foi dentro de tal contexto que os pensamentos de Mário Pedrosa (suas reflexões políticas e estéticas sobre a arte) sinalizaram para uma ruptura profunda com um tipo de submissão intelectual que resultou da história da colonização. Os seus escritos são de uma simplicidade desconcertante, mesmo quando abordam os fenômenos mais complexos da percepção estética. À sua imensa cultura, juntava-se uma humanidade e uma sensibilidade aguçadas, em contexto no qual o pensamento sobre a arte – a chamada teoria – havia sido esvaziado de todo afeto, limitando-se a uma descrição das qualidades formais das obras, o formalismo.

Não só o artista, mas o filósofo, o cientista, o político, também são seres movidos pela sensibilidade (...) O que a obra de arte exprime é algo de universal e permanente não expresso até então e que o espectador recebe e recolhe não como uma mensagem telegráfica ou postal. (...) O que ela traz é uma formalização da vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva e imaginária. Como não é nunca uma proposição, seja qual for a sua classificação por escola, tendência ou estilo, o que ela nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir.²³

Em 1966, Pedrosa desenvolveu sua própria teoria do pós-modernismo: a arte moderna perdeu suas origens culturais e se tornou subordinada a outros modelos, instáveis e aleatórios, que dominam o mercado consumidor.

²² Pedrosa, 1959b.

²³ Pedrosa, 1959a.

O artista ocidental tentou sobreviver sem aqueles padrões próprios, arrimando-se em si mesmo, na autonomia de seu próprio ser, sugando inspirações de fontes culturais estranhas, em nome do absoluto dos valores plásticos, independente de padrões culturais originários, alheios às significações simbólicas ou míticas nativas. [...] Agora, ao que tudo indica, a experiência foi consumada. Os artistas desenraizados, já disso conscientes desde quando Klee se lamentava de o povo não os apoiar, passam a reagir à situação, inserindo-se ao mesmo tempo na ambiência das técnicas de comunicação moderna e proclamando seu desprezo aos cânones consagrados da arte, numa operação radical de desmistificar o objeto, a obra de arte. No fundo, uma vez esgotados os poderes de sublimação dos puros valores plásticos, eles reagem ao condicionamento do mercado, como aves que prenunciam novos ventos a soprarem em outras direções. Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamaí a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas.”²⁴

Nessa arte pós-moderna, Pedrosa continuou a dar apoio incondicional aos artistas. Ele encontrou em Lygia Clark e Hélio Oiticica uma resposta para as questões que ele se colocava:

Eles se entregam, consciente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, mas o exercício experimental da liberdade. E a primeira consequência disso é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem ações, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criativa.²⁵

Longe de separar, compartimentalizar ou dividir arte e política, os pensamentos e as ações de Pedrosa nos habilitam a juntar ética e estética. Ao rejeitar a história da arte acadêmica, ele rompeu com uma longa tradição no

²⁴ Pedrosa, 1966.

²⁵ Pedrosa, 1973, p. 64

Brasil. Suas amizades e parcerias intelectuais com artistas transformaram o mundo brasileiro da arte de uma maneira radical. Ele foi um opositor irreconciliável do capitalismo e, por extensão, do imperialismo. Para ele, pensamento e experiência, ação e execução são inseparáveis. As crenças que o levaram a entrar na luta política foram as mesmas que o fizeram abandoná-la, como se os ideais revolucionários fossem incompatíveis com a política partidária. Sua vida e suas ideias contam uma história de dissidência que evoluiu com a história – uma dissidência que, na realidade, reposicionou constantemente sua crítica e suas ações. A história dessa dissidência política e estética levanta muitas questões para o século XX, e constitui um ataque potente à visão hegemônica da modernidade ocidental.

Mário Pedrosa foi um humanista e visionário que perseguiu um único projeto: a revolução do ser humano, com a arte e a política sendo vistas como meios igualmente indispensáveis para alcançar a consciência e as condições do ser humano. A revolução da sensibilidade.

Catherine Bompuis

Versão integral do texto publicado pelo MoMA “Mário Pedrosa Primary Documents”, New York 2015.

Referências

AMARAL, Aracy (Org.) (1981). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília / Mário Pedrosa**. São Paulo: Perspectiva.

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

BRETON, André (1926). *Légitime défense*. **La Révolution Surréaliste**, n° 8, p. 30-36. Paris: 1° dez.

GREENBERG, Clement (1961). *The Late Thirties in New York*. In: **Art and Culture. Critical Essays**. Boston: Beacon Press.

GREENBERG, Clement (1993). *L'art Américain au XX^e siècle*. **Cahiers du Musée National d'art moderne**, n°45/46. Automne-hiver.

GUILBAUT, Serge (1989). **Comment New York vola l'idée d'art modern**. Nîmes: Jacqueline Chambon.

GULLAR, Ferreira (1959). “Da Arte Concreta à Neoconcreta”, **Módulo, Revista de Arquitetura e Arte**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 13, abril.

LEBRUN [Mário Pedrosa] (1940). *The Defense of the USSR in the present war*. **Socialist Workers Party Bulletin**, vol. 2, n. 10, February.

MARQUES NETO, José Castilho (1993). **Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra.

MARTINS, Luciano (2001). A utopia como modo de vida (Fragmentos de lembrança de Mário Pedrosa). In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.), **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

NAVILLE, Pierre (1975). **La Révolution et les intellectuels**. Paris: Gallimard.

PALIGOT, Carole Reynaud (2010). **Parcours politique des surréalistes, 1919-1969**. Paris: CNRS Editions.

PEDROSA, Mário (2000). **Modernidade cá e lá**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp. (Textos Escolhidos IV)

PEDROSA, Mário (1998[2004]). **Acadêmicos e modernos**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp. (Textos Escolhidos III)

PEDROSA, Mário (1996). **Forma e percepção estética**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp. (Textos Escolhidos II)

PEDROSA, Mário (1995). **Política das artes**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp. (Textos Escolhidos I)

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

PEDROSA, Mário (1973). “A Bienal de Cá e Lá”. In: Ferreira Gullar (Org.), **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

PEDROSA, Mário (1966). “Crise do Condicionamento Artístico”, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de julho.

PEDROSA, Mário (1959a). “Problemática da Sensibilidade I” **Jornal do Brasil**, 11 /12 de julho.

PEDROSA, Mário (1959b). “A problemática da sensibilidade II”, **Jornal do Brasil**, 18 de julho.

PEDROSA, Mário (1957). “Artes oficiais, salões oficiais”, **Jornal do Brasil**, 16 de abril.

PEDROSA, Mário (1953). “Arte e Saúde”, **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de janeiro.

ROSENBERG, Harold (1968). “The Art World: The Thirties”. **The New Yorker**, 30 de novembro.

TRÓTSKI, Leon (1942). *Defense of Marxism*. New York: Pionner Publisher. [Em defesa do marxismo. São Paulo: Editora Sundermann, 2011.]