

Aurora.

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.14, n.42, out.-dez.21



Conselho Editorial

Aécio da Silva Amaral Jr., UFPB, Brasil
Ana Amélia da Silva, PUCSP, Brasil
Ariel Jerez Navarra, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Bruno Carriço dos Reis, Universidade Autónoma de Lisboa, Portugal
Celso Fernando Favaretto, USP, Brasil
Claire Blencowe, University of Warwick, Reino Unido
Fernando Antonio de Azevedo, UFSCAR, Brasil
Gabriel Cohn, USP, Brasil
Jean Burgess, Queensland University of Technology, Austrália
José Luis Dader García, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Laurindo Lalo Leal, USP, Brasil
Maria do Socorro Braga, UFSCAR, Brasil
Maria Izilda Santos de Matos, PUCSP, Brasil
Miguel Wady Chaia, PUCSP, Brasil
Raquel Meneguelo, UNICAMP, Brasil
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótoro, PUCSP, Brasil
Yvone Dias Avelino, PUCSP, Brasil
Venício Artur de Lima, UNB, Brasil
Vera Lucia Michalany Chaia, PUCSP, Brasil
Victor Sampedro Blanco, Universidad Rey Juan Carlos, Espanha

Editoras

Rosemary Segurado, PUCSP, Brasil
Tathiana Senne Chicarino, PUCSP, Brasil

Editores Assistentes

Fabrcio Augusto Antnio Amorim, PUCSP, Brasil

Comitê Editorial

Claudio Luis de Camargo Pentead, UFABC, Brasil
Eva Campos Domingues, Universidad de Valladolid, Espanha
Julian Brigstocke, Universidade de Cardiff, País de Gales
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil
Maria Laura Tagina, Universidad La Matanza, Argentina
Rafael de Paula Aguiar Araujo, PUCSP, Brasil
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil
Silvana Gobbi Martinho, PUCSP, Brasil

Revisão de texto

Joyce Miranda Leão Martins

Diagramação

Yasmin Mancini

Capa

Fundo Mário Pedrosa - CEMAP (CEDEM-UNESP).

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Sumário

Nota dos Organizadores do Dossiê Mário Pedrosa	3-6
Dossiê Mário Pedrosa	
Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mário Pedrosa (1925-1933)	7-35
Marcelo Mari	
Mário Pedrosa: A revolução da sensibilidade	36-50
Catherine Bompuis	
O pensamento de Mário Pedrosa sobre os museus	51-70
Cauê Alves	
Mário Pedrosa e a CISAC	71-90
Claudia Cofré Cubillos, Lucy Quezada Yáñez e Francisco González Castro	
Museu das Origens: Um projeto visionário de Mário Pedrosa	91-110
Edson Luiz Oliveira	
A crítica à modernidade em Mário Pedrosa	111-131
Glaucia Villas Bôas	
Mário Pedrosa entrevista Benjamin Péret	132-141
Dainis Karepovs	

Nota dos Organizadores do Dossiê Mário Pedrosa

Criada em 2007, a *Revista Aurora* é uma publicação eletrônica do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Desde então, a publicação tem sido um espaço voltado à produção e intercâmbio entre os pesquisadores do NEAMP e a comunidade científica, contribuindo assim para a qualificação do debate interdisciplinar na área das Ciências Humanas.

Com a intenção de atender ao interesse acadêmico na área de política em seus encontros com a arte, o presente número traz o **Dossiê Mário Pedrosa**, proposto por ocasião dos 40 anos de seu desaparecimento, ocorrido em 5 de novembro de 1981. Essa foi a principal motivação da chamada pública para a submissão de artigos que estimulam a reflexão sobre as ideias desse importante intelectual marxista, além da magnitude do legado de Pedrosa, cuja história faz parte do movimento social progressista e de emancipação da humanidade.

Mário Pedrosa (1900-1981) foi um ativo militante da causa dos trabalhadores e o mais importante crítico de arte brasileiro do século XX. Pedrosa sempre exerceu ambas as atividades e jamais viu incompatibilidade no seu exercício, deixando isto extremamente claro: “Sempre convivi muito bem com a política e as artes. Nunca misturei setores”. Tal certeza lhe advinha do fato de ter clara para si uma diretriz de vida e de atuação: “Ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual”. Ao longo de sua longa trajetória, estabeleceu significativa contribuição em ambos os campos. Ao compreender a arte como “o exercício experimental da liberdade”, Pedrosa buscava fazer da atuação na crítica uma forma de apresentar a arte e traduzi-la a um círculo mais amplo do que aquele dos mercadores e integrantes do acanhado e restrito círculo do mundo das artes brasileiro. Ele transformou a crítica de arte em uma atividade que deixou

para trás as apreciações superficiais e opiniosas até então existentes no Brasil.

Pedrosa fez do marxismo uma sólida ferramenta para a compreensão do Brasil e a indicação do caminho para a sua modificação, trilhando este ativamente e enfaticamente, desde o início dos anos 1930, e nele permanecendo até o final de sua vida. Tal legado conjunto se fez duradouro e mantém as ideias de Mário Pedrosa sob o exame de estudiosos e pesquisadores até nossos dias e o projeta para além disso, tornando este **Dossiê Mário Pedrosa**, da *Revista Aurora*, de instigante necessidade e atualidade.

O **Dossiê** abre com artigo **Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mário Pedrosa (1925-1933)**, de autoria do professor Marcelo Mari. Nele, o autor busca traçar a trajetória intelectual de Mário Pedrosa, enfatizando as questões suscitadas no debate a respeito da arte da vanguarda, aqui corporificada no surrealismo, bem como no expressionismo e na chamada “arte proletária”, e seu impacto no Brasil, bem como suas conexões entre arte e política. A seguir, a *Revista Aurora* prossegue com o texto **Mário Pedrosa: A revolução da sensibilidade**, produzido pela historiadora de arte e curadora Catherine Bompouis. Partindo da premissa de que a dissociação da atividade política de Mário Pedrosa de seu engajamento com a arte significa ignorar as balizas de sua atuação como intelectual, a autora busca compreender o engajamento e a forma pela qual Pedrosa tornou a sensibilidade a feição indispensável para a mudança do mundo.

O **Dossiê Mário Pedrosa** continua com o trabalho do professor e curador Cauê Alves, **O pensamento de Mário Pedrosa sobre os museus**. Em seu artigo, o autor versa sobre os projetos museológicos em que Pedrosa esteve envolvido no período compreendido entre os anos 1950 e 1970. Aqui, são examinadas as ideias para os Museus de Arte Moderna (do Rio de Janeiro e de São Paulo) e o Museu da Solidariedade do Chile, assim como as proposições para um museu em Brasília, na época de sua construção, e para o Museu das Origens. Dentro desse amplo ideário, o autor destaca a perenidade e a validade desse conjunto para o enfrentamento da grave crise que vive o campo cultural no presente momento, no qual se vivencia o seu desmonte, encetado por um governo atrabiliário que engendra uma política anticultural visivelmente inspirada em fórmulas que se julgavam sepultadas desde o final da Segunda Guerra Mundial.

O **Dossiê** passa, em seguida, ao artigo **Mário Pedrosa e a CISAC**, de

autoria da pesquisadora e professora do Global Center for Advanced Studies (GCAS) Latinoamérica, Claudia Cofré Cubillos; da doutoranda Lucy Quezada Yáñez; e do professor e diretor do Global Center for Advanced Studies (GCAS) Latinoamérica, Francisco González Castro, todos de Santiago do Chile. Com base na correspondência mantida por Mário Pedrosa com membros do Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) e artistas de todo o mundo, os autores buscam estabelecer as relações tecidas por Pedrosa na constituição do comitê. Como se sabe, ao idealizar a organização, Pedrosa produziu uma rede internacional de relações, fundada na solidariedade, a qual permitiu não apenas a constituição do CISAC, mas estabeleceu os fundamentos que deixaram marcas na história de um movimento de permanente solidariedade, que ainda hoje mostra seu vigor, após ter sobrevivido a uma das mais abomináveis ditaduras de todo o continente americano.

A seguir, sucede na *Revista Aurora* o artigo **Museu das Origens: Um projeto visionário de Mário Pedrosa**, de Edson Luiz Oliveira, pós-doutorando no Diversitas-USP, Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (FFLCH). O seu texto busca examinar o projeto de criação do Museu das Origens, ideado e apresentado por Mário Pedrosa, em 1978. Esse olhar, além de ressaltar suas características principais, busca examinar o visionário projeto de Pedrosa com outro vislumbre, enfatizando novas questões colocadas pelas alterações postas no interior das relações éticas e sociais, pois, como aponta o autor, “as questões de identidade, gênero, raça e diversidade estão marcadamente presentes em diversas pautas de reivindicações políticas, e a arte não pode se eximir desses fatos”.

Em continuação, no **Dossiê Mário Pedrosa** vem o texto da professora Glaucia Villas Bôas, **A crítica à modernidade em Mário Pedrosa**. No artigo, a autora aborda a formação de uma crítica à modernidade por parte de Mário Pedrosa, a partir de três distintos momentos: início dos anos 1950; final dessa mesma década; e, por fim, nos anos entre 1975 e 1978. Ressaltam-se, respectivamente, a formação da sensibilidade estética em uma sociedade dominada pela técnica e racionalidade; o receio de Pedrosa com relação à cultura de massa e à aceleração do tempo; e, enfim, quando, retornado de seu exílio, ele se posiciona contra o desenfreado “desenvolvimentismo progressista” que minava a cultura e a natureza de seu país. Para examinar a crítica de Pedrosa à modernidade, a autora a coteja com pensadores da chamada crítica à cultura (*Kulturkritik*), a qual intuiu e ressaltou

as questões postas pelo avanço de uma civilização fundada na técnica, apontando para o cerceamento das possibilidades de expansão dos bens do espírito, cujas consequências se mostraram palpáveis com o embrutecimento dos habitantes das grandes cidades, instigados pela velocidade e pela impessoalidade inerentes ao progresso técnico.

Por fim, o **Dossiê** se encerra com texto-entrevista pouco conhecido, de Mário Pedrosa, feito com o poeta surrealista francês Benjamin Péret, publicado em 1928, devidamente apresentado e anotado. O texto situa a visão de Pedrosa e de Péret acerca do surrealismo em momento no qual se dava uma inflexão de sua orientação, especialmente com respeito às questões da política.

Esperamos que aos leitores da *Revista Aurora* agrade este **Dossiê Mário Pedrosa** e, sobretudo para os que por aqui tomam seu primeiro contato com suas ideias, que apreciem Mário Pedrosa e estreitem e aprofundem os laços com este exemplar intelectual e homem de ação.

Dainis Karepovs, Edson Luiz Oliveira e Daniel Persegüim

DOSSIÊ Mário Pedrosa ■

Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mário Pedrosa (1925-1933)

Marcelo Mari¹

ORCID - 0000-0001-6352-9460

Resumo: A obra de juventude de Mário Pedrosa ainda hoje é pouco conhecida do público universitário. Isso se deve à falta de publicações que reúnam e que discutam a importância da produção intelectual de Pedrosa nesse período. O presente artigo reconstitui sua trajetória intelectual, entre os anos de 1925 e 1933, com ênfase no debate cultural travado sobre a arte de vanguarda e seu impacto no Brasil. Naqueles anos, Pedrosa estava interessado em deslindar a relação entre arte de vanguarda e política de vanguarda.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. escritos de juventude. vanguardas europeias. Surrealismo. expressionismo. arte proletária.

¹ Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (2006). Atualmente, é professor Associado da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Teoria, Crítica de Arte e Filosofia Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna, estética, arte e sociedade. E-mail: marcelomari.vis@gmail.com

Resumen: La obra de juventud de Mário Pedrosa es todavía hoy poco conocida por el público universitario. Esto se debe a la falta de publicaciones que recojan y discutan la importancia de la producción intelectual de Pedrosa en este periodo. El presente artículo reconstituye su trayectoria intelectual, entre los años 1925 y 1933, haciendo hincapié en el debate cultural mantenido sobre el arte de vanguardia y su impacto en Brasil.

8

Palabras clave: Mário Pedrosa. escritos juveniles. vanguardia europea. surrealismo. expresionismo. arte proletario.

Abstract: The youthful writings of Mário Pedrosa are still little known to the university public. This is due to the lack of publications that gather and discuss the importance of Pedrosa's intellectual production in this period. The present article reconstitutes his intellectual trajectory, between the years 1925 and 1933, with emphasis on the cultural debate held on avant-garde art and its impact in Brazil. In those years, Pedrosa was interested in unraveling the relationship between avant-garde art and avant-garde politics.

9

Key-words: Mário Pedrosa. youth writings. European avant-garde. Surrealism. expressionism. proletarian art.

*Mes yeux se tournent vers Moscou,
chargés d'angoisse et d'esperances (1925).*

A trajetória de Mário Pedrosa, nos anos de 1920, é fundamental para entender sua visão sobre a importância da arte e da cultura no processo de transformação revolucionária da sociedade burguesa. Em 1925, Pedrosa se filia ao Partido Comunista, em São Paulo. Sua formação vinha por conta de um conjunto de fatores: a influência benéfica de professores da Faculdade de Direito, na Capital Federal; o contato com operários, entre eles, Mário Grazini, em São Paulo; amigos do Rio de Janeiro e de São Paulo etc. Nesse momento, Pedrosa está próximo dos surrealistas e também interessado pelos estudos de Mário de Andrade sobre música brasileira. Além disso, era leitor assíduo da revista *Clarté*, que trazia debates sobre temas ligados ao pacifismo e, posteriormente, ao comunismo na França, em suas duas principais correntes: o Partido Comunista Francês (PCF) e a Oposição Internacional de Esquerda. *Clarté* era também revista de apresentação de temas de arte e de cultura, depois de algum tempo se fixando no debate sobre a Revolução Russa e na adesão ao comunismo por parte da intelectualidade francesa. Se a revista *Clarté* faz parte da formação de Pedrosa, não se pode esquecer que outro elemento fundamental, nesse sentido, foi sua estada em Berlim e Paris, no final dos anos de 1920.

Declarada a ilegalidade do comunismo no Brasil, já em 1922, e somente com breve período de legalidade, tendo sido preso e torturado Aristides Lobo, companheiro de militância, o Partido resolve enviar Pedrosa para estudos na Escola Leninista de Moscou, em 1927. Após realizar alguns trabalhos no interior de São Paulo, como correspondente do *Diário da Noite*, Pedrosa segue para Berlim com intenção de viajar de lá para Moscou. Porém, ele não prossegue viagem, pois toma conhecimento de que o Congresso Bolchevique na Rússia havia expulsado Trotsky e a oposição do Partido. Aproveita sua estada em Berlim e frequenta lições na Universidade, toma contato com a cena cultural alemã, comenta as tendências românticas do expressionismo alemão e o teatro de Erwin Piscator. Toma contato com a Nova Objetividade na obra de George Grosz, embora dela fale pouco. Esses elementos estarão presentes posteriormente no debate sobre realismo e expressionismo na arte brasileira. O fato é que, depois de passagem por Berlim, Pedrosa viaja a Paris e se encontra com intelectuais ligados à *Clarté*, em especial Pierre Naville e Benjamin Péret. O debate de Naville com Breton e os surrealistas vai influenciar Pedrosa. Era a posição de embate mais ou menos

consubstanciada nos debates da *Clarté*. A adesão ao Partido Comunista por Louis Aragon é assinalada por Pedrosa como o lugar de crítica que o poeta surrealista assumia diante da produção da cultura burguesa meramente celebradora do *status quo*. Caracterização que será também reafirmada por Naville em sua crítica do surrealismo e na convicção de que o artista deveria abandonar a prática artística em troca da militância para a realização da revolução comunista na França, na Europa e nos mais diversos rincões mundiais.

Como destaca Dainis Karepovs, a trajetória intelectual de Pedrosa, nos anos de 1920, fez-se por muitas vias, entre elas, pelo contato com a obra de Romain Rolland, pela leitura de *Clarté* e pela influência do professor Castro Rebello. Tudo somado, tem-se aí um momento decisivo da formação política de Pedrosa naquele decênio que presenciara tanto seu ingresso nos quadros do PCB como sua posterior dissidência e aproximação com a Oposição de Esquerda:

Já ao final de seu curso de direito, no qual ingressara em 1919, ocorre uma inflexão na sua trajetória política, que toma o rumo da esquerda. Essa alteração tem, fundamentalmente, duas vertentes que irão conduzi-lo ao ingresso no PCB, em 1925. A primeira foi a literária: Romain Rolland. Por intermédio dele, Pedrosa tomou contato com uma das grandes influências nos seus caminhos políticos: a revista *Clarté*. Os efeitos políticos e culturais de *Clarté* sobre Pedrosa foram marcantes. Na correspondência que manteve com Lívio Xavier, as referências aos debates suscitados nas páginas de *Clarté* são constantes, em especial aquele sobre o papel dos intelectuais. Não é mera coincidência que a trajetória política e intelectual de Mário Pedrosa, obviamente não com a mesma cronologia, seja espelhada à de *Clarté* (KAREPOVS, 2019, p. 54-55).

A correspondência entre Lívio Xavier e Mário Pedrosa, nos anos de 1920, cita com frequência o ambiente intelectual e os debates contidos na revista *Clarté*. A revista era uma referência importante no diálogo dos dois intelectuais. As cartas apontam também 1926 como ano de leitura de *Literatura e Revolução*, de Leon Trotsky, por Pedrosa, no momento em que ele se encontrava na estância

² Em seu estudo original sobre a correspondência de Mário Pedrosa e Lívio Xavier, José Castilho M. Neto comenta: “Participantes desse momento histórico como poucos, os missivistas mesclam em seus escritos gestos de paixão com acurada análise política. Retratos vivos de ‘militância revolucionária’ nos moldes bolcheviques, Mário Pedrosa e Lívio Xavier, ao mesmo tempo, debatem-se em sua intensa e ilimitada indagação intelectual. Homens cultivados por uma formação eclética e esmerada, colocam-se enquanto formadores do movimento oposicionista como intelectuais militantes, ciosos de seus papéis ditados por rigorosa regra moral. Nesse aspecto, o percurso da dissidência com a direção do PCB confunde-se, muitas vezes, com o papel do intelectual em face da revolução proletária” (Marques Neto, 1993, p. 191).

hidromineral da cidade de Lindoya, para tratar de tuberculose, e quando volta à cidade de São Paulo. Ele comenta nas cartas suas impressões de leitura e os acontecimentos norteados pelo debate inscrito muito em torno das questões do debate francês, mas também essas cartas são testemunho da aproximação de Pedrosa com artistas e intelectuais paulistas, a partir do momento em que passa a trabalhar, no ano de 1925, para o *Diário da Noite* em São Paulo. Além dos temas relacionados aos modernistas brasileiros (entre eles, Mário de Andrade e Oswald de Andrade), Pedrosa apresenta em suas cartas a Xavier temas do surrealismo, do marxismo e da psicanálise freudiana. Tudo era posto em reflexão, e Pedrosa descrevia o ambiente restrito a poucos, mas aberto e propício ao debate sobre a política e as artes, que ele encontrara na cidade de São Paulo.

Na revista *Clarté*, os temas que estão mais em evidência, nos anos de 1926 a 1930, são a mobilização do Partido Comunista Francês e o cenário de revolução na França; o debate entre militantes do PCF e os surrealistas; o debate sobre a formação da Oposição de Esquerda. Esses temas norteiam parte da tônica das cartas escritas por Mário a Lívio. Pode-se até mesmo dizer que Pedrosa seguiu de perto o processo de radicalização dos surrealistas em direção ao empenho por participar da ação política diretamente. Por isso, além de Trotsky, quem recebeu com frequência comentário de destaque nas cartas de Pedrosa foi Pierre Naville, André Breton e Louis Aragon. Todos eles representantes da vanguarda surrealista na França. No ano de 1927, quando Naville publica seu livro *La révolution et les intellectuels*, Pedrosa comentava as razões elencadas para o afastamento de Naville do surrealismo e a aproximação exclusiva com a política comunista, mas também a posição de Breton foi apontada como importante contraponto. Diz Pedrosa:

Tenho recebido *Clarté*. Recebi há poucos dias - duas brochuras - uma *La révolution et les intellectuels* - assinada pelas iniciais A. D. O autor é do Partido. Faz uma análise profunda e bem-feita das relações do surrealismo com o comunismo. A outra - é do Breton - *Légitime défense* - como o nome indica defende-se e explica a sua não adesão ainda ao partido. Em alguns pontos, tem razão; em outros, não. É a questão de *La Guerre Civile* etc. Gostei de ambas. Breton diz que não há razão para que eles e seus amigos abandonem de vez o surrealismo e as pesquisas nesse sentido, como parece exigir o partido. Diz ele que aguarda a resposta do Partido para nele ingressar sem reservas (MARQUES NETO, 1993, p. 256).³

³ Na carta a Livio Xavier, de 1926, Pedrosa escreve as iniciais A. D. para indicar autoria da brochura *La révolution et les intellectuels*. Ensaio que antagonizava com a posição de André Breton exposta na brochura *Légitime Défense*. Provavelmente, A.D. foram iniciais de codinome utilizado

Pierre Naville tomara a decisão de se afastar do surrealismo por acreditar que o interesse do movimento artístico pela transformação da sociedade se revertia menos no empenho político verdadeiro do que em uma crítica marcadamente restrita à dimensão simbólica sem influência decisiva na mudança do estado de coisas. A relação de Naville com os surrealistas se torna cada vez mais conflituosa. O ponto alto da ruptura com o movimento ocorreu no mês de abril de 1925. Naville, então diretor da revista *A Revolução Surrealista*, decepcionado com a tendência mais e mais acentuada das pesquisas artísticas calcadas no modelo interior, concluía que os procedimentos do automatismo, a referência ao sonho e as fantasias imaginativas desqualificavam toda iniciativa de se encontrar uma expressão válida para a pintura surrealista. Logo em seguida, deixava a direção da revista a Breton, que publicaria o ensaio *O Surrealismo e a pintura*⁴, em defesa de pintores ligados ao movimento, como Max Ernst e André Masson.

No livro *A revolução e os intelectuais*⁵, publicado em 1927, ainda sob forte influência do Partido Comunista Francês, Naville apresenta seu argumento principal sobre a adesão (ou não) dos surrealistas à prática política. Para ele, toda a crítica feroz dos surrealistas ao racionalismo burguês e ao nacionalismo não significava um posicionamento político propositivo e coerente ao lado do proletariado, ainda que representasse vontade de mudança. Para Naville, os surrealistas acreditavam, em termos poéticos, na superação da realidade e da mentalidade burguesa através de uma ação deliberada que se valia do expediente de contradição e de ruptura com a significação da realidade, ruptura do significado único do mundo, a partir da reunião de elementos díspares ou juntados pelo processo de automatismo psíquico. Esse expediente revelava a obstinação dos surrealistas “na recusa de considerar como adquiridas as produções espontâneas de seu espírito” e seu contato com a produção burguesa. Se era legítima a defesa metafísica da espontaneidade das ideias, do ponto de vista dialético era um erro, a falta de um lastro específico com os acontecimentos de seu tempo. Conclui Naville (1928) que o isolamento do intelectual, do poeta, e do artista se devia menos à atitude crítica para com a burguesia do que a raiz abstrata de suas ideias.

por Pierre Naville. O livro *La Révolution et les intellectuels*, de Naville, publicado em 1927, segue a argumentação de crítica às posições de Breton e do surrealismo.

⁴ BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

⁵ Cf. NAVILLE, P. *La révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

Sua responsabilidade social viria do esforço de conectar arte e realidade. Porém, o grande choque causado pelos surrealistas no mundo burguês foi justamente esse sentimento extremo de liberdade, refletindo a vontade de mudança de todos os fundamentos sociais. Isso levaria a uma relação entre conquistas sociais e espirituais, que caracteriza todos os períodos revolucionários, e é temerária para a burguesia. Essa relação é definida por Naville como a “ligação ativa dos movimentos de liberação social com a liberdade total de movimentos” (NAVILLE, 1928, p. 94).

A relação crescente de encontro dos surrealistas com a realidade era clara, mas nem por isso deixava de ser ambígua e errava por não definir os limites da consciência sobre a realidade, como parte do processo de transformação das condições sociais. Para Naville, os surrealistas deveriam se posicionar primeiramente em favor da revolução proletária. A ambiguidade dos surrealistas se encontrava na natureza dupla da atividade intelectual, ora comprometida e ora não comprometida com a sociedade burguesa. Disto, Naville conclui a existência de duas direções possíveis para o movimento surrealista: “Ou bem preservar em uma atitude negativa de ordem anárquica, atitude falsa *a priori* porque ela não justifica a ideia de revolução que ela reclama para si (...) ou bem se engajar resolutamente na via revolucionária, a única via revolucionária: a via marxista”. (NAVILLE, 1928, p. 105).

O pessimismo proposto por Naville, como método, traduzia-se em desconfiança sobre uma nova onda revolucionária no mundo e a ampliação da revolução comunista na Europa/mundo e sobre o destino da própria arte revolucionária. Esse pessimismo que se filiava à revolução comunista, e se voltava contra a sociedade burguesa, manteve-se como ponto nevrálgico de debate do surrealismo depois da publicação do Segundo Manifesto. Como se sabe, Breton mantinha contato com o partido comunista francês, em 1926, e seu opúsculo intitulado *Legítima defesa* manifestava abertamente adesão ao Partido. Essa adesão fazia ressalva sobre a importância e defesa da arte de vanguarda. Se a descrição de Naville caracterizou bem a filiação do pensamento de Breton a certo “misticismo intelectual”, principalmente quando Breton aludia à ampliação de consciência com referência a uma realidade mistificadora, quando citava o estado de contemplação cultivado pelo pensamento oriental como alternativa ao culto da máquina e ao pensamento ocidental burguês. Por sua vez, Naville defendia que o salto qualitativo da cultura ocorreria somente depois da revolução e que o proletariado era o real guardião e depositário da cultura.

Apesar das críticas de Naville, muitos surrealistas estabeleceram e mantiveram ligação com o Partido Comunista Francês, que seria marcada por vários altos e baixos e até rupturas definitivas. Em 1933, André Breton e Paul Eluard foram expulsos do Partido, depois de apoiarem as críticas de Ferdinand Alquié sobre a cretinização do regime soviético. No mesmo ano, se Breton aproxima da Oposição Internacional de Esquerda.

Na mesma linha de Naville, embora ainda não tivesse aderido ao Partido Comunista Francês, Aragon escreveu, em novembro de 1925, artigo intitulado *O proletariado do espírito*, em *Clarté*, chamando atenção para a posição ambígua do intelectual na sociedade capitalista na medida em que ele tanto vende sua força de trabalho para sobreviver como comunga de um *status* social diferenciador de sua condição frente ao proletariado e que serve de perpetuação das diferenças e desigualdades sociais. Diante desse estado de coisas, Aragon reclama que o intelectual saia de sua posição em essência conservadora dentro da realidade capitalista e adira às fileiras do proletariado mundial revolucionário:

Face a tal dominação, seria estranho que nada ocorresse. Em nenhum lugar existe um exemplo de tal submissão. Os rebeldes bandeiam com mais frequência para a opressão. Mas os outros estão quebrados. Estamos a assistir a um espetáculo que se assemelha estranhamente a uma luta de classes. Que cisma é esta no espírito? O que nasce, o que nós vemos nascer, é uma ideia nova que cresce. Forma-se gradualmente um proletariado do espírito. Ele ainda está disperso, ele tem má consciência de si mesmo, ele está na esteira de seus inimigos, ele se engana, ele erra. Mas em vários sinais, ele se reconhece. É verdadeiramente um proletariado. O exercício de um trabalho, de um trabalho que lhe é próprio, o pensamento, não é que pela traição do pensamento mesmo que se pode, na sociedade capitalista, assegurar uma existência. (...) o pensamento não se exprime fora do dinheiro. (...) A sociedade capitalista não só nega àqueles que não escravizam os seus pensamentos as condições materiais para o desenvolvimento desses pensamentos, como também os caça logo que os exprime. (...) qual é a diferença, se lhe agrada, entre tais homens e os proletários? (...) Os preconceitos burgueses são fortes, o proletariado foi profundamente impregnado com eles, e recusa-se a reconhecer como seus os que desconfiam da própria classe que combatem. (...) eles também, na maioria das vezes, se recusam a reconhecer a sua verdadeira classe como sendo a sua. Ou partiram desta classe e têm a ambição tola de se elevarem acima dela, ou nasceram da burguesia e mantiveram os seus hábitos (ARAGON, 1925, p. 336).

A aproximação entre os surrealistas e a revista *Clarté* foi oportunidade de exposição e embate das diferenças entre esses dois meios intelectuais: um que se definia como movimento de arte de vanguarda e outro como veículo da revolução comunista⁶. Chamou atenção de Pedrosa, nesse embate, a posição de Aragon sobre a denúncia das ambiguidades nos compromissos do intelectual burguês com a Revolução. Esse aspecto é levantado por Pedrosa, em carta de 12 de fevereiro de 1926, quando endossa posição de Aragon, e diz a Lívio Xavier que o intelectual e seu pensamento idealista não se desvencilharam da sociedade burguesa que os sustentavam e isso gerava uma suspeição completa sobre o papel desse intelectual pequeno-burguês na sociedade, a despeito de sua posição ser às vezes pouco ou às vezes muito crítica do capitalismo, muitas vezes anticapitalista sem ser comunista. Vejam-se os comentários de Pedrosa sobre posicionamento de Aragon na revista *Clarté*, sempre coerente com o comunismo e com a defesa da Revolução Russa:

Dia virá, num novo código moral que se construir, em que pensar será um ato criminoso, e sobretudo, imoral que degrada o seu autor. Sobretudo, agora, nesta fase terminal em que vivemos, tudo é fruto

⁶ Para um estudo mais pormenorizado sobre a relação entre surrealistas e clarteanos, ver o artigo de Alain Cuénot, intitulado *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution*. Nele, Cuénot mostra que havia uma pressão para que os surrealistas fizessem um gesto mais positivo para a revolução comunista e não apenas uma crítica fácil ao capitalismo. Diz ele: “De telles critiques poussent Pierre Naville à présenter une claire mise au point dans le n°11 de *Clarté*, complétée par la rédaction d’une brochure intitulée «Mieux et moins bien», afin de dissiper toute équivoque politique et morale. Pierre Naville se félicite de voir les surréalistes servir la cause du prolétariat tout en précisant qu’il ne tient pas à voir l’intelligence révolutionnaire subordonnée à de vulgaires calculs politiques ou à des nécessités tactiques de basse propagande comme l’entend le parti. Mais il avertit ses amis surréalistes qu’il faut, en qualité d’intellectuels communistes, aller plus loin dans la dialectique marxiste. Il ne s’agit pas de lancer quelques coups de chapeau amicaux au communisme, d’adresser un regard circulaire sur les événements sociaux et politiques. Curieusement, alors qu’André Breton et ses amis surréalistes se rangent du côté du PCF, déjà Pierre Naville se pose en intellectuel révolutionnaire critique et exigeant vis-à-vis de la doctrine marxiste”. CUÉNOT, A. *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution* In *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique* (on line), 2014, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/chrhc/3522>>, Acesso em: 26/09/2020. Ver também análise de Nicole Racine em “Une revue d’intellectuels communistes dans les années vingt : « Clarté » (1921-1928)” In *Revue française de science politique*, Paris, 17 de março de 1967. pp. 484-519. Segue tradução: “Tais críticas levaram Pierre Naville a apresentar um claro esclarecimento no n° 11 de *Clarté*, complementado pela redação de um folheto intitulado “Melhor e Pior”, a fim de dissipar qualquer ambiguidade política e moral. Pierre Naville ficou satisfeito em ver os surrealistas servindo a causa do proletariado, deixando claro que ele não queria ver a inteligência revolucionária subordinada a cálculos políticos vulgares ou às necessidades táticas de propaganda de baixo nível, como o partido pretendia. Mas ele advertiu seus amigos surrealistas que, como intelectuais comunistas, eles tinham que ir mais longe na dialética marxista. Não é uma questão de jogar alguns chapéus amistosos no comunismo, de olhar para eventos sociais e políticos de forma circular. Curiosamente, enquanto André Breton e seus amigos surrealistas se colocavam do lado do PCF, Pierre Naville já se fazia passar por um intelectual crítico e exigente em relação à doutrina marxista”.

do regime, cuja estrutura espiritual é essa cultura imunda de que nos alimentamos, o idealismo de que nos embriagamos. Liberdade de consciência, liberdade de pensar, hoje? Mas onde já se viu coisa mais imoral? E mais nefasta e ociosa? É preciso castrar os cérebros, primeiro ato de moralidade pública. Pensar por pensar é o mais refinado ato de hipocrisia, de covardia e perversidade. Quero crer que a atividade espiritual recuperará a sua nobreza quando o trabalho for a base física da moral, o nivelador das condições econômicas e sociais do indivíduo – e nesse sentido compreendo e aceito a ideia do proletariado do espírito, imagem do Aragon – proletariado como o outro, classe cujos interesses vitais estão precisando da Revolução para se realizar integralmente. Por ora, não há mais intelectual, nem artista – só há o proletariado hoje, nossa atividade só pode ser didática – a única legítima e moral (MARQUES NETO, 1993, p 258).

Fica evidente que havia um senso generalizado entre intelectuais e artistas de que a arte só teria seu papel significativamente transformado, deixando de ser apanágio da cultura de salão da burguesia, caso a revolução proletária ocorresse de fato⁷. Do contrário, a arte cumpriria o mesmo papel que sempre havia cumprido no passado, a de exaltação de falsos heróis, concebidos por falsas genialidades artísticas, na perpetuação de uma estrutura institucional que só teria substituído a moda acadêmica pela mais atual, a moderna. Essa era a questão vital para muitos

17

⁷ Nos anos iniciais do século XX, compreendia-se que vanguarda artística e vanguarda política coincidiam em intenções e prática. Esse tipo de compreensão, muito difundida, explica John Willet: “Em certo sentido, tratava-se de uma confusão de termos; no decorrer do século XIX: o conceito militar de vanguarda estendeu-se em primeiro lugar aos progressistas em política, depois aos artistas mais avançados. A mesma ambiguidade encontrava-se no uso do termo “burguês”, cujo significado no mundo da arte foi estabelecido não por Marx, mas por autores satíricos tais como Daumier e Henri Monnier, para os quais o burguês não era tanto o dono do poder, mas um objeto de ironia: um arrivista que ingressara na classe dominante, inseguro da nova posição e filisteu em seus gostos. Os artistas que aceitavam essa imagem – e eram a maioria – sentiam não somente que compartilhavam o “progressismo” da esquerda política, mas também que tinham diante de si o mesmo inimigo. Independentemente de sua posição ideológica, portanto, esta sensação determinou a atitude deles: com efeito, para eles, a lógica conta menos do que as emoções. Principalmente se não estão em jogo seus interesses materiais: além disso, a imensa maioria dos artistas criadores, em todos os campos, leva uma vida financeiramente precária, tendo pouco a perder além da liberdade. Quando se abate sobre uma sociedade uma rajada de fúria e de esperança. Não há grupo mais predisposto do que este a deixar-se arrastar por ela” (WILLET, J. “Arte e revolução” *In História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 79-80).

missão histórica, a saber: o protagonismo necessário na realização da revolução comunista internacional⁸.

Pedrosa tinha como horizonte a crítica da sociedade burguesa e de suas instituições. Naquele momento, o surrealismo lhe parecia uma alternativa. Isso porque os surrealistas ambicionavam abandonar a arte e sua academia, partindo para uma mudança radical de atitude frente aos marcos estabelecidos da sociedade. Ao negar a arte, os surrealistas se aproximavam parcialmente da negatividade

⁸ Alain Cuénot comentaria que na polêmica entre Breton e Naville, Breton recusaria a separação artificial entre o mundo dos fatos e o mundo do espírito. O que conta dessa polêmica é também o fato de o PCF ver com desconfiança a arte de vanguarda surrealista e ter como parâmetro de arte momentos passadistas como o simbolismo e o naturalismo. Daí uma linha mais austera para a *Clarté* por algum tempo e mais ligada ao Partido: “En janvier 1926, les deux groupes envisagent même la création d’une publication commune qui porterait le nom de Guerre civile, mais le projet échoue. Plusieurs facteurs expliquent ce revers: André Breton ne veut pas renoncer aussi vite au surréalisme et se jeter dans les bras du marxisme, le PCF voit d’un très mauvais œil le capital culturel que représentent Henri Barbusse et Clarté disparaître aussi vite et considère le groupe surréaliste comme un mouvement littéraire hermétique et confus, dépourvu de sentiments marxistes. En effet, les dirigeants du parti, imprégnés de symbolisme et de naturalisme, défendent une conception hybride d’un art populiste et classique à la fois. Bien peu sensibles aux efforts déployés par les responsables soviétiques pour fonder un art prolétarien, ils tiennent avant tout à s’attacher les services de célébrités littéraires sympathisantes comme Henri Barbusse, promises au rôle solennel de guide, plutôt que de se tourner vers de jeunes écrivains et poètes contestataires tout à fait inconnus. Par leur méfiance, ils font avorter une tentative culturelle et politique dont ils ne distinguent ni le sens, ni la portée historique. La grande question du rapport entre avant-garde et parti révolutionnaire est ainsi éludée. Finalement, l’équipe de Clarté avec Marcel Fourier, désireuse de respecter les choix politiques du PCF, reprend en main la direction de la revue pour en faire un outil d’éducation communiste et écarte Jean Bernier de toute responsabilité, élément jugé trop dérangeant et critique, s’obstinant dans un révolutionnarisme de type anarchisant bien peu compatible avec une action communiste militante”. CUÉNOT, A. *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution* In *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique* (on line), 2014, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/chrhc/3522>>, Acesso em: 26/09/2020.

Segue tradução: “Em janeiro de 1926, os dois grupos chegaram a prever a criação de uma publicação conjunta que se chamaria *Guerre civile*, mas o projeto fracassou. Vários fatores explicam este revés: André Breton não queria abrir mão do surrealismo tão rapidamente e lançar-se nos braços do marxismo, o PCF não queria trocar o capital cultural representado por Henri Barbusse por Clarté e considerou o grupo surrealista como um movimento literário hermético e confuso, desprovido de sentimentos marxistas. De fato, os líderes do partido, impregnados de simbolismo e naturalismo, defenderam concepção híbrida de uma arte populista e clássica ao mesmo tempo. Sem simpatia pelos esforços dos líderes soviéticos para estabelecer uma arte proletária, eles estavam mais interessados em contratar celebridades literárias simpáticas, como Henri Barbusse, a quem foi prometido o papel solene de guia, do que em recorrer a escritores e poetas de protesto jovens e desconhecidos. Por sua desconfiança, abortaram uma tentativa cultural e política cujo significado e significado histórico eles não conseguiam distinguir. A grande questão da relação entre o partido vanguardista e o revolucionário é assim evitada. Finalmente, a equipe de Clarté com Marcel Fourier, desejando respeitar as escolhas políticas do PCF, assumiu a direção da revisão para torná-la uma ferramenta de educação comunista e dispensou Jean Bernier de toda responsabilidade, um elemento julgado demasiado perturbador e crítico, perseguindo obstinadamente um tipo de pensamento revolucionário anarquista dificilmente compatível com a ação comunista militante”.

dadaísta e se posicionavam à frente daquele movimento por compreender a revolução como finalidade de sua ação, da ação surrealista. Essa compreensão, que era de Pedrosa, foi a posição defendida também por Benjamin Péret. Talvez o acento de Pedrosa na dimensão política do surrealismo, na linha de Aragon, seja diferente da posição de Péret quando este diz que arte e política revolucionárias andavam juntas. Porém, de que revolução eles estavam falando? A revolução comunista, evidentemente. Tudo isso está exposto na entrevista de Pedrosa feita com Péret, em Paris, no mês de outubro do ano de 1928, para o jornal *O Dia*:

Em Paris, [diz Pedrosa], de todos os movimentos ditos modernos, originários dos meios intelectuais e artísticos, só o superrealismo ainda vive coerente e coeso. Com uma persistência que admira. Dissolveram-se os grupos, aquela agitação enervante de durante e depois da guerra cessou. Os artistas voltaram ao seu individualismo (...). Só o movimento superrealista se mantém unido em grupo, sistematizado em sua doutrina. Muitos (surrealistas) não se dão ao trabalho de expressar, por escrito ou outro qualquer meio, o próprio pensamento: não são escritores nem pintores. (...) Pois este movimento não se caracteriza por sua atividade literária ou artística, como muita gente pensa. Está fora do domínio da arte e da literatura, é mesmo dirigido contra essa forma de atividade espiritual. Eles aliás são peremptórios nesse sentido. (Do que conclui Péret:) a revolução para nós superrealistas não é outra, não pode ser outra senão a revolução comunista, condicionada pelos meios de execução e de vitória definidos pela 3ª. Internacional, pela Internacional Comunista. Por seu próprio desenvolvimento interior, pela polarização de sua ideia de revolução, pelas próprias condições burguesas de existência – o superrealismo foi ter ao comunismo, numa atração inconsciente. O superrealismo, mais uma vez, (...) não distingue a ação da poesia nem esta da revolução: - são faces diferentes de um mesmo estado de coisas. (PEDROSA, 1928c *apud* KAREPOVS, 2021).⁹

O lugar de Pedrosa na França era com a Oposição de Esquerda. Embora Marques Neto (1993, pp. 199-200) faça afirmação cautelosa sobre o papel decisivo ou não da viagem de Mário Pedrosa para a Europa, na adesão às posições da Oposição de Esquerda, o certo é que havia fatores internos para a viagem dele e, entre esses fatores, estava a perseguição a todos aqueles que trabalhavam na luta sindical ou na formação de partidos de base operária. Tratava-se da *Lei*

⁹ Parênteses nossos. Agradeço material encontrado e disponibilizado pelo pesquisador Dainis Karepovs.

Celerada (1927), que era edição de lei, inspirada em lei de 1890, para coibir ideais e atividades de incitamento dos operários contra seus patrões. Aristides Lobo e Edgard Leuenroth foram presos junto a muitos operários. Lobo foi brutalmente torturado por ser acusado de estar envolvido em atividades políticas e sindicais. Depois de sair de circulação da cidade de São Paulo, em breve período de viagem e estada no centro-oeste paulista, Pedrosa seguiu para a Escola Leninista Internacional. Viajou a Berlim para de lá seguir viagem até Moscou. Conforme relata Karepovs:

Foi em Berlim, quando se encaminhava a Moscou para cursar a Escola Leninista Internacional, que Pedrosa soube da expulsão dos líderes da Oposição Unificada — Trotsky, Zinoviev e Kamenev — do Partido Comunista da União Soviética. Diante das notícias do que se passava na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), decidiu não mais prosseguir até Moscou e permaneceu na Alemanha, militando no Partido Comunista e fazendo cursos de filosofia e sociologia na Universidade de Berlim. Depois de passar o ano de 1928 na Alemanha, seguiu em abril de 1929 para a França, onde passou a atuar nas fileiras da Oposição de Esquerda francesa. Ao mesmo tempo, em contato com militantes alemães e com Pierre Naville — surrealista francês que aderira ao comunismo e então dirigia *Clarté* —, teve acesso aos materiais da Oposição de Esquerda, fração comunista internacional que se guiava pelas posições de Leon Trotsky, e, por fim, tomou a decisão de aderir a estas propostas. Foi também nessa viagem que Pedrosa conheceu as ideias de Rosa Luxemburgo e tomou contato com teorias estéticas, como a da psicologia da percepção. (KAREPOVS, 2019, p. 58).

Em sua primeira carta enviada de Berlim e datada de 24 de dezembro de 1927, Mário retomaria contato com Lívio, depois de longa viagem. Estava adoentado e ofereceu ao amigo um panorama detalhado daquele momento. Essa é a famosa carta em que ele escreve para o amigo contando o fato de ter ficado doente e de estar em tratamento médico por oito semanas na capital alemã. Mais que isso, ele confidencia que estava desanimado em continuar viagem de estudos para Moscou e que lá as coisas tinham seguido rumos nefandos: “- Agora, aqui para nós. Desanimei numa vez de ir, hoje mesmo que te escrevo. O Congresso bolchevique do PR – expulsou Trotsky e oposição do partido” (Marques Neto, 1998, p. 283). Além disso, na carta, Pedrosa tem ocasião para falar do que acontecia na cena cultural berlinense e dedica algumas linhas a isso. Dada a importância dessa carta para a elucidação

da trajetória política de Pedrosa, pouco ou nenhum comentário é visto sobre sua recepção entusiasmada do teatro proletário. Aliás, na carta, ele comenta sua visita à exposição de propaganda russa e também ao teatro de Erwin Piscator:

Há aqui agora uma exposição de comemoração ao decenário dos Sovietes. Fui ver. Cartazes, dísticos, estatísticas etc., propaganda. Interessante. Na casa de Liebknecht – onde é a sede do partido. Fotografia do tempo da revolução. Terror branco. Obra malvada. Livros, literatura, gravuras, gráficos etc. Vi retratinhos dos chefes para vender (sobretudo Stalin, Bukharin). De Trotski nenhum. Livros bons. *O materialismo e o empiriocriticismo*, de Lenin, acabado de aparecer. Etc. (...) Há também aqui – um teatro comunista – dirigido por um comunista, parece que muito bom. O *Piscatorbühne* (cena de Piscator). Piscator é o nome do diretor. Levam agora uma peça do Alex Tolstoi – muito moderna, de técnica, etc. Rasputin, o Romano, a Guerra, o Povo, etc. É o título. (os personagens são esses tipos). O Kaiser também estava representado, mas protestou. E o governo proibiu que saísse a figura dele. O papel foi suprimido: apenas é lida em cena a decisão do ministro republicano proibindo a ofensa ao Kaiser. Ainda não fui ver. Espero ir mais adiante, por causa do alemão. Levaram antes uma peça do Falber. Depois – adaptação ao teatro na obra de um poeta tcheco, morto moço, três soldados, que foi comparado ao D. Quixote. É uma revelação fabulosa e muito recente (MARQUES NETO, 1998, 284).

Pedrosa demonstrava interesse de ir assistir espetáculo do teatro proletário em breve. Não era para menos, Piscator significava muito para a cena teatral alemã e também para a soviética. Ele tinha sido um dos introdutores de recursos técnicos modernos no teatro, em atualização dos recursos tradicionais cênicos, para tornar mais atual e eficiente o teatro de agitação e propaganda comunista. Mas não era somente isso. Os recursos novos, os novos meios de produção, estavam investidos de uma forma de apresentar evidente e, objetivamente, as contradições históricas e a situação dramática do proletariado no capitalismo. Piscator fazia teatro em prol da revolução comunista, um teatro para trabalhadores que pretendia ser assistido pelos trabalhadores. Todas essas premissas e questões foram postas por Pedrosa na análise do teatro de Piscator, de fundo realista, sobre o tipo de mensagem, sobre a forma de conscientização política possível e ainda sobre o impacto dos novos meios produtivos nas novas formas de produção artística. Realismo sim, mas um tipo que poderia ser definido por realismo crítico. Piscator partia do princípio de não só ter de ser o teatro tendencioso para defender a solidariedade das classes

trabalhadoras e a mensagem da revolução comunista, mas que para fazer isso era necessário modificar o teatro burguês, destruindo seus pilares de neutralidade e organizando a consciência de classe para a revolução.

Sobre o objetivo principal do teatro proletário e sobre o uso de recursos cênicos novos, Piscator apresenta suas motivações:

[Por intervenção da polícia], em abril de 1921, realizou-se o último espetáculo do Teatro Proletário. Sem nos importarmos em saber se o resultado positivo desse primeiro ano foi grande ou pequeno, uma coisa se atingiu: para o movimento proletário, o teatro, entre os meios de propaganda, atingira um lugar de primeiro plano. Fora incluído nas possibilidades de expressão do movimento revolucionário no mesmo nível que a imprensa e o parlamento. Ao mesmo tempo, todavia, como instituição de arte, completara uma mudança de sua função. Recebera de novo um objetivo que se situava no campo do fato social. (...) que espécie de argumentos, pois, são só que se mencionam contra o emprego de atores profissionais, do aparelhamento cênico, de toda a instituição do teatro? São tão absurdos quanto a afirmação de que um jornal revolucionário deve, por razões ideológicas, ser composto na prensa manual de Gutemberg em vez de o ser numa rotativa moderna. A finalidade continua a ser constituída pelo essencial: através da melhor realização, a propaganda mais forte. E se tenho um mérito é precisamente o de ter feito do teatro o aparelhamento total, o fator a serviço do movimento revolucionário, e o de ter, correspondentemente, transformado os seus objetivos. Com isso resultou que, por intermédio do próprio teatro, se descortinam novas possibilidades, puramente teatrais (PISCATOR, 1968, pp 57-58 e p. 77).

Ora, o teatro político de Piscator investia na utilização de estruturas móveis de palco, novos meios técnicos como projeção de imagens, com uso de projetores de cinema, apresentação de pinturas de George Grosz, utilização do conceito técnico de montagem para as imagens construídas para a peça teatral e a introdução de palcos móveis, estruturas cênicas articuladas com máquinas utilizadas nos efeitos cênicos etc. Isso também fez parte das iniciativas de pensar a realização das peças teatrais para além das convenções e do espaço ilusionista burguês na dramaturgia. Foi daí que se originou o estudo de Walter Gropius para o teatro proletário de Piscator. Gropius comenta, em 1927, a renovação da arquitetura moderna aliada à ideia de potencialização das possibilidades expressivas do teatro, intitulada pelo próprio arquiteto alemão como “teatro total”. Gropius explica:

Quando Erwin Piscator me transmitiu o plano do seu novo teatro, impôs, com a ousada naturalidade do seu fortíssimo temperamento, um bom número de exigências aparentemente utópicas, cujo objetivo consistia em criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído sob o ponto de vista técnico, capaz de satisfazer às diferentes necessidades de diretores diversos, e de oferecer, no grau mais elevado, a possibilidade de permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando-se, assim, estes mais eficazes. (...) os meios mecânicos para a mudança dos planos de representação são eficazmente completados pela projeção luminosa. Piscator, em suas montagens, serviu-se genialmente do filme, para fortalecer a ilusão de representações cênicas. (Contudo) (...) o objetivo deste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos eles são meros meios e fins para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando ocultado atrás do pano (GROPIUS *apud* PISCATOR, 1968, pp. 149 e 151).

Como correspondente na Alemanha para o *Diário da Noite* de São Paulo, Mário Pedrosa produziria dois artigos sobre Piscator, ambos com o título “O teatro moderno em Berlim”. O primeiro deles foi escrito em 15 de janeiro de 1928 e publicado praticamente um mês depois, em 14 de fevereiro daquele ano. Nesse artigo, Pedrosa mostra como Piscator conseguiu superar os impasses da forma já tida como ultrapassada do teatro burguês. Por dois motivos o teatro estava em crise: em primeiro lugar, a forma-teatro para Pedrosa perdia terreno em especial para a dimensão técnica de superação apresentada pelo cinema; em segundo lugar, havia no teatro burguês, com seu psicologismo subjetivista, um distanciamento deliberado dos temas sociais e políticos, que eram a grande força motriz dos primeiros decênios do século XX. O teatro de Piscator vencida essas dificuldades e se aproximava das experiências mais ousadas da arte moderna produzida na União Soviética. A tendência de renovação das artes, vinda da Rússia, era justamente seu caráter de aproximação entre arte e o destino da revolução comunista, portanto, a arte estava inserida no processo amplo de politização da mensagem estética. Pedrosa pondera:

(...) Foi nessa intenção de reintegrar o teatro à vida profunda de nossa época que se deu e se vem dando a renovação. O teatro político hoje tão em voga é uma consequência desta orientação; aliás tem sido este o caminho trilhado pelo movimento moderno em todas as outras artes. A Rússia moderna foi que neste sentido rompeu

a marcha. E justo é confessar que tem conseguido verdadeiras realizações. A arte teatral russa é atualmente a mais moderna e avançada do mundo. (...) Os seus grandes artistas e diretores de cena, como Meyerhold, no teatro, e Eisenstein, no cinema, não tem outro objetivo artístico, declaram, que o de exprimir as grandes emoções e acontecimentos da época formidavelmente dramática que viveram e estão vivendo. A Alemanha lhe vai seguindo as pegadas (...). Assim, a atual inovação de um dos mais modernos diretores da cena da Alemanha, Erwin Piscator (PEDROSA, 1928a, p. 02).

Porém, qual seria o diferencial da obra de Piscator, encontrado também na produção russa moderna de Meyerhold, em contraponto às demais manifestações da arte de vanguarda de seu tempo? Pedrosa responderia que a originalidade de Piscator estava justamente na “intenção política de sua arte”. Os variados elementos da peça são organizados de modo a dar relevância para a mensagem política. No caso da peça “*Rasputin*”, assistida e comentada por Pedrosa, elementos internos e externos à trama são combinados para aproximar o drama histórico à realidade política do momento, o ano de 1927. A peça citava, pois, um banqueiro residente na França, que tivera negócio com a Rússia Czarista e também o Kaiser alemão. Com a interdição jurídica, Piscator apresenta, na peça, o documento da decisão ministerial contra o uso da imagem do Kaiser:

As coisas estavam nesse pé, quando o governo interveio, e uma ordem do Ministro do Interior, depois de uma reunião do Ministério, era transmitida a Piscator, proibindo qualquer representação insultuosa (...) do ex-imperador (...). Então, em lugar do Kaiser, é exposta, na cena propícia, a decisão ministerial, como para mostrar ao público as convicções republicanas do governo (PEDROSA, 1928a, p. 2).

No dia 16 de março de 1928, sai publicado outro artigo, agora referente ao mês de fevereiro, que trata do teatro de Piscator. Nele, Pedrosa retoma a caracterização do teatro político em que o desdobramento histórico é mais importante do que personagens principais ou figuras dominantes. Além disso, o teatro político de Piscator se utilizava de estruturas renovadas e das modernas técnicas cênicas para oportunizar um alargamento dos dados históricos ao público, a fim de se dar uma abertura para reflexão mais apurada:

Para nós, hoje, que conhecemos o desenlace que teve o drama formidável, ainda se torna mais empolgante acompanhar-se assim, desde o seu início obscuro, a ação do homem que, então, insuspeitado e desconhecido, ia, entretanto, assenhorear-se de um grande país. (...). O cenário é moderno. Sem realismo servil, esquematizado, de linhas e

decoração muito modernas e disposto muito engenhosamente dentro de uma abobada giratória, cortada interiormente por vários planos onde se desenrolam as cenas, de modo a permitir, quando se faz necessário a rápida passagem delas e a sua representação simultânea. O emprego do cinema, que é uma audaciosa inovação (...), é feito aqui com muita inteligência. A sua função é propriamente a de situar as cenas, que se passam no palco, no conjunto dos acontecimentos da época (PEDROSA, 1928b, p. 02).

A parte final da peça “*Rasputin*” apresenta a chegada de Lênin na Rússia e o início da Revolução. Depois de situar a narração dos acontecimentos, Pedrosa destaca os elementos cênicos incorporados por Piscator na peça: uma estrutura em abóbada giratória e a utilização de projetores de imagens. A finalidade principal desses recursos técnicos é arrancar o espectador de sua posição confortável, de identificação com os personagens e os heróis da narrativa, no velho sentido aristotélico do termo, para fazê-lo refletir sobre o processo histórico geral, “situar as cenas (...) no conjunto dos acontecimentos da época”. Alargando as perspectivas históricas do drama, diz Pedrosa:

O espectador que tende a só se interessar pelas peripécias do drama, no palco, (...) pela psicologia dos personagens (...) é assim obrigado a generalizar, a ver que isto tudo é apenas um episódio que é preciso ligar ao conjunto do desenvolvimento histórico do tempo”. E arremata “dessa maneira o fim político visado é obtido, e o espectador vê-se forçado a deduzir, do que está vendo, as grandes conclusões gerais e daí, a tirar, em seguida, todas as consequências posteriores, sociais e políticas (PEDROSA, 1928b, p. 02).

25

Estava claro que o efeito artístico e o caráter político-classista da peça eram fundamentais para o teatro de Piscator. O despertar da consciência dos espectadores, retirando-os da dinâmica da identificação com o *pathos* e as emoções da peça para colocá-los em processo de racionalização dos acontecimentos e dos fatos, revelou-se para Pedrosa de uma força estética não convencional, de tipo refratário à estética burguesa, fundamental para a arte de vanguarda conectada com as transformações políticas e sociais de seu tempo. O caminho era pelo anti-ilusionismo da cena, pela conscientização e pelo posicionamento político na luta de classes, frente a categorias tradicionais da experiência estética. Surgia daí um novo tipo de experiência de cultura.

Além do teatro proletário de Piscator, outra coisa que chama a atenção de Mário Pedrosa na cena berlinense concerne às artes visuais: tratava-se das crises do

subjetivismo burguês e da renovação do expressionismo pela Nova Objetividade. O movimento de volta às origens foi prática comum da arte moderna e característica própria da vanguarda alemã do início do séc. XX. Ela expressava tanto preocupação com os sintomas da desintegração social, pelo acirramento da luta de classes na época moderna, como a abertura criativa com as formas de existência pré-capitalistas. Muito já foi dito sobre a viagem de Paul Gauguin para as ilhas Polinésias ou sobre as considerações estéticas de William Morris. Eles, de fato, faziam parte de uma mudança de valor frente à lógica e aos produtos da sociedade industrial emergente. A evasão da sociedade capitalista moderna se revelava como alternativa. Muitos artistas idealizaram, na busca da vida simples, em pequenas comunidades afastadas dos centros urbanos, a alternativa para estabelecer uma nova relação com o mundo. Na Alemanha, fundaram-se, em cidadezinhas pequenas do interior, comunidades inteiras de artistas. Essas comunidades expressavam preocupações de toda sorte ambíguas: de um lado, representavam a revolta contra o maquinismo, a alienação do trabalho e as rígidas leis da coletividade. De outro, o interesse idealizado pelo tema da vida simples camponesa e pelo primitivo que serviram em grande medida para a reconstituição imaginária de uma origem natural da cultura.

Entre essas comunidades alemãs de artistas, a mais conhecida foi a de Worpswede. Surgida na última década do século XIX, pela iniciativa de estudantes egressos das academias de arte de Dusseldorf e de Munich, ela era composta por artistas de vanguarda e intelectuais. A mística da relação natural entre homem e mundo se fazia sentir no *volksage*. Toda sua atividade se contrapunha à arte heróica retratada pelas academias, para se debruçar sobre a idealização do povo simples. Alguns anos depois de sua fundação, a Worpswede ganhava sua forma definitiva no expressionismo. Por seu turno, a valorização da interioridade psíquica, que se manifestava no indivíduo através de suas pulsões, era, pois, resultado de uma idealizada relação mais próxima com um “estado puro da natureza”.

Pelos anos de 1927 a 1929, quando esteve em Berlim, Mário Pedrosa fez um balanço crítico da vaga expressionista na Alemanha. Em dezembro de 1928, ele escreveu um artigo para o jornal paraibano A União, em que o tema central foi a análise daquela produção artística frente aos impasses do pós-guerra. O artigo, intitulado “A rebelião romântica e o espírito prussiano”, redesenhava uma apresentação de duas principais fases do expressionismo: a) a primeira fase

caracterizada pelo movimento romântico de evasão dos artistas da cidade para o campo. Evasão resultante da crise de consciência e mal-estar da civilização burguesa; b) a crítica política da arte experimentada pelos artistas egressos da guerra. Segunda fase identificada por Pedrosa como “nova-realidade” e hoje conhecida pelo termo alemão *neue sachlichkeit*, nova objetividade.

O problema estava dado: o expressionismo da primeira fase era uma solução reativa frente ao nacionalismo burguês (em defesa ou contra ele) e o conflito de classes no capitalismo. Em lugar de tomar posição nas fileiras da luta internacional do proletariado contra a guerra, os artistas do primeiro expressionismo renunciaram ao seu lugar no movimento ativo das massas operárias dos grandes centros urbanos da Alemanha, pela busca idealizada da vida simples do camponês e do estado puro da natureza. Pedrosa discorre sobre a arte expressionista alemã para se concentrar na primeira fase e na ênfase que ela dava à “dimensão subjetiva da vida”. Tratava-se de uma fase de rebelião contra o espírito que havia levado a Alemanha à guerra, isto é:

Todo mundo fora da Alemanha pensa que foi a derrota militar de 1918 que acabou com a supremacia política e social do espírito prussiano, exercido sobre todo o reino, pelo menos sem interrupção, desde Bismarck, e que fez e plasmou a unidade alemã. A derrota militar foi apenas o seu desenlace teatral e exterior. O soberbo, imponente edifício da grandeza imperial, fruto político, social e, ao cabo, até metafísico deste espírito, estava de muito com o cupim dando nas suas vigas mestras. E foi assim do lado de dentro, da própria alma alemã, que principiou de ser minado. A velha alma romântica, musical, antijurídica, faustiana da Alemanha, embora fascinada um momento pela imponência da obra prussiano-bismarkiana, acabou sentindo-se morrer asfixiada dentro da rigidez geométrica daquela estrutura social e política. E então a crise interior profunda foi aos poucos se formando até que já nas vésperas da guerra os primeiros sintomas de seu amadurecimento se exteriorizaram. E foi o expressionismo ainda em botão e os primeiros impulsos do famoso movimento coletivo da mocidade. Que se chamou depois - (...) (*die deutsche jugendbewegung*) (PEDROSA, 1928d, sem página)¹⁰.

O movimento juvenil germânico e o expressionismo foram refúgios da Alemanha romântica, Pedrosa vai dizer que o expressionismo foi “uma avalanche

¹⁰ PEDROSA, M. A rebelião romântica e o espírito prussiano In *A União*, Paraíba, dezembro de 1928, sem página.

que se despencou do pico da montanha e arrastou tudo”. Tanto esse primeiro expressionismo como o movimento da juventude em sua alheação das contradições enfrentadas na modernização acelerada, que expunha o país ao ritmo acelerado dos fornos da produção industrial, refugiaram-se ora na dimensão subjetiva da arte, ora na idealização da vida próxima à natureza. Era, sem dúvida, uma crítica moral de superfície da civilização urbana, que não ousava enfrentar diretamente o problema central das contradições da modernização capitalista na Alemanha que era, para Pedrosa, reforçando a análise, o problema central da luta de classes e a tomada de posição em favor do proletariado. Em suma, tudo se encaminhava para uma negação frágil das estruturas mentais e das instituições, reduzindo o problema ao individualismo. Diz Pedrosa:

E foi isso também antes da guerra, em 1913. Desta primeira migração se originou o movimento que imediatamente devia se alastrar, como a um sinal pré-combinado, por toda a mocidade alemã. Depois desse primeiro grupo, que se denominou sugestivamente de *Wandervogel*, vieram novos grupos, com outras denominações, outras características, mas a mesma finalidade e idêntico anseio. Cansada até a alma da mecanização excessiva da civilização urbana, essa mocidade amaldiçoou a cidade; abandonou a casa paterna, desertou em massa das escolas, sequiosa de uma vida mais em correspondência com a natureza. E não houve pedaço de mata da Alemanha, burgo esquecido numa escarpa orgulhosa, abandonado secularmente na sua fisionomia medieval, aonde a meninada não acampasse. Tomaram a Alemanha. Que foi afinal esse extraordinário e espontâneo movimento coletivo? Foi um profundo fenômeno de psicologia social. Uma revolta moral contra a técnica e um impulso de libertação dos laços exigentes demais da família e da opressão escolar (PEDROSA, 1928d, sem página)¹¹.

A nova regra era evitar tudo o que fosse disciplina, método e organização derivados de uma racionalidade de Estado que se sobrepunha ao indivíduo. A disciplina exterior, a dita disciplina autoritária do Estado, é substituída pela disciplina interior, pela espontaneidade e pela experiência subjetiva. Essa suposta afirmação das condições de manifestação da liberdade do indivíduo se transformou necessariamente em imposições de nova ordem:

E o objetivo principal passou a ser: evitar tudo que não for espontâneo, tudo que não vier de dentro da natureza humana,

¹¹ *Idem, ibidem*, sem página.

como fruto da árvore. Só uma disciplina – a disciplina interior, sem coação de nenhuma espécie; só uma lei – a lei do desenvolvimento espontâneo da personalidade; um método só – o da experiência subjetiva da vida em seus processos naturais de crescimento (PEDROSA, 1928d, sem página).

Pedrosa, em sua avaliação sobre esse primeiro movimento do expressionismo na Alemanha, não deixa qualquer dúvida sobre o fato dele representar a ala direita, baseada na ideologia do individualismo, que fazia a crítica moralizante e se omitia do enfrentamento do problema central de fundo na época: o de colaboração para organizar a luta dos trabalhadores. Pedrosa é enfático em apontar a abertura para novas possibilidades tanto com a superação do anacronismo do espírito prussiano quanto com a mudança do expressionismo para uma nova fase e a perda de força do movimento espontâneo da juventude:

Foi, pois, com o expressionismo, que não foi mais do que a proclamação revolucionária dos direitos do romantismo moderno, a ala direita da ofensiva romântica contra a ordem espiritual prussiana. Agora a cheia romântica passou; é vazante; mas por isso mesmo os seus efeitos perduram. As tentativas, os esforços de renovação, as experiências audaciosas da moderna pedagogia alemã são uma prova disso. O antagonismo dos dois espíritos continua aberto, embora a revolução política tenha de uma vez libertado o espírito prussiano de tudo que fazia o seu irremediável anacronismo: suas tradições políticas, a sobrestimação da disciplina, seu sistema hierárquico, sua tábua de valores etc. etc. E embora que por seu lado o expressionismo tenha evoluído para uma ‘nova-realidade’ e o movimento da mocidade se tenha ossificado em organizações religiosas ou políticas. É aliás esse antagonismo espiritual que caracteriza o estado moral e psicológico da Alemanha de depois da guerra, (até hoje) onde as vozes agoirentas dos profetas da decadência se alternam com o grito dos apóstolos do futuro e os apelos revolucionários (PEDROSA, 1928d, sem página).

Em suma, a Nova Objetividade (nova-realidade) não se apresentou como mudança radical de perspectiva, porque ela passa a ser arte de estetização da política, o que foi apontado por Pedrosa. De fato, a crítica que vai se fazer à *Neue Sachlichkeit* era justamente o fato de que no afã realista de representação (pelos novos meios) da nova realidade da modernização alemã, a arte terminasse por estetizar as contradições da sociedade, tornando-se um expediente de estetização da política, das condições da miséria social etc. Ideia essa que, aliás, esteve

presente na crítica do ensaio *O autor como produtor*. Walter Benjamin¹² mostrou a assimilação dos elementos do realismo crítico e da cultura proletária pela sociedade capitalista, em que a cultura se transformava em objeto de usufruto privilegiado de uma elite e modo de distinção de classe. Por outro lado, a Cultura Proletária, aponta Benjamin em seu ensaio, vinha cumprir papel revolucionário no contexto russo e tinha, em Sergei Tretyakov, seu principal exemplo na medida em que o escritor se envolvia diretamente na produção e relatava a forma como a produção se dava, sempre como agente participante imerso nela e vivenciando suas dificuldades, avanços e contradições¹³. Como superar essas contradições da arte sem a realização da revolução comunista? Esse é exatamente o ponto principal dos questionamentos de Pedrosa sobre arte e cultura na passagem dos anos de 1920 aos anos de 1930.

Em 1929, Pedrosa volta ao Brasil¹⁴. A partir do avanço dos anos de 1930, junto ao aumento da repressão contra operários, contra líderes sindicais e contra a imprensa anarquista, socialista e comunista, a ideologia fascista ganhou as ruas no país. Em São Paulo, uma parte substancial dos movimentos trabalhistas, representados por socialistas, comunistas e anarquistas, vai lutar contra a ascensão da extrema-direita tupiniquim, representada principalmente pelo integralismo, embora houvesse um partido nazista na capital paulista e também no Rio Grande do Sul. O fato é que, desde o governo provisório de Getúlio Vargas até o estabelecimento do Estado Novo, foram se consolidando os mecanismos estatais de controle, investigação e repressão. É o caso do DEOPS, em São Paulo, que depois de sua criação nos anos de 1920, tem suas atividades ampliadas pela repressão contra a esquerda política, nos anos de 1930, e intensificadas depois do

¹² Ver BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, pp. 120-136.

¹³ Para um estudo mais pormenorizado sobre a análise que Walter Benjamin faz sobre a Cultura Proletária, ver: FIGUEIREDO, C. “O autor como produtor na era da ‘estetização da política’” In *Edição RUS*, Universidade de São Paulo, Volume 12, Número 19, pp. 01-29, 2021.

¹⁴ É desse ano o ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos. Ensaio que, encomendado pelo próprio Villa-Lobos, seguiu linha das interpretações de Mário de Andrade e enfatizou os elementos de construção de nossa brasilidade musical. A preocupação com os elementos locais e os aspectos internacionais da cultura de Vanguarda estavam na ordem do dia. Tudo isso mais o interesse de Pedrosa pela literatura e pelo cinema eram as condições de interpretação de sua visão de mundo como crítico da cultura burguesa. A chave de interpretação era a luta de classes, a crise do capitalismo, e como a arte poderia colaborar, como arma revolucionária, para a revolução comunista mundial.

ano de 1935.

Notório é o fato de que as atividades dos integralistas eram acobertadas ou não sofriam punição do Estado, mas que os anarquistas e comunistas, até mesmo os socialistas, foram implacavelmente perseguidos, torturados e mortos. Muitos militantes, de diversos matizes de esquerda, foram presos por agitação, propaganda e subversão, entre eles, Aristides Lobo, Mário Pedrosa, Mary Houston, Oreste Ristori, Patrícia Galvão e muitos e muitos outros. De modo quase invariável, os relatórios de investigação do DEOPS classificaram esses intelectuais e artistas como militantes comunistas, ainda que não o fossem. O comunismo era, pois, um mantra de constituição de ameaça candente e de inimigo imaginário do Estado brasileiro: era preciso combater.

Com o apelo da Liga Comunista Internacionalista, de posição predominantemente trotskista, de anarquistas, de socialistas e de grupos antifascistas, inicia-se, no ano de 1933, a formação de uma ação conjunta de sindicatos e da esquerda contra o fascismo. As iniciativas para formação da Frente Única Antifascista surgiram no Brasil, portanto, a partir da pressão do movimento trotskista e por antifascistas nacionais e estrangeiros, tais como Francesco Frola, Goffredo Rosini e pelo Grupo Antifascista Giacomo Matteotti. Essas iniciativas vão ser responsáveis pela formação da Frente Única Antifascista. Além da publicação de literatura antifascista, entre elas podemos destacar o livro publicado pela Editora Unitas, de Mário Pedrosa, *Revolução e Contra-Revolução na Alemanha* de Leon Trotsky, deu-se a cobertura jornalística e o surgimento de imprensa antifascista, tal como *O Homem Livre*, e muitos jornais de esquerda mantiveram informação e análise sobre a ascensão do fascismo no Brasil e no mundo, tal como *A Luta de Classe*, *A Plebe*, *Diário da Noite*, *Lo Spaghetto*, entre outros.

Essa Frente Antifascista foi convocada por Aristides Lobo, Lívio Xavier e Mário Pedrosa, em manifesto publicado em 14 de julho de 1933, no jornal *O Homem Livre*¹⁵. Já no Manifesto da Frente Única Antifascista, pode-se ler a preocupação com a ascensão do fascismo no mundo. Acrescente-se a isso, para a formação de uma frente antifascista, o conjunto de esforços no sentido de que os grupos de esquerda chegassem a um entendimento sobre a ameaça fascista e organizassem a luta conjuntamente. Assim, o Manifesto vaticina a luta contra o

¹⁵ Foi também nesse jornal que, salvo engano, reproduziu-se pela primeira vez uma imagem de George Grosz, que havia ganhado o mundo por conta da campanha antifascista. Tratava-se do tema da queima dos livros representada por personagens lúgubres da trupe do hitlerismo.

fascismo como luta contra a barbárie e a aniquilação da democracia:

Ao proletariado, principal força da população brasileira, contra o qual se levanta as hostes sanguinárias da reação capitalista: a Frente Única Antifascista dirige sua saudação fraternal, na hora mais trágica que a História registra para os destinos de toda a Humanidade. (...) No instante épico em que as massas populares de todos os países, sacudidas pelo desespero de uma crise econômica sem exemplo, se lançam denodadamente à luta contra os seus opressores, as forças reacionárias que constituem a reserva política da classe detentora do poder procuram destruir todas as conquistas da liberdade e da democracia, organizando tropas mercenárias recrutadas entre os elementos desclassificados da escória social. (...) Para opor uma barreira de resistência a esse fenômeno mundial que obedece ao denominador comum de FASCISMO, é que se coligaram em São Paulo todos os partidos políticos, sindicatos operários e organizações jornalísticas que continuam a sustentar, nas linhas dos seus programas, a reivindicação da mais ampla liberdade de pensamento, reunião, associação e imprensa, sem restrições de qualquer natureza. (...) O fascismo significa a miséria, a opressão, o espezinhamento das consciências. Começa por destruir todas as organizações do proletariado e acaba por se tornar o senhor absoluto, “integral”, que não respeita ideologias, que não admite divergências. Nem comunistas, nem socialistas, nem anarquistas, nem democratas, poderão existir sob seu jugo.”(ABRAMO, 2014, pp. 113 e 116).¹⁶

É justamente nesse momento que Mário Pedrosa profere conferência sobre Käthe Kollwitz, no Clube dos Artistas Modernos, do antifascista Flávio de Carvalho, depois de ter aceito convite do marchand Theodor Heuberger, que tinha interesse de vender gravuras de Kollwitz no Brasil. O período de formação berlinense de Pedrosa conferia a ele muita proximidade com tema notório e distinto da arte alemã, que era a motivação social da arte da gravurista alemã. Posteriormente publicada no jornal *O Homem Livre*, essa conferência colocava acento na função arregimentadora da arte para a revolução. A arte proletária foi uma escolha casual ou já meditada? Ela surgira como parte dos esforços de combate do fascismo ou colocava luz sobre problema crucial da relação entre arte e luta de classes, no período de crise mundial do capitalismo? Existe, nesse estudo de Pedrosa, preocupação de informar a dimensão da arte e da estética como

¹⁶ ABRAMO, F. *A revoada dos galinhas verdes*. São Paulo: Veneta, 2014, p. 113 e 116.

parte de um processo de compreensão do mundo, orientado pelo pensamento marxista. Porém, o que significava essa orientação para o marxismo, quando se trata a compreensão do fenômeno artístico e sua relação com o processo histórico, político e social existentes? O texto de Pedrosa vai justamente apontar o fato de que o fenômeno artístico participa do processo histórico e pode ser parte ativa dele. Longe de uma compreensão da arte como reflexo mecânico das bases materiais da sociedade, a escolha de uma expressão artística que contribuísse para a transformação do momento vivido era essencial. A expressão artística da realidade que se filiasse aos esforços de promoção da revolução comunista era decisiva, muito mais do que a ênfase em sua linguagem formalmente inovadora. Isso implicava na aposta de que, naquele momento, a contribuição decisiva da arte e o seu caráter inovador residiam justamente no apoio irrestrito à revolução proletária mundial. Esses elementos foram fundamentais para Pedrosa, antes e depois do ensaio sobre Kollwitz. Pode-se dizer que, as ênfases apresentadas, sobre esse elemento proletário e sobre a postura radicalmente crítica diante da arte burguesa, só serão deslocadas de foco depois da volta de Pedrosa ao Brasil, após fim do Estado Novo.

Referências

- ABRAMO, F. *A revoada dos galinhas verdes*. São Paulo: Veneta, 2014.
- ABRAMO, F. e KAREPOVS, D. (orgs.). *Na contracorrente da História: documentos do trotskismo brasileiro, 1930-1940*. 2. ed. São Paulo: Sundermann, 2015.
- AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARAGON, L. *Traité du style*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.
- _____. Le prolétariat de l'Esprit In *Clarté*, Paris, 30 de novembro de 1925.
- ARAGON, L. e BRETON, A. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*

- da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- _____. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.
- BRIONY, F. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.
- DE SIMONE, Eliana de Sá Porto. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- COSTA, I. C. et alii. (Org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- CUÉNOT, A. Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution In *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* (on line), 2014.
- FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, C. “O autor como produtor na era da “estetização da política” In: *Edição RUS*, Universidade de São Paulo, Volume 12, Número 19, pp. 01-29.
- HARRISON, C. *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.
- HOBBSAWN, E. *História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- KAREPOVS, D. Mário Pedrosa e a política. In: *Mário Pedrosa atual/ organização: Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôas, Quito Pedrosa*. – Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- _____. *Pas de Politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-10012008-115706.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- MARQUES NETO, J. C. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP/Editora Giordano, 1996.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NAVILLE, P. *La révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

PEDROSA, M. *Arte: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. A rebelião romântica e o espírito prussiano. In: *A União*, Paraíba, dezembro de 1928, (1928d), sem página.

_____. O moderno movimento intelectual da Europa, (1928c) *Apud KAREPOVS, D. Entrevista de Benjamin Péret concedida a Mário Pedrosa em outubro de 1928 para o jornal O Dia, Curitiba, Paraná*. São Paulo, 06 de outubro de 2021. Facebook: Dakar.karepovs, Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1992036060974024&set=a.113348802176102>. Acesso em: 27/10/2021.

_____. O teatro moderno em Berlim. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1928, (1928a), p. 02.

_____. O teatro moderno em Berlim. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 16 de março de 1928, (1928b), p. 02.

_____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PREVAN, G. *La confession d’Aragon*. Paris: Plasma, 1980.

RACINE, N. “Une revue d’intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928)”. In: *Revue française de science politique*, Paris, 17 de março de 1967. pp. 484-519.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853.

WALD, A. *The New York Intellectuals: the rise and decline of the antistalinist left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

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 estropeados, 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.]

O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus

Cauê Alves¹

ORCID - 0000-0002-0373-8989

Resumo: O presente artigo aborda os projetos de museus em que Mário Pedrosa esteve envolvido ao longo de sua vida. Desde o MAM do Rio de Janeiro, do MAM São Paulo, das ideias para um museu na nova capital federal, passando pelo Museu da Solidariedade Salvador Allende, em Santiago, durante o seu exílio, até o projeto do Museu das Origens. Entre as décadas de 1950 e 1970, Pedrosa elaborou uma reflexão valiosa e os desdobramentos de suas proposições permanecem relevantes para o debate atual sobre museus. Numa época em que avança o desmonte do campo institucional da cultura, a reflexão de Pedrosa continua abrindo possibilidades para as discussões sobre o futuro dos museus.

Palavras-chave: Arte. História dos museus. Instituição. Mário Pedrosa. Museu.

¹ Cauê Alves (São Paulo, Brasil, 1977) é bacharel, mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP. Desde 2010, é professor do Departamento de Artes da FAFICLA, PUC-SP. É coordenador do curso de especialização em Museologia, Cultura e Educação, e líder do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria da PUC-SP (CNPq). Entre 2016 e 2020, foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE. Em 2020, assumiu o cargo de curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. E-mail: alves.cauê@uol.com.br

Abstract: This article discusses the museum projects that Mário Pedrosa was involved in throughout his life. From the MAM do Rio de Janeiro, from the MAM São Paulo, from the ideas for a museum in the new federal capital, to the pelo Museu da Solidariedade Salvador Allende, in Santiago during his exile, to the project for the Museu das Origens. Between the 1950s and 1970s, Pedrosa produced a valuable reflection, and the consequences of his propositions remain relevant to the current debate on museums. At a time when the dismantling of the institutional field of culture is advancing, Pedrosa's reflection continues to open possibilities for discussions on the future of museums.

52

Keywords: History of museums. Institution. Mário Pedrosa. Museum.

Resumen: En este artículo se analizan los proyectos museísticos en los que estuvo involucrado Mário Pedrosa a lo largo de su vida. Desde el MAM de Río de Janeiro, desde el MAM São Paulo, desde las ideas para un museo en la nueva capital federal, al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago, durante su exilio, al proyecto del Museo de los Orígenes. Entre las décadas de 1950 y 1970, Pedrosa produjo una valiosa reflexión y las consecuencias de sus propuestas siguen relevantes para el debate actual sobre los museos. En un momento en el que avanza el desmantelamiento del campo institucional de la cultura, la reflexión de Pedrosa sigue abriendo posibilidades de debate sobre el futuro de los museos.

53

Palabras clave: Arte. Historia de los museos. Institución. Mário Pedrosa. Museo.

Depois do recente incêndio da Cinemateca Brasileira, previsto e denunciado pelos trabalhadores da instituição como inevitável, tendo em vista o projeto de destruição em curso; do incêndio do Museu Nacional, em 2018; do incêndio do Museu da Língua Portuguesa, em 2015; do Museu Paulista, fechado desde 2013 e com previsão de abrir quase uma década depois; do incêndio do Memorial da América Latina, em 2013, apenas para citar os mais recentes entre nós, é urgente refletir sobre a contribuição de Mário Pedrosa na formulação de projetos de museus. Embora uma quantidade considerável de instituições artísticas ou museológicas tenha se fortalecido nas últimas décadas, é inegável que as fragilidades de nossos museus ainda são gigantescas. A reflexão e atuação direta de Pedrosa em diferentes museus, entre as décadas de 1950 e 1970, deixou um legado valioso, e os desdobramentos de suas proposições permanecem atuais e relevantes para o debate sobre museus.

Pedrosa colaborou no projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participando de reuniões e assembleias no início dos anos de 1950, como revela a pesquisa de Sabrina Marques Parracho Sant'Anna (SANT'ANNA, 2008). O crítico escreveu apresentações para catálogos de mostras exibidas no museu, como a do Grupo Frente, sugeriu exposições, e participou da seleção de obras a serem aceitas ou adquiridas para o acervo. Uma década depois da fundação do MAM do Rio de Janeiro, Pedrosa concebeu uma outra proposta.

Em carta para Oscar Niemeyer, de 24 de julho de 1958, o crítico havia afirmado sobre os museus de São Paulo e Rio de Janeiro: “a despeito dos esforços sobre-humanos e patrióticos de suas direções”, eles “muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos” (PEDROSA, 1995. p. 288). Pedrosa aponta as fragilidades dos museus recém-criados nas maiores cidades do país, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e os dois museus de arte moderna, que possuem falhas “insanáveis” em seus acervos.

Nesse período, mesmo que não tivesse aderido ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, Pedrosa defendia a utopia construtiva e o projeto urbanístico de Lúcio Costa: uma obra coletiva que parecia se opor ao individualismo e subjetivismo expressionista. Brasília surge como esboço do que seria chamado de “Síntese das Artes”. O projeto da capital federal, inicialmente, foi compreendido como uma “cidade – obra de arte”. No texto *Reflexões em torno da nova capital*, 1957, Pedrosa problematiza uma série de pontos que denominou de “anacronismos de

uma utopia” (PEDROSA, 2015. pp. 131-146), fazendo ressalvas sobre o projeto político de Brasília, mas defendendo a sua monumentalidade. Mesmo que Pedrosa tenha sido contra a retirada da capital federal do Rio de Janeiro, e o gesto populista que a acompanhou, ele apostou no projeto de Lúcio Costa. Mas, logo em seguida, demonstrou seu desencanto com o projeto construtivo e racionalista.

Na carta para Oscar Niemeyer, com sua proposta para um museu de arte em Brasília, num momento em que ele ainda acreditava no potencial transformador da nova capital, Pedrosa enumera treze tópicos em que formula sua proposta para o arquiteto. Depois de dissertar sobre a dificuldade de se criar um “museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno” (PEDROSA, 1995. p. 288), reconhece a importância de uma instituição de arte em Brasília. O crítico introduz que o museu da nova capital não seria um museu tradicional: “O museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes etc.” (PEDROSA, 1995. p. 288). Desse modo, ele não competiria com os museus já existentes nas grandes cidades. Dada a sua natureza, para Pedrosa, o museu de reproduções não possuiria falhas ou omissões em relação aos movimentos ou estilos do passado e, além disso, traria ao público “a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias” (PEDROSA, 1995. p. 288).

Claro que hoje essa concepção de história pressuposta no projeto do Museu de Brasília nos parece tradicional demais. Uma história que abarque a totalidade das manifestações artísticas, uma história compreendida a partir da justaposição linear de estilos, dividida por ciclos históricos e que tem a pretensão de representar com precisão a produção de todos os tempos e lugares é uma utopia análoga ao sonho de Brasília como nova capital-oásis no meio do deserto.

As referências citadas por Pedrosa, para um museu feito inteiramente a partir de fotografias e que fosse atraente, criando ambientes sedutores, eram as mostras e feiras internacionais, como a Trienal de Milão. As estratégias expositivas que pretendem despertar interesse do grande público, hoje bastante conhecidas de todos nós, acabaram se tornando, décadas depois, recorrentes nas chamadas exposições *blockbusters* da indústria da cultura. Mas não é correto afirmar que as atuais exposições imersivas, que não trazem obras originais dos artistas e apelam para uma apresentação espetacular e fetichista dentro de museus, seria o que Pedrosa havia projetado.

A proposta de Mário Pedrosa, em vez de estar no campo do entretenimento, possui um caráter pedagógico, civilizatório, que fomentava a reflexão e recorria a projeções de slides, textos explicativos que seriam gravados e que educariam o cidadão da nova capital. O museu realizaria cursos de História da Arte e crítica para a formação do gosto do público. Cinco anos antes, em 1953, para as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo, Pedrosa integrou uma comissão ao lado de sir Herbert Read e Ernest Rogers, para a formação de um museu didático e documental nesses mesmos moldes e que, por motivos financeiros, não pôde ser concluído.

Certamente, há uma relação entre o projeto para o museu de Brasília de Pedrosa e o *Museu Imaginário* de André Malraux. A primeira versão do texto de Malraux, publicada em *A vozes do Silêncio* (MALRAUX, 19-?), é de 1947 e certamente o crítico brasileiro teve contato com as ideias do escritor francês, que foram citadas e debatidas nos jornais, nos anos de 1950, como o *Correio da manhã* e o *Diário Carioca*. Como ministro da Cultura de De Gaulle, Malraux veio ao Brasil em 1959, e esteve em Brasília na ocasião da doação pela Novacap do terreno para a construção da *Maison de France*.

O *Museu Imaginário* reconhece que é impossível reunir e comparar, num museu tradicional, mesmo de grandes proporções, obras que estão em cidades distantes, em especial afrescos ou vitrais que não podem ser deslocados. Nesse sentido, o museu será sempre incompleto, mas por meio de imagens e reproduções de obras localizadas nos mais longínquos lugares podem se encontrar, superando diferenças não apenas espaciais, mas também temporais. A reprodução permite aproximações entre obras e detalhes e abre para outros modos de ver a arte. Mesmo que a noção de *Museu Imaginário* ultrapasse a concepção de um museu de imagens, e que ela só seja possível depois da fotografia proporcionar a reunião de obras que jamais poderiam ser vistas juntas, há nessa ideia um alargamento da noção de museu. A instituição museológica passa a ser vista como um espaço de imagens documentais, mas também mentais, ou seja, que se encontrem na nossa imaginação.

Entretanto, para Mário Pedrosa, o Museu de Brasília, além de reproduções, teria uma “filmoteca especializada de filmes e documentários de arte e de filmes experimentais de caráter objetivo, dinâmico e plástico” (PEDROSA, 1995. p. 288), ou seja, a fotografia ou o filme deixam de ser apenas um documento para serem também uma obra. E é justamente esse o ponto que Douglas Crimp vai apontar, em *Sobre as ruínas do museu*, como sendo o erro fatal de Malraux:

Enquanto a fotografia era um mero veículo por meio do qual os objetos de arte adentravam o museu imaginário, mantinha-se uma certa coerência. Mas, uma vez que a própria fotografia passa a ser apenas um objeto a mais, restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão condenadas ao fracasso. Pois nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia. (CRIMP, 2005. p. 52)

Certamente a crítica niilista de Douglas Crimp, ao museu e à autonomia da arte, não pode ser simplesmente dirigida para as ideias de Mário Pedrosa. Tampouco a crítica de Crimp à abordagem meramente formal pelos museus e o questionamento sobre o modo como a fotografia entra nas instituições podem ser aplicados ao crítico brasileiro. Pedrosa se opôs ao formalismo e ao esteticismo, chamando atenção para o que poderia ser denominado de social nas experiências estéticas, sem se render, por outro lado, à arte como mero conteúdo. Também jamais poderíamos dizer que Pedrosa se alinharia ao ideário de Malraux. Na verdade, do ponto de vista político, eles estão em polos opostos, principalmente depois de Malraux se aproximar da direita francesa. Entretanto, a discussão sobre a imagem, no caso os filmes experimentais, como um objeto no interior do museu, e não mais como um veículo, é relevante para apontarmos as contradições dessa proposta de museu sem obras originais elaborada para Brasília.

Cerca de dois anos depois de escrever a carta para Niemeyer, Pedrosa publicou no *Jornal do Brasil* o texto *Arte Experimental e Museus*, em que estabelece oposição entre o museu tradicional “que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado” (PEDROSA, 1995. p. 295) e o museu de hoje, caracterizado como “casa de experiências”. Citando os *Bichos*, de Lygia Clark, os não-objetos de Ferreira Gullar e a exposição dos neoconcretos, ele chama atenção para o fazer experimental, aberto, e conclui: o museu moderno é sítio privilegiado para que experiências sejam feitas e decantadas.

Em 1961, Pedrosa publicou o texto *Museu, Instrumento de Síntese* (PEDROSA, 1995. p. 297-298), onde distingue a apreciação artística da inferência lógica. Próximo do pensamento de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1996), que também foi usado como crítica ao que foi chamado de cientificismo da arte concreta, que havia recorrido à *Gestalt*, Mário Pedrosa conclui que aproximar-se de um trabalho de arte e percebê-lo não é uma ciência como ramo específico do conhecimento baseado em provas, princípios e raciocínio lógico. Assim como na

ciência, a apreensão da arte requer sensibilidade, observação e mesmo pesquisa, mas sem a necessária exigência de uma metodologia prévia que legitime a validade da percepção. A ciência é determinação e explicação do mundo, enquanto a percepção é por definição indeterminada e ambígua, o modo como temos para nos aproximar do mundo, com tudo o que há de processual e inacabado nele.

A arte nos ensina a retornar ao mundo em que vivemos, ao contato direto com ele, anterior à reflexão e análise. Com a arte aprendemos a retornar às coisas mesmas, aos fenômenos que nos aparecem, que podemos observar, descrever tal como percebemos e não o contrário: derivar o que eu percebo de uma constituição prévia do que eu penso estar percebendo, mas estou construindo. Entretanto, a arte nos exige ir além do campo da experiência perceptiva. Segundo Merleau-Ponty, jamais podemos ignorar a percepção, mas é necessário retomá-la e ultrapassá-la. O filósofo francês, como se sabe, foi lido pelos neoconcretos por indicação de Mário Pedrosa. E as ideias de Merleau-Ponty parecem estar pressupostas nessa breve reflexão de 1961, momento em que o crítico aponta para a finalidade do museu em educar, formar o intelecto e o espírito das novas gerações. O crítico pensa o museu como um instrumento de síntese, capaz de contribuir para uma educação não lógica e sim perceptivo-estética.

Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa assume a direção artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição que teve em sua gestão a maior crise de sua história. Pedrosa viveu de perto a fragilidade do modelo privado no Brasil, herdado do MoMA de Nova York, e o processo de derretimento do museu. Em ata da Assembleia Geral Extraordinária do MAM, de 23 de janeiro de 1963, ocasião em que foi aprovada a dissolução da entidade e a entrega do acervo à Universidade de São Paulo, Pedrosa reconhece que “lamentavelmente, não conseguiu organizar o grupo que, segundo seu plano, deveria suportar os encargos do Museu com o fito de manter a sua autonomia” (MAM, 1963, p. 4). O presidente da instituição, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, havia se pronunciado sobre a impossibilidade de continuar financiando o Museu, já que havia assumido os encargos relativos à Fundação Bienal de São Paulo.

Na votação sobre a dissolução do MAM, que teve, entre os votos contrários, os de Cláudio Abramo, Lívio Abramo e Mário Schenberg, o crítico Mário Pedrosa se absteve, mas reforçou que “todos os esforços deveriam ser praticados a fim de ser mantido o Museu como entidade viva e atuante” (MAM, 1963, p. 4). Cerca

de um ano antes, em 17 de maio de 1962, Mário Pedrosa havia redigido um documento, destinado ao futuro presidente do MAM, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho estava se dedicando à Bienal. Segundo Pedrosa, “a tarefa do sucessor do atual presidente Matarazzo é [...] de ordem educacional e didática” (PEDROSA, 1962, p. 1). Nesse momento, o MAM de São Paulo, com Mário Pedrosa à frente, tinha celebrado um convênio para transferir-se para a Cidade Universitária, onde seria projetado um edifício para abrigá-lo.

Consta do programa do Museu incluir no seu futuro recinto todo o Setor de Escolas. Estas dividem-se em 3 ramos: 1) Escola de Iniciação, onde se ensinará ao público leigo como ver e apreciar uma obra de arte. 2) Instituto de Arte, destinado ao estudo da história da arte, em nível médio e universitário, dentro dos mais modernos métodos e processos desse ensino, e de acordo com as características inerentes à nossa formação histórico-cultural e à nossa situação geográfica no mundo; e finalmente uma Escola, de nível universitário, de Comunicação Visual, Teoria de Informação e Desenho Industrial, instituto que até hoje não existe no Brasil. Este último setor do Departamento Educacional no museu é o mais importante de todos e imensa e imediata utilidade prática para o desenvolvimento industrial do país. (PEDROSA, 1962, p. 1)

Tarsila do Amaral havia enviado carta para ser lida na reunião de dissolução do MAM de São Paulo, e nesta:

Concordava com a transferência do Museu à Universidade, sugerindo fosse ele acompanhado por Mário Pedrosa ‘a quem devemos em São Paulo a no Brasil toda uma vida dedicada, desinteressada e inteligente às artes brasileiras contemporâneas’. Mas em seguida o secretário lembrou que não poderia impor como condição da doação o encargo de ser Mário Pedrosa o diretor do Museu, mas a assembleia recomenda aos dirigentes da Universidade de São Paulo o nome de Pedrosa para “administrar o Museu e promover a execução de suas finalidades. (MAM, 1963, p. 5)

A reunião terminou com “um voto de louvor à atuação do Sr. Mário Pedrosa como diretor geral do Museu, cuja experiência o candidatam a dirigir qualquer Instituto de Arte no país” (MAM, 1963, p. 5). De fato, não havia sido descartada a possibilidade de Pedrosa dirigir o Museu depois de transferido para a USP.

Em resposta a uma carta de Romero Brest – então diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Argentina, de 1º de fevereiro de 1963, em

que propõe ao MAM uma exposição de arte geométrica, retrospectiva e atual –, Mário Pedrosa responde:

Infelizmente nada posso fazer, agora. O Museu, sociedade civil, deixou de existir e foi doado, por inteiro, à Universidade [...]. Motivo: falta de recursos privados para seguir mantendo-o. Estamos aguardando o processo da sua transferência para a Universidade, para saber como será reorganizado, que pessoal do antigo Museu será aproveitado e se serei ou não chamado a dirigi-lo. Depende tudo isso de muitas coisas, inclusive a política. Eis aí porque nada posso decidir sobre a sua proposta. (PEDROSA, 1963, p. 1)

Fica evidente que Mário Pedrosa tinha alguma expectativa de dirigir o museu que foi transferido para a USP. Em todo caso, o crítico cogita levar a proposta ao MAM do Rio de Janeiro. Em documento sem data, datilografado, intitulado Medidas para Salvar o MAM de São Paulo, há a menção do processo da transferência do Museu à Universidade. Nele, há referência à comissão, nomeada pelo reitor da USP, para fazer a organização do Museu na Universidade, onde se lê:

Seria de toda a conveniência que o diretor geral do museu, até a sua cessão, fosse convidado a fazer parte da mesma comissão, uma vez que é a pessoa mais a par de todas as questões concernentes ao Museu e já com planos elaborados para o bom funcionamento e desenvolvimento do Museu. (MAM, 196?, p. 3)

No dia 2 de maio de 1963, houve a primeira reunião da Conselho Consultivo do Museu a ser formado com as obras de arte recentemente doadas à Universidade de São Paulo. Conforme a ata da reunião, a comissão indicada pelo reitor Antonio Barros Ulhôa Cintra foi constituída pelos professores Sérgio Buarque de Holanda, Cândido Lima da Silva Dias, Pedro Alcântara Marcondes Machado. Walter Zanini foi o nomeado pelo reitor para o cargo de “conservador e supervisor da entidade em formação” (ZANINI, 2013, p. 19). Na reunião, que Mário Pedrosa não participou, foi definido o nome da nova entidade como Museu de Arte Contemporânea da USP, após ressalvas iniciais de Walter Zanini, que gostaria de manter o nome Museu de Arte Moderna, mas que não pôde porque apenas as obras foram doadas à Universidade e não o Museu inteiro.

Mário Pedrosa, que já havia defendido a tese *Da natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (PEDROSA, 1996, p. 105-177) e foi classificado em segundo lugar, atrás de Flexa Ribeiro, para a cátedra de História da Arte e Estética, da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949, também não pôde estar à frente do projeto de um museu universitário em São Paulo. Nele

estava explícita a integração do museu com a universidade, a aposta na educação da sensibilidade do homem e na formação de sujeitos que pudessem contribuir para o desenvolvimento do país. O projeto de Pedrosa tinha entre os objetivos formar artistas e técnicos em geral, em contato com a tecnologia, que permitiria a profissionais exercerem atividades ligadas às artes e indústria. Provavelmente, essa ideia é precursora do que mais tarde se tornou a Escola de Comunicações e Artes da USP, fundada em 1966, com o nome de Escola de Comunicações Culturais. Mário Pedrosa nunca chegou a atuar como diretor de museu na Universidade de São Paulo ou como professor da USP.

Cerca de um mês depois da assembleia que dissolveu o MAM de São Paulo, Mário Pedrosa realizou em 21 de março de 1963 uma conferência, um ato público em prol do MAM, publicada no Estado de São Paulo, três dias depois. Nesse momento, o crítico fala da indiferença e da ignorância dos homens ricos, de São Paulo e do Brasil, em relação ao Museu, o que ameaça a sobrevivência deste. Ele narra o que chamou de *via crucis* do museu:

Durante longos agonizantes meses, procurou-se quem, entre banqueiros, industriais, homens de posse, empresas industriais, de informação, quisesse ficar com o legado de Cicillo Matarazzo. Foi baldada essa procura, não se encontrando um substituto para aquele cidadão (PEDROSA, 1995. p. 304).

Mário Pedrosa lembra da importância do museu para o meio artístico do país e para tornar a cidade menos provinciana. Cita com elogios outros ex-diretores do Museu, como Léon Degand, Lourival Gomes Machado, Sergio Milliet, Wolfgang Pfeiffer, e seu antecessor, Paulo Mendes de Almeida. Numa espécie de balanço de sua gestão, Pedrosa escreve que conseguiu aproximar os artistas da cidade, do MAM de São Paulo, de iniciar uma política de aquisição, mesmo que nunca tenha podido elaborar um orçamento com verbas discriminadas para cada serviço ou função. O crítico fala da dificuldade de implementar iniciativas que gerem recursos, como atividades de cinema, cursos ou venda de livros e lamenta a falta de subvenção federal. Em sua avaliação, nem sequer pode iniciar a “integração e formação do artista no seu verdadeiro meio, isto é, o meio produtivo industrial, tecnológico e cultural de seu tempo” (PEDROSA, 1995. p. 302). Essa relação da arte com o meio industrial e tecnológico foi algo que ele incentivou inicialmente, mas aos poucos se afastou, recusando a submissão da arte ao design. Mesmo antes de assumir a direção do MAM de São Paulo, ele fez a crítica ao racionalismo e objetivismo da arte dos anos de 1950 e não foi partidário de uma estética tecnológica ou de uma ciência que se sobreponha ao fazer artístico.

Em sua reflexão sobre o período no MAM de São Paulo, ele aponta ainda a limitação que é para o museu estar restrito a uma só fonte de renda e reconhece que as Bienais promovidas pelo Museu pioraram a situação, uma vez que a maior parte dos recursos acabaram indo para a “realização daquelas formidáveis mostras” (PEDROSA, 1995. p. 303). E reconhece que: “a Bienal, criatura do museu, sufocou o seu criador” (PEDROSA, 1995. p. 303). Ele sabe que a saída encontrada, a doação do acervo para a Universidade de São Paulo, mesmo não sendo a ideal, foi a única possível. Ele diz claramente que as elites sociais e os homens ricos do país, que produzem e acumulam riquezas, não assumiram seu dever de investir na cultura e delegaram isso ao Estado, e só são estatizantes quando se trata de matérias que não rendem dividendos. E conclui: “A tarefa cultural que compete aos nossos grandes homens de negócio não pode mais ser executada à custa do esforço individual isolado. Ela exige a cooperação de muitos e ou de vários, exige o grupo, o esforço coletivo” (PEDROSA, 1995. p. 307).

Na década seguinte, em 1971, durante a ditadura civil-militar no Brasil, Mário Pedrosa estava exilado em Santiago do Chile e participou da elaboração de outro museu. Ele liderou a construção do acervo do Museu da Solidariedade, como presidente do comitê dos artistas e críticos. A instituição foi construída em apoio ao processo democrático que elegeu Salvador Allende. Nesse momento, trata-se do apoio ao projeto político que buscava realizar profundas reformas sociais e econômicas no Chile.

Entre 1970 e 1973, período em que Salvador Allende esteve na presidência da República chilena, foi instalado no país um dos mais inovadores regimes de transformação social do Ocidente. Tratava-se de superar a desigualdade econômica não apenas respeitando as estruturas democráticas parlamentares e o pluripartidarismo, mas também desenvolvendo mecanismos de democracia direta. Foi uma via que buscou a redistribuição de riquezas que se distinguiu tanto do modelo capitalista quanto das sociedades burocráticas do leste europeu.

Em apoio ao governo de Allende, artistas do mundo todo enviaram obras.² A iniciativa foi fruto de um trabalho assumido por artistas e intelectuais que, além do crítico brasileiro, contou com a participação do crítico de arte

² O museu recebeu peças de artistas dos mais diversos países e movimentos, como Joan Miró, César Baldaccini, Lígia Clark, Sérgio Camargo, Alexander Calder, Cruz Diez, Wilfred Lam, Julio Le Parc, Claes Oldenburg, Arthur Luis Pizza, Antonio Dias, Maurício Nogueira Lima, Claudio Tozzi, Jesus Rafael Soto, Siqueiros, Portocarrero, Soulages, Tapies, Torres Garcia, Vasarely, Frank Stella, entre muitos outros.

espanhol, José María Moreno Galván, e do artista catalão José Balmes. Com o entusiasmo do presidente Allende, eles fundaram um comitê internacional bastante representativo para conduzir o movimento de solidariedade.³

É inegável o papel de Mário Pedrosa como o grande gestor por trás da concepção do Museu da Solidariedade, uma vez que ele já tinha a experiência de participar da comissão organizadora das Bienais de São Paulo, de 1953, 1955, esteve a frente da Bienal de 1961 como diretor geral, além de sua experiência como diretor do MAM de São Paulo, entre 1961 e 1963. O Museu da Solidariedade possui uma das mais importantes coleções de arte moderna internacional da América Latina, e está marcada pelo ideal utópico que a criou e que foi compartilhado por tantos artistas. Dada as condições políticas, culturais e éticas em que surgiu, o Museu da Solidariedade é um exemplo raro de envolvimento voluntário de artistas e intelectuais em sua construção.

Durante discurso em ocasião da primeira mostra da coleção do Museu, em 11 de maio de 1972, Mário Pedrosa chamou atenção para o projeto curatorial da instituição:

Essas obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: se buscou uma lógica interna que as unisse e, na medida do possível, seus espaços correspondem a essa lógica. Todas as ideias, ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a Cinha Lírica de Miró, até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes. Os artistas as doam para que o Museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos, como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional de sua história. (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 31)

³ O Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile era formado por críticos e diretores de Museus de países como Itália, França, Holanda, Inglaterra, Suíça, Polônia, Estados Unidos, Espanha, Argentina, Cuba, Brasil, Argentina e Uruguai. Entre eles, estavam Louis Aragon, poeta e diretor da Lettres Française; Jean Leymarie, diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; o historiador da arte italiano, Giulio Carlo Argan; o diretor do Museu de Arte Moderna de Amsterdam, Edward de Wilde; o crítico de arte norte-americano, Dore Ashton; o crítico de arte inglês, Ronald Penrose; o curador suíço Harald Szeemann; o poeta espanhol Rafael Alberti; o poeta, e crítico de arte argentino, Aldo Pellegrini; o pintor, e vice-diretor da Casa de las Américas, Mariano Rodriguez; o professor e crítico de arte polonês, Juliusz Starzyrsky; e o cineasta e consultor do departamento de Belas Artes da Unesco, Danilo Trelles.

Em carta aberta “Aos Artistas do Mundo”, o presidente da República do Chile, Salvador Allende, referindo-se ao Museu da Solidariedade afirma que se trata de “Um acontecimento excepcional que inaugura um tipo de relação inédita entre os criadores e o público” (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 240). E ressalta a importância desse modo de colaboração com recursos materiais e espirituais para a soberania e o desenvolvimento das grandes massas populares. Em ambos os pronunciamentos, fica clara a vontade e a esperança em construir um patrimônio público que possa colaborar na transformação do Chile. Assim, a criação do Museu da Solidariedade, que mais tarde ganhou o nome de Salvador Allende, é um gesto exemplar de ação curatorial fecunda, que abriu outra perspectiva de futuro.

Mesmo depois do golpe que interrompeu o processo democrático no Chile, Mário Pedrosa continuou trabalhando no projeto do Museu. Do México, para onde se refugiou antes de ir para Paris, escreveu em 25 de outubro de 1973 uma carta para José Maria Moreno Galván, pedindo sua colaboração para negociar a recuperação das obras doadas ao Museu: “Os artistas doaram como testemunho de sua simpatia com o povo chileno naquela maravilhosa etapa de sua vida nacional; e não para um país subjugado por sinistras forças fascistas” (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 263). Pedrosa foi protagonista na formação de um museu em que a ênfase não estava só na arte, mas também na educação. Depois de muitos anos tendo seu acervo escondido da ditadura, o Museu está aberto e em funcionamento em Santiago. Nesse momento, o crítico compreende o gesto dos artistas como contribuição para realização da utopia socialista no Chile. Trata-se da construção de um monumento da história, não aquela dos vencedores de sempre, mas dos que lutaram contra a injustiça e pela liberdade.

Mário Pedrosa retornou ao Brasil apenas em outubro de 1977 e, no ano seguinte, em 1978, o MAM do Rio de Janeiro, instituição que havia contado com sua contribuição nos anos de sua formação, pegou fogo. Cerca de 1000 obras foram destruídas, entre elas dois trabalhos de Picasso, dois de Miró, grande parte das pinturas construtivas de Torres Garcia, entre tantos outros artistas latino-americanos. No mesmo ano do incêndio, ocorrência que, como vimos, não é um caso isolado na história dos museus no Brasil, Mário Pedrosa elaborou uma proposta de reorganização do MAM do Rio de Janeiro, chamada por ele de Museu das Origens.

Partindo da constatação de que o MAM que ele conhecera havia acabado e que não havia condições de refazer o projeto original do museu, Pedrosa cobra a presença do Estado, sabendo das dificuldades do mecenato privado para contribuir com o museu de modo desinteressado e permanente. Para ele, o financiamento deveria vir de empresas estatais, dos três níveis de governo e de doações privadas. Para a construção do Museu das Origens, ele imaginou uma fundação pública ou mista, que fosse autônoma, gerida por técnicos e que não estivesse sujeita às intervenções políticas e burocráticas. Trata-se de um conjunto de instituições independentes, mas que se complementariam: “Na fundação do Museu das Origens, prevê-se o estabelecimento de cinco museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares” (PEDROSA, 1995. p. 310).

O projeto de Mário Pedrosa nunca chegou a ser realizado completamente, mas o Museu do Índio, como o próprio crítico já havia indicado em sua proposta, mesmo sem sede, já possuía uma estrutura, um rico acervo e uma organização desenvolvida. A noção de Arte Popular, para Pedrosa, num momento em que ele defendia o que chamou de arte de retaguarda, uma arte que recusa a fatalidade tecnológica e do progresso, apontava para o artesanal, para o fazer dos que vem de baixo, enfim, para lugar social dos desprivilegiados, algo distante da noção de arte como aliada da indústria, que o crítico havia defendido nos anos de 1950.

Já o Museu de Imagens do Inconsciente havia surgido em 1952, depois que Nise da Silveira, médica psiquiátrica, e o artista Almir Mavignier começaram a trabalhar com internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II. Entre 1946 e 1951, uma série de artistas foram reconhecidos, e Pedrosa foi um defensor das qualidades estéticas deles. Ao lado de Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o crítico se aproximou do ateliê e estabeleceu uma interlocução com Nise da Silveira, no momento em que elaborava sua tese sobre arte e Gestalt. Pedrosa conseguiu convencer Nise da Silveira a emprestar obras de Emygdio de Barros, artista participante dos ateliês, para a 2ª Bienal de São Paulo, em 1953. Um ano antes, em 1952, Nise da Silveira havia fundado o Museu de Imagens do Inconsciente, uma espécie de museu-escola, a partir da produção artística dos ateliês. Pedrosa já havia levado o então diretor artístico do MAM de São Paulo, Léon Degand, que elaborou para o MAM de São Paulo a mostra *9 Artistas do Engenho de Dentro*. Aos poucos, o Museu de Imagens do Inconsciente cresceu e se tornou um centro interdisciplinar que envolve arte,

clínica, investigação sobre teorias da Psicologia e Psiquiatria. Seu acervo possui atualmente cerca de 350 mil obras. Nos últimos anos de vida, entre 1979-1980, Mário Pedrosa se manteve próximo da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

Inspirado no projeto de Museu das Origens, o banqueiro Edegar Cid Ferreira promoveu, no Parque Ibirapuera, em 2000, a *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*. O projeto foi apresentado como uma comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Simbolicamente aberta para convidados na data de 22 de abril de 2000, celebrando a chegada dos portugueses, a mostra se vangloriava de ter trazido ao Brasil a carta de Pero Vaz de Caminha, o documento que instaura o contato que irá se desenvolver como um genocídio dos povos indígenas. A maioria dos módulos apresentados enfatizaram a teatralização das obras, que em grande parte foram ofuscadas pela cenografia espalhafatosa. A organização reivindicou uma atualização do projeto de Mário Pedrosa. Nas palavras de Edegar Cid Ferreira, no texto de apresentação: “Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa”. (MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, p.12)

O conjunto das exposições foi formado por cerca de 12 módulos, e a maior parte contou com curadores/ pesquisadores reconhecidos no meio. O atual Museu Afro Brasil, fundado em São Paulo, em 2004, por Emanuel Araújo, teve uma espécie de ensaio antecipador com os módulos precursores Arte Afro-Brasileira e, principalmente, Negro de Corpo e Alma, que buscou romper com os estereótipos sobre a arte afro-brasileira. Certamente, o maior legado da mostra. A *Mostra do Redescobrimento* foi anunciada como um evento espetacular, e módulos como o da Arte Barroca e O Olhar Distante tiveram enorme destaque na mídia. Em vez de uma oportunidade de construir instituições e refletir sobre a história da arte brasileira, a mostra foi forjada pelo marketing cultural para lustrar a imagem de mecenas das artes de um banqueiro que, anos depois, seria condenado e preso por prejuízos causados aos credores do seu falido Banco Santos.

O projeto do *Museu das Origens*, de Mário Pedrosa, encenado como farsa na Mostra do Redescobrimento, foi neutralizado, seus propósitos desprezados e seus aspectos críticos enfraquecidos por um evento efêmero que consumiu milhões de reais. O que era também uma política afirmativa de valorização da produção dos excluídos se tornou um evento de massa com um discurso nacionalista. O curador-geral da mostra, Nelson Aguilar, embora tenha partido de Mário Pedrosa

e o citado na série de catálogos editados, em entrevista para a Folha de São Paulo afirmou que o projeto de *Museus das Origens* era datado:

É necessário um ponto de vista mais aberto para lidar com a ideia do Mário para o Museu das Origens. Também sempre havia algo de ideologia no Mário Pedrosa. [...] Se existe algo que o final do século 20 revelou foi a morte das ideologias. Nesse sentido, [A Mostra do Redescobrimento] é uma exposição nova, pois não tem esse empenho ideológico que atravessa a crítica do Pedrosa. (AGUILAR, 2000)

A produção simbólica dos índios, dos negros, dos alienados e da arte popular estava contemplada no projeto do Museu das Origens como um modo de dar voz aos oprimidos, aos que historicamente foram vencidos pelo chamado “progresso”. Mas o que se viu na *Mostra do Redescobrimento* foi a tentativa de reafirmação da história dos vencedores, de uma noção de civilização que, no final das contas, cultua a barbárie.

Entretanto, até os fracassos dos projetos de museu de Pedrosa são tão relevantes quanto os êxitos dos museus que ele ajudou a criar. O Museu das Origens, longe de ser datado, trazia algo de originário, ele tem a potência de dar origem, de propiciar algo não previsto, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. No momento em que o crítico já não aposta na vanguarda, a arte de retaguarda (PEDROSA, 1995. p. 341-347) trazia uma promessa de futuro. O Museu das Origens é a projeção de uma utopia transformadora, talvez um modo de escovar a história a contrapelo, para usar a expressão de Walter Benjamin. Ele pode ser compreendido como um monumento aos excluídos que, além de romper com a noção historicista de progresso, contribui na construção da consciência histórica e na percepção de que a arte é anterior à separação entre o erudito e o popular ou à divisão de classes da sociedade capitalista. Pedrosa, sem qualquer nacionalismo, mas indo em busca das raízes, chama atenção para o primitivo que os colonizadores não foram capazes de elevar à categoria de arte.

As transformações de Pedrosa sobre as ideias de museu acompanharam certa mudança na própria compreensão da noção de história por parte do crítico. De um museu totalizador, sem lacunas ou ausências relevantes em seu acervo, que pressupõe uma noção linear e positiva da história, Pedrosa reformula no final da vida sua posição para o Museu das Origens, em que a noção de historicidade está no centro. Mais do que uma narrativa completa e sem equívocos, o que passa

a importar em sua última proposta não é o discurso sobre o passado, mas sim o modo como ele pode iluminar o presente e abrir o futuro, revelando o que ainda não foi visto. Em momento maduro de sua trajetória, o museu se aproxima mais de uma instituição fecunda, que pode dar origem ao que não foi previsto, uma gênese interminável, do que daquela instituição concebida para Brasília, um museu de reproduções de imagens, permeado pelo ideário de abarcar toda a tradição ou história da arte.

Essa mudança de postura, observável em sua trajetória como crítico de arte que sempre se manteve próximo dos artistas, acompanhando o processo criativo de diferentes gerações, numa revolução constante, deve ser compreendida principalmente a partir da abertura para a arte experimental dos anos de 1960 e 1970. A noção de um museu experimental está próxima da famosa frase de Hélio Oiticica, “museu é o mundo”, que se relaciona com um estado de criação latente. Concordando com Pedrosa no início dos anos de 1970, Oiticica ironiza o “ir ao museu à Madison vernissages” (OITICICA, 2011, p.155) e evoca o experimental e o anticolonial.

Mas essa postura aberta e mutante nunca abdicou do papel político e pedagógico que um museu pode ter, instituição de transformação social que contribui com a educação da sensibilidade e o aprimoramento da percepção. A solidariedade e fraternidade também foram fundamentais em sua postura crítica e na mobilização da comunidade artística internacional para a construção do museu em apoio ao governo democrático de Salvador Allende. Um projeto de museu envolve uma postura política frente ao mundo e os afetos que ela mobiliza. A vontade moderna de construção e valorização do patrimônio público é pensada como modo coletivo de colaborar a uma sociedade mais justa. Mesmo que nem todas as ideias de Pedrosa tenham se realizado como concebidas e que algumas delas tenham sido apropriadas e desenvolvidas de maneiras espetaculares e distantes do seu ideário, os museus que ele concebeu, incluindo aqueles que nunca saíram do papel, são ideias fecundas e atuais.

Mesmo que os desmontes de instituições e projetos culturais estejam em pleno desenvolvimento no Brasil de hoje e que os incêndios ainda nos assombrem, os projetos de museus que Mário Pedrosa participou, e não foram poucos, continuam pulsando. Eles trazem a esperança e proporcionam experiências que indicam que a memória guardada pelos museus pode abrir possibilidades de um futuro emancipador.

Referências

- AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades [Entrevista concedida] a CF. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200007.htm> Acesso em: 10 ago. 2021.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*. Trad José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 19-?. Vol. I e II.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos: Mário Pedrosa*. Org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, M. “Arte Experimental e Museus”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Da natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, *Forma e Percepção Estética*. Textos Escolhidos II. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEDROSA, M. “Depoimento sobre o MAM”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. p. 304.
- PEDROSA, M. “Museu, Instrumento de Síntese”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “O novo MAM terá cinco Museus”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Projeto para o Museu de Brasília”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Jorge Romero Brest. São Paulo, 7 mar. 1963.
- PEDROSA, Mário. *Observações destinada ao futuro Presidente do Museu*. MAM-SP. São Paulo, 17 mai. 1962.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO**. Ata de Assembleia Geral Extraordinária, 23 jan. 1963. no, 073.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO**. Medidas para Salvar o MAM de São Paulo, sem data, 196?.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE. *Estética, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mário Pedrosa*. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Org. Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: escrituras críticas*. Org. Cristina Freire. São Paulo: Annablume: MAC-USP, 2013.

Mário Pedrosa e a CISAC

Claudia Cofré Cubillos¹

ORCID - 0000-0002-5569-4711

Lucy Quezada Yáñez²

ORCID - 0000-0002-2647-5560

Francisco González Castro³

ORCID - 0000-0002-1679-8593

Resumen: La experiencia de Mário Pedrosa como creador del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) forjó toda una red de afectos, manifestaciones artísticas y acciones políticas, donde fue impulsor clave del proceso y articulador de una trama que operó bajo los mismos principios que promovió: la solidaridad, la afectividad y la gratuidad de un apoyo desinteresado. El presente artículo nace principalmente de la sistematización y el abordaje crítico de las cartas de Pedrosa con los miembros del CISAC y artistas del mundo. Con este examen, buscamos dar la debida relevancia al rol de Mário Pedrosa, en tanto fue un intelectual trascendente en el contexto latinoamericano, instalando debates y reflexiones que permearon su labor a cargo del CISAC. Creemos que el proceder del CISAC y de Pedrosa se presentan con una potencia inusitada, es por ello que las reflexiones que planteamos abren posibilidades de nuevas articulaciones en nuestro presente.

Palabras clave: Mário Pedrosa. CISAC. Solidaridad. Afectividad. Rizoma

¹ Claudia Cofré Cubillos, claudiacofrec@gmail.com. Doctora en Artes por la Universidad Complutense de Madrid, UCM. Investigadora y profesora del Global Center for Advanced Studies (GCAS) Latinoamérica.

² Lucy Quezada Yáñez, lucyquezada@ug.uchile.cl. Doctoranda en Historia del Arte de la Universidad de Texas en Austin. Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

³ Francisco González Castro, fcg.gonzalez.c@gmail.com. Doctor en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Director del Global Center for Advanced Studies (GCAS) Latinoamérica.

Abstract: As creator of the International Committee for Artistic Solidarity with Chile (CISAC), Mário Pedrosa forged a whole network of affections, artistic manifestations, and political actions, where he was a key driver of the process and articulator of a plot that operated under the same principles that he promoted: solidarity, affection, and the gratuitousness of selfless support. This article arises mainly from our systematization and critical approach to Pedrosa's letters with CISAC members and artists from around the world. With this examination we seek to give due relevance to the role of Mário Pedrosa as a transcendent intellectual in the Latin American context, who installed debates and reflections that permeated his work in charge of CISAC. We believe that the actions of CISAC and Pedrosa are charged with unusual power, which is why these reflections that we propose open up possibilities for new articulations in our present.

72

Keywords: Mário Pedrosa. CISAC Solidarity. Affectivity. rhizome

Resumo: A experiência de Mário Pedrosa como idealizador do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC) forjou toda uma rede de afetos, manifestações artísticas e ações políticas, nas quais foi um importante promotor do processo e articulador de uma trama que operava a partir dos mesmos princípios por ele defendidos: solidariedade, afetividade e a gratuidade do apoio altruísta. Este artigo surge principalmente a partir da sistematização e abordagem crítica das cartas de Pedrosa com membros do CISAC e artistas de todo o mundo. Com essa análise, buscamos dar a devida relevância ao papel de Mário Pedrosa, intelectual transcendente no contexto latino-americano, instalando debates e reflexões que permearam sua atuação a cargo do CISAC. Acreditamos que as ações do CISAC e de Pedrosa se apresentam com uma força inusitada, razão pela qual as reflexões que propomos abrem possibilidades para novas articulações no nosso presente.

Palavras-chaves: Mário Pedrosa. CISAC. Solidariedade. Afetividade. Rizoma

*Ser revolucionario es la profesión natural del intelectual (...). Siempre he creído
que la revolución es la actividad más profunda de todas (...).*

Mário Pedrosa

Hablar de Mário Pedrosa es hablar de un vínculo genuino entre arte y política, más específicamente entre la dimensión social del arte y la militancia política como aspectos claves para entender la realidad, plantear nuevas posibilidades y forjar un cambio en el orden establecido de las cosas. La experiencia de Pedrosa como presidente y articulador del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) nos habla de la creación de esas nuevas posibilidades que se abren, materializándose rizomáticamente en toda una red de afectos, manifestaciones artísticas y acciones políticas que se moverían por flujos desinteresados, donde cualquier elemento podía incidir en otro, produciéndose una multiplicidad y reproduciendo los alcances que la misma red proponía.

En el presente texto nos centraremos en la figura de Pedrosa en relación a un momento histórico y contexto particular, este es, su paso por Chile entre 1970 y 1973, como creador y articulador del CISAC y el Museo de la Solidaridad.

Mário Pedrosa desembarca en Santiago de Chile en octubre de 1970 como asilado político. Su situación en Brasil, producto de la dictadura militar, se volvía cada vez más peligrosa e inestable, dado su anhelo de seguir defendiendo los valores de la democracia, la libertad y el pluralismo. Es así como una vez instalado en Santiago ocupa el puesto de investigador del reciente Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Además de ello, sería parte de una de las experiencias más significativas e inéditas de esa época. Se trata de la creación de un museo, donde Pedrosa podría poner en práctica gran parte de sus ideas y concepciones del arte y, al mismo tiempo, participar en la construcción de un proyecto socialista democrático y plural, impulsado por el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970. Para llevar a cabo dicha iniciativa, Pedrosa activó toda su red de contactos internacionales para obtener donaciones de obras para el museo, quienes demostraron una solidaridad entrañable con el pueblo chileno y con el proyecto socialista.

Contando con setenta años en ese entonces, Pedrosa había vivido en varios países; conocía a gran parte de los artistas de vanguardia; gozaba de experiencia en instituciones y formaba parte de la Asociación Internacional de Críticos de

Arte, habiendo trabajado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; en el Museo de Arte Moderno de São Paulo; y en varias ediciones de la Bienal de São Paulo, además de haber teorizado sobre el arte y su visión de los museos. Con toda esta experiencia y contactos, inicia la que sería una empresa de gran envergadura, ambiciosa e intensa, volcándose de lleno a la tarea del envío de cartas a los distintos artistas del mundo, impulsando una extraordinaria red de afectos artísticos y políticos.

En ese sentido, nos interesa una aproximación a Pedrosa que no está enfocada en su *autoría individual*, sino, por el contrario, en su figura de *articulador de colectividades y comunidad*. Sin su gestión y sus lazos profesionales y afectivos, difícilmente se hubiese podido echar a andar un proyecto de tal envergadura. Por ello, nos centraremos en el rizoma que organiza: sin jerarquías, con generosidad y desinteresadamente.

El CISAC comenzó sus labores en 1971 y fue la base del funcionamiento del Museo de la Solidaridad, hasta 1973, siendo la organización que movilizó a una enorme cantidad de artistas alrededor del mundo, los cuales donaron sus trabajos al pueblo chileno en solidaridad con el proceso de la Unidad Popular. Podemos presentar al CISAC como una red internacional –vinculada de diversas formas al mundo del arte – que apoyó al gobierno de Allende y su proyecto socialista a partir, como hemos dicho, de la donación de obras por parte de los artistas del mundo. Por ello, inicialmente, podemos afirmar que esta red se sostuvo por intereses políticos, sociales y artísticos comunes, pero también por una afectividad transversal a cada una de estas capas, cuyo principal motor fue Mário Pedrosa.

Favorecen la creación del CISAC, y del MS, el programa cultural de la Unidad Popular y el clima artístico y social del momento, así como la impronta del Instituto de Arte Latinoamericano para generar redes de colaboración en América Latina desde el compromiso político y social, y también la convergencia de distintas personalidades en la Operación Verdad, y el apoyo de artistas internacionales al proceso chileno. Todos estos aspectos coinciden y generan una iniciativa inédita en el mundo. A los ojos del CISAC, es la persona de Allende en quien confluyen estas voluntades: “El compañero Presidente, Salvador Allende, a través del Departamento de Cultura nos comunica: que ha recibido el ofrecimiento de destacados artistas de numerosos países para donar algunas de sus obras con el

objeto de formar en Chile un Museo de Arte Moderno”⁴. De todo esto, deriva la idea de crear el Museo de la Solidaridad, y, desde tal iniciativa, se constituye el CISAC para guiar tal proceso, como se menciona en la misma declaración:

El Comité se crea para llevar a efecto esta tarea y decidir sobre la mejor manera de establecer contacto con los artistas, que movidos por sus simpatías con la experiencia revolucionaria del gobierno popular, están dispuestos a cooperar con sus creaciones, a la formación de una colección de obras maestras del siglo XX, destinada a permitir la participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional⁵.

Para el Comité, esas intenciones de los artistas, cruzadas por la solidaridad como motor, son consideradas de la siguiente manera: “Este espíritu generoso y políticamente solidario desborda ampliamente los esfuerzos del Comité y no sólo ha facilitado su labor, sino que la ha transformado en una grata y muy hermosa tarea”⁶. Y es que este factor, la solidaridad, que atraviesa al CISAC, a los artistas y al MS, es – como veremos más adelante – una característica que plantea una forma diferente de comprender la sociedad, su funcionamiento y los modos de relación que en esta se alojan y, de la misma manera, instala otro modo de entender el vínculo entre artistas, obras y pueblo.

El proyecto del MS surge de una combinación genuina entre el arte y la política. Pedrosa, con su espíritu revolucionario y sus conocimientos, hace una contribución significativa al proceso transformador que estaba en marcha. En 1971, escribe un ensayo titulado *El modelo de socialismo chileno y el Frente del Arte*, donde afirma que “en su esencia, la lucha por el socialismo es la lucha por la cultura” (PEDROSA, 2017, 134). Pedrosa sostiene que el desarrollo cultural y artístico dentro de un proceso de transformaciones es una tarea fundamental para la comunidad del arte, quienes deben movilizarse y generar miles de iniciativas, especialmente en los lugares más desolados, en las poblaciones, en el campo, y desde allí ir avanzando hacia los niveles más altos donde pueda llegar el progreso.

⁴ Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago. 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA.

⁵ Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago. 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA.

⁶ Memorándum del CISAC para agradecer la colaboración de los artistas. Santiago. 23 de marzo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0143. Archivo MSSA.

¿Qué función tienen los artistas en ese proceso cultural? Cuanto más elevado sea el nivel de esa revolución, más próximo estará el hombre de la entrada en el socialismo (PEDROSA, 2017, 134).

Pedrosa contemplaba con admiración el proceso chileno que, a diferencia del socialismo histórico ruso, se presentaba como un modelo que consideraba las experiencias pasadas tanto en sus logros como en sus fracasos, para a partir de aquello desarrollar una propuesta nueva, basada en el llamado pluralismo democrático. Ese modelo para impulsar el desarrollo del país pretendía potenciar el sentimiento latinoamericano de pueblos unidos contra el imperialismo y el capitalismo global, los que generaban una dependencia cultural y económica, al tiempo que frenaban el crecimiento y el desarrollo de los pueblos del Sur. En ese sentido, el proyecto del museo moderno y experimental se pensaba en defensa de una revolución cuyo objetivo sería formar una colección internacional, creando un museo único en el globo, antiimperialista y para los pueblos del llamado “Tercer Mundo”.

Vale la pena mencionar ciertos aspectos relevantes de la función de Pedrosa en el Museo de la Solidaridad. Como mencionamos, Pedrosa trabajó en el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) y fue presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), organismos que coordinaban las recepciones de las obras, sus registros y resguardo. En mayo de 1972, se inauguró en las dependencias del Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal la primera exposición del MS, con una colección que ya alcanzaba las cuatrocientas obras, y un emotivo discurso del presidente Allende que agradece a los artistas del mundo su solidaridad con Chile. Durante los tres meses que duró la exposición, el público local recorrió la muestra con gran interés y en la prensa oficialista se publicaron imágenes de interminables filas de estudiantes esperando ingresar. La entrada era gratuita y se calculó una asistencia total de cien mil personas, una cifra extraordinaria para Chile en la época (BERRIOS, 2017, 95).

La idea de Pedrosa era hacer itinerar la colección del MS hacia el mundo de los trabajadores, llevando sus obras a fábricas y a minas, en consecuencia con los principios del proyecto. Desgraciadamente, el MS no alcanzó a tener una sede propia ni a llevar a cabo todas las proyecciones que estaban en su horizonte. El violento golpe de Estado de 1973 trunca de manera definitiva la iniciativa de la solidaridad. Pedrosa, con gran resistencia, tiene que abandonar Chile, viajando a México primero y, luego de unos meses, a París. La desazón e impotencia invaden

a todos los que fueron parte de este proyecto de solidaridad y amistad en favor de las transformaciones de un pueblo.

En ese escenario surge la pregunta: ¿qué fue lo que hizo posible la creación de tal experiencia? Sin duda, el gesto de la donación de trabajos de distintos artistas del mundo fue esencial para dar vida a la iniciativa. También el sentimiento de la época preparó el terreno para aquella experiencia singular. Así mismo existieron aspectos constituyentes de la experiencia encarnada en el CISAC, en la forma de actuar de Mário Pedrosa y de los artistas donantes que permitieron la formación del MS: *la solidaridad* como elemento motivante; *la afectividad* como forma de relacionarse; *la gratuidad* como gesto político, donde en la conjunción de esas características se produce una diferencia radical frente al capitalismo y sus lógicas. A continuación, revisaremos en qué consistieron esas características y formas de operar en las que, sin duda, Mário Pedrosa fue un eslabón clave.

Solidaridad

La solidaridad implica una serie de aspectos relativos a lo colectivo, lo político y la adhesión a una causa común, a intereses compartidos, y al apoyo mutuo que se deben unos grupos y organizaciones con otros grupos y organizaciones. La solidaridad puede ser definida a partir de las reflexiones que genera el mismo CISAC, en las respuestas de los artistas (además de lo evidente del gesto de donación) y en la recepción de la opinión pública por medio de la prensa escrita de la época. En relación al primer punto donde se manifiesta la solidaridad como problema, Pedrosa piensa sobre ese aspecto en su texto del catálogo de la primera exposición realizada del MS:

as ideas felices son así: No nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El “Museo de la Solidaridad” es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: Un Museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales está la libertad de expresión y creación⁷.

⁷ Museo de la Solidaridad Chile [Primera exposición del MS]. Santiago. 17 mayo 1972. Fondo Solidaridad. Serie Programación. R0197. Archivo MSSA.

Acá, la solidaridad es el elemento constitutivo del MS, tanto por el gesto de los artistas como por la sintonía con el momento histórico, en una correlación de procesos pocas veces vistos en la historia. Además, en diferentes documentos, el CISAC y Pedrosa vuelven una y otra vez al gesto de los artistas y al museo en sí, de modo que “La solidaridad cultural y artística de esos artistas es el cemento que une indisolublemente esas donaciones entre sí de modo tal que esa solidaridad no se esfume en el tiempo como un simple gesto, sino que se solidifique en un edificio que marque con su presencia la historia cultural de Chile”⁸. Para ellos, ese gesto es de solidaridad por su trascendencia, ya que en la donación los artistas respaldan y apoyan al pueblo chileno de forma permanente, tal como menciona Pedrosa, en el catálogo del MS, las obras son donadas para que permanezcan en el tiempo, y el MS será un monumento a la solidaridad con Chile.

Sin embargo, la impronta del MS y de las obras donadas va más allá del gesto. Para Pedrosa y el CISAC, cuando dan cuenta del valor real de su colección, dirán: “Todo el conjunto de obras tiene un valor muy alto, pero hay un valor incalculable en dólares o en moneda alguna. Ese valor es el de la solidaridad con el pueblo chileno, con sus trabajadores que construyen una patria independiente. Ese valor es el de la confianza en los trabajadores chilenos, de la fe en que este pueblo seguirá adelante en su proceso de construcción del socialismo”⁹. Y ese valor es del pueblo chileno, lo que es repetido en más de una ocasión: los donantes desean que las obras sean patrimonio del pueblo y sean accesibles, por lo que “Los obreros, las dueñas de casa, los estudiantes, todo el pueblo chileno son los dueños de este patrimonio artístico”¹⁰ y “Cada chileno que llegue hasta acá tiene derecho a entrar y visitar su Museo sin pagar entrada, porque el Museo de la Solidaridad es propiedad de todo nuestro pueblo”¹¹.

Por otro lado, también en el intercambio de cartas entre los artistas y Pedrosa se aprecia el alcance de la idea de solidaridad. Casi la totalidad de las

⁸ Museo de la Solidaridad y Memorandum del CISAC sobre su funcionamiento. Santiago. 4 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0161. Archivo MSSA.

⁹ Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago. 30 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

¹⁰ Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago. 30 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

¹¹ Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago. 30 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

misivas dan cuenta de tal aspecto, algunas de forma más concreta y directa, mientras que otras de un modo incluso poético. Un ejemplo puntual es la carta de Dietrich Albrecht a Pedrosa:

Dear Mário Pedrosa,
I'm a political artist – engaged in the socialistic fight against imperialism— if you want you can get a lot of works from me for the Museo de la Solidaridad.
[Schreiben Sie wegen weiterer verlagsinformation!]
Venceremos
Albrecht D.¹²

Como se ve, la respuesta es clara en su identificación con la lucha del MS y no pone restricciones en su aporte. Carta como esa hay muchas, entre las que se encuentra la de Fischer, que emociona a Pedrosa por la espontaneidad del gesto del artista, el cual envía una obra luego de leer el artículo sobre el MS, en la revista *Lettres Francaises*. En la respuesta de Pedrosa a Fischer, se aloja la complejidad y sencillez de la solidaridad: “El arte de la solidaridad, en su máxima expresión, es lo que acabas de hacer de una manera tan simple y noble. Y así se construirá nuestro Museo de la Solidaridad”¹³. De esa forma, se resume la diferencia de paradigma que implica la solidaridad, entregarse a partir de un impulso a una causa común, sin pompa ni grandilocuencia.

Por su parte, la prensa también dio cuenta de las impresiones que los artistas tuvieron respecto del MS y la solidaridad como motor de aquel. En particular, la columna de Virginia Vidal *El Museo de la Solidaridad: Apoyo de los artistas del mundo al proceso chileno*, en *El Siglo*, recoge una serie de opiniones de artistas. Para Luis Felipe Noé, de Argentina: “La misma palabra solidaridad lo dice todo. Es la solidaridad de los artistas del mundo con la revolución chilena. El significado es tanto mayor cuando un museo de esta índole es un caso único en el mundo”. Por otro lado, Jorge Damiani, de Uruguay, opina que “más importante aún que el museo en sí es la

¹² “Querido Mário Pedrosa,
Soy un artista político – comprometido en la lucha socialista contra el imperialismo – si tú quieres puedes obtener muchas obras mías para el Museo de la Solidaridad.
[Escríbenos para más información!]
Venceremos
Albrecht D.”
Tarjeta postal de Albrecht Dietrich a Mário Pedrosa. Stuttgart. 1 de enero de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0189. Archivo MSSA. (Traducción nuestra).

¹³ Carta de Mário Pedrosa a Hervé Fischer. Santiago. 19 de septiembre de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0091. Archivo MSSA.

solidaridad con el pueblo chileno. Este no es un museo más. Personalmente, yo elegí la obra que consideraba más representativa de lo que estoy haciendo actualmente para enviarla con todo mi amor a Chile”. Mientras que para Amalia Polleri, también de Uruguay, “el Museo de la Solidaridad es una nueva forma para expresar la amistad de los artistas donantes de todo el mundo con el pueblo chileno en su camino hacia la transformación social que elimine la injusticia»¹⁴.

Todo lo anterior da cuenta de cómo la solidaridad, como aspecto constitutivo del MS y del CISAC, se hace patente no solo en el gesto de los artistas y en la reflexión que tales donaciones generaron y que decantaron en el nombre de Museo de la Solidaridad, sino que también aparece en el mismo actuar de los integrantes del CISAC y como un motor del proyecto, en el cual la solidaridad es con un proceso y con un pueblo, el que acusa recibo de tal solidaridad en las discusiones públicas motivadas por la prensa. A partir de la solidaridad, el arte de distintos creadores del mundo se manifiesta y se hace parte de un proceso social de una radicalidad única.

Afectividad

A nuestros ojos, la afectividad parece ser la argamasa que unió cada uno de los gestos que conformaron al CISAC y que guiaron su funcionamiento, siendo la base de las relaciones que se dieron entre los miembros del Comité, de éstos con los artistas y entre el MS con su contexto. Eso si consideramos lo señalado por Deleuze y Guattari como afecto, lo que sería aquel estar afectado por los efectos. En nuestro caso, correspondería a afectarse por el efecto del proceso chileno hacia el socialismo. Para los autores, “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, 261). Así, el yo que vacila es el sujeto moderno y capitalista, al tiempo que la efectuación de la potencia se da en lo logrado por el pueblo chileno, ante lo cual los artistas del mundo son afectados. Como nos mencionaba el artista chileno Guillermo Núñez: no importa lo que el gobierno hacía por mí, importa lo que yo hacía por el colectivo¹⁵.

¹⁴ Virginia Vidal, «El Museo de la Solidaridad: Apoyo de los artistas del mundo al proceso chileno», *El Siglo*, Santiago, 13 de mayo de 1972.

¹⁵ Entrevista a Guillermo Núñez realizada por los autores. Santiago, 26 de septiembre de 2018.

Tal como en el caso de la solidaridad, el afecto no es algo abstracto, sino que adquiere su materialidad en las relaciones y en los cuerpos, tal como reflexiona Deleuze, siguiendo la filosofía de Nietzsche: “Un cuerpo tenía tanta más fuerza en cuanto podía ser afectado de un mayor número de maneras; este poder era el que medía la fuerza de un cuerpo o el que expresaba su poder” (DELEUZE, 2013, 90). Desde esa perspectiva, es posible entender el poder del movimiento de solidaridad con Chile y el poder del CISAC, al ser una serie de cuerpos afectados de diversas maneras por el proceso chileno – lo que Pedrosa reitera en un sin número de cartas, las cuales actúan a partir de aquella afectación. Ese afectarse es reflexionado por Deleuze y Guattari en función del pensamiento de Spinoza, en el cual encuentran una postura que plantea a los afectos como devenires vinculados al cuerpo y la potencia de este, potencia reflejada en lo que puede un cuerpo y cómo este puede ser afectado por otros¹⁶.

Desde ese punto de vista, parece claro que el grado de potencia y lo que pudo el cuerpo del CISAC fue bastante, ya que los cuerpos que allí habitaban fueron cuerpos siempre abiertos a afectarse por un proceso (el chileno) para luego afectarse entre ellos, literalmente intercambiando acciones y pasiones, componiendo un cuerpo más potente. La afectividad fue el modo de relacionarse del CISAC, y fue esa forma de relación la que le dio su fuerza.

Al ser el CISAC una orgánica construida en estrecha relación con las prácticas artísticas, podemos pensarlo como una afectividad que construye la realidad¹⁷. Así, si vemos a los artistas y a su acto de donar obras, sumando lo propio de cada obra en sí, comprendemos que los artistas y el CISAC crearon afectos y realidad desde el MS, lo que implicó una relación afectiva con el pueblo chileno, con su proceso y su devenir, del cual los artistas y los miembros del CISAC se hicieron parte.

Ahora bien, la afectividad no solo podemos entenderla desde la potencia del afectarse y el poder que esto conlleva, sino que también desde su acepción más

¹⁶ «Los afectos son devenires. Spinoza pregunta: ¿qué puede un cuerpo? Se llamará latitud de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien según los límites de ese grado. (...) Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente». (DELEUZE; GUATTARI, 2012, 246).

¹⁷ Tal es el modo en que lo ven Deleuze y Guattari: «De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en compuesto» (DELEUZE; GUATTARI, 2013, 177).

cotidiana, donde la afectividad implica un cuidado por el otro, un cariño, una amistad, una forma fraternal del trato. Eso se hace evidente en los vínculos afectivos que Pedrosa puso a disposición para formar el CISAC, así como en aquellos que generó cuando el comité comenzaba su funcionamiento, y que se ven reflejados en sus cartas. Un claro ejemplo de esto es la correspondencia entre Pedrosa y Dore Ashton, en donde la afectividad en la forma del intercambio es una constante, con ambos afectándose mutuamente. En ese sentido, una particularidad de esa relación es que su afectividad excede y precede al CISAC; es una amistad forjada años antes y que perdurará una vez producido el golpe de Estado en Chile.

El retomar los vínculos afectivos, las viejas amistades, fue una de las formas en que Pedrosa fue sumando personas a la encrucijada del MS. Muchas de sus cartas solicitando colaboración con el museo comienzan relatando un recuerdo en donde él y su interlocutor compartieron en el pasado. De esa forma, se retoman relaciones en las cuales se compartían criterios comunes de cómo se comprende el rol del arte en la sociedad y el rol del propio artista; red afectiva que vuelve al tema de la solidaridad como motor del MS. No obstante lo anterior, no es menor que esas amistades, cuyo trayecto es reanudado en el marco del CISAC, fueron de cabal importancia para Pedrosa. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el de Fernando Gamboa, con el cual Pedrosa retoma el vínculo afectivo para el trabajo en el MS. Luego del golpe de Estado, es Gamboa quien gestiona el asilo de Pedrosa en la Embajada de México y su posterior salida a ese país.

Pero aquellos modos de relación basados en la afectividad no solo tienen que ver con un trato entre los miembros del CISAC y sus colaboradores. El afecto generado trascendió el proyecto del MS, o por lo menos así lo fue en Pedrosa, en quien se evidencia un afecto hacia el pueblo chileno, lo que se ve en varias de sus cartas, donde habla de las particularidades de la gente en Chile y la lucha que se lleva adelante. Aún más clara es la actitud del mismo Pedrosa en los momentos más duros del gobierno de la UP, donde salió a repartir alimentos como un trabajador más. Eso da cuenta del vínculo afectivo y político que desarrolló Pedrosa con Chile y sus habitantes, excediendo su labor en el CISAC y MS.

Por último, la afectividad que se gestó en el CISAC fue más allá de su labor inmediata, lo que se expone en el compromiso de sus miembros luego del golpe de Estado, tanto con la recuperación de las obras como por la preocupación por la situación de Pedrosa en Chile (muchas son las cartas en las cuales se pregunta por el paradero de Pedrosa después del fin de la UP).

De esa forma, hemos visto cómo la afectividad como modo de relación fue capital en el funcionamiento del CISAC, tanto desde la perspectiva del afecto – como potencia de afectación mutua –, como desde la afectividad, fraternidad, respeto y cariño del trato entre varios de sus miembros, al tiempo que esa afectividad excedió los márgenes de la labor del mismo CISAC.

Gratuidad

La gratuidad como problema plantea una serie de cuestiones que dan cuenta de su importancia. Por ejemplo, la gratuidad emerge desde una motivación gatillada por un deseo (en ese caso por el deseo de la solidaridad) que difiere del interés – entendido como la utilidad o valor que en sí tiene una persona o cosa y del cual se busca sacar provecho – como motivador común dentro de las lógicas del mercado. Desde esos gestos, se instala una diferencia radical frente al capitalismo.

En la amplitud de su potencia, la gratuidad va más allá del acto en sí, permitiendo que se pueda prescindir de los límites que son instaurados por el mercado en las distintas áreas de la vida: lo gratuito no responde a nadie y no genera deuda, por lo que los límites que se nos imponen desde las distintas estructuras sociales no tienen cabida.

La gratuidad como un aspecto político “del hacer” ha sido abordado por diversos pensadores contemporáneos, entre ellos por Slavoj Žižek. Para Žižek, la gratuidad es lo que da cuenta de la radicalidad necesaria para que un acto que emerja desde el Ser pueda cambiar realmente el orden establecido en sus fundamentos. Como lo ha consignado el filósofo esloveno: “sólo un gesto ‘imposible’ de pura gratuidad puede cambiar las propias coordenadas de lo que es estratégicamente posible dentro de una constelación histórica” (CAMARGO, 2011, 377). Relevante en la visión de Žižek es que esa gratuidad del acto está completamente ligada a una subjetividad militante que “en un solo tiempo *da lugar* al acto y *constituye* al sujeto del acto” (CAMARGO, 2011, 383), lo que puede ser relacionado al acto de donación, que es al mismo tiempo el acto que constituye al sujeto y al que recibe la donación (es decir, el MS).

Dado que la gratuidad marca una diferencia entre distintos modos de vivir y comprender el mundo, de habitarlo, es que Sloterdijk menciona que la Historia puede ser descompuesta “en la época de la economía de la deuda y la época de la

generosidad. Si la primera piensa siempre en el retorno vengativo y el reintegro del pago, la otra no se interesa más que por la donación futura” (SLOTTERDIJK, 2005, 83). Así, la gratuidad en el hacer que proyecta esa época de la donación, la que se construye desde el único regalo verdadero – el que no deja deuda –, se hilvana con el deseo de hacer estallar las estructuras del capitalismo y las lógicas de interés. Lo interesante del planteamiento de Sloterdijk es que, con los gestos de los artistas y la formación del MS, ese futuro del que habla, esa otra Historia – diferente a la de la deuda – fue vivida en Chile, y se puede ver tal cambio de paradigma en la construcción del MS a partir de gestos desinteresados, que no dejaron deudas, que fueron gratuitos.

Así, la experiencia del CISAC y el MS se constituye como una experiencia que se apartó de las lógicas económicas, asumiendo la gratuidad, la solidaridad y la afectividad como formas para crear otra sociedad desde los regalos sin deuda, los únicos verdaderos. El proyecto del MS y del CISAC fue un afirmar la creación de una nueva sociedad desde la gratuidad, en oposición al mercado, y emergió desde el deseo, en diferencia al interés.

El actuar desde la gratuidad representa una libertad y no una carencia. La gratuidad va más allá del gesto de los artistas, situándose en la creación del MS; en cómo el museo se vinculó con la sociedad y en el trabajo de quienes lo hicieron posible. Lo más evidente fue el gesto de los artistas que permitió la creación del MS, constituido de una forma única en el mundo: sin gastar dinero en obras. Ambos aspectos dan cuenta de lo central de la gratuidad en torno al MS, lo que fue rescatado en diversas notas de prensa de la época.

Otro aspecto del cual deseamos hacer mención, en función de la gratuidad como factor del MS, tiene que ver con el trabajo de las personas, en particular de Mário Pedrosa. En varias cartas se da cuenta de una realidad a considerar: las labores que se realizaban para el MS no eran pagadas, lo que no solo refiere a cuestiones administrativas, sino a situaciones tan cotidianas como el traslado de obras, asunto que el mismo Pedrosa tenía que resolver¹⁸. Por otra parte, varios colaboradores tampoco recibían una paga, tal como relata Pedrosa a Ashton, en

¹⁸ Como comentamos anteriormente, Mário Pedrosa trabajó como investigador del Instituto de Arte Latinoamericano, labor por la cual recibía un pago, no así por las actividades directamente relacionadas al MS. Insistimos en su labor desde la gratuidad en tanto forma de compromiso político y afectivo con el proyecto del museo; fenómeno que sucedía en diferentes niveles e intensidades en el mundo político y cultural de la época.

relación a sus críticas al primer catálogo del MS. De modo que no hay solo una gratuidad en la donación o en la apertura del MS, sino también hubo personas que pusieron a disposición, de forma gratuita, sus capacidades, su tiempo y su energía para el proyecto del MS. La gratuidad impregnó al MS con una lógica diametralmente diferente a la del capitalismo, donde la ausencia de deuda y la generosidad fue lo que primó.

Conclusiones

La posibilidad hecha realidad

En el presente texto hemos revisado – sintéticamente – la experiencia del CISAC y la importancia de la figura de Mário Pedrosa, quien articuló una red de trabajo afectiva, artística y política dentro de contexto y momento histórico propicios para la generación de dichas experiencias. Frente a lo anterior, podemos concluir que tales situaciones fueron experiencias únicas en el mundo. En ese sentido, son fundamentales las características antes analizadas, donde – como hemos planteado – la solidaridad actuó como motor que dio el impulso y puso en marcha una causa colectiva, movilizandando una serie de cuerpos, generando vínculos recíprocos y, en definitiva, creando comunidad. Sumada a la solidaridad, la afectividad activó relaciones y conexiones (de información, emotivas y políticas) que crecieron y generaron identificación con el proyecto político del MS. En ese sentido, los afectos son mucho más que sentimiento personal, siendo la efectuación de una potencia que desencadena dicha identificación. Por su parte, la gratuidad la hemos definido como el gran gesto político de los artistas de dar, donando sin pedir nada a cambio, más solo el deseo de que las obras lleguen a la mayor cantidad de público posible. Ese gesto concreto originó, por un lado, una contraposición a las lógicas del mercado capitalista y, por otro, una ruptura con la concepción del museo moderno – enfocado hacia la “alta cultura” –, impulsando un sentido antielitista, donde todo el mundo tiene cabida y puede ser parte de los aspectos sensibles de una comunidad¹⁹.

¹⁹ Idea que desarrolla Rancière de una reinterpretación de la noción schilleriana de la educación estética del hombre, de la que podemos decir, de manera general, que consistía en un modo específico de ocupación del mundo sensible para producir hombres dispuestos a vivir en una comunidad política libre. Esta “revolución estética” contenía una promesa de emancipación del hombre y de una nueva comunidad libre. Según Rancière, sobre ese pedestal se construye la idea de modernidad estética; la determinación del arte como forma y autoformación de la vida. Lo que impulsó a su vez un nuevo paradigma de revolución política. (Ver RANCIÈRE, 2009).

Consideramos que todo lo anterior no hubiese sido posible sin la presencia y el carisma de Mário Pedrosa como *articulador* de las redes que posibilitaron la experiencia del MS. Es evidente que, sin su gestión y sus lazos profesionales y afectivos, difícilmente se hubiese podido echar a andar un proyecto de tal envergadura. Sin duda, la figura de Pedrosa *articula comunidad*.

La experiencia del MS y del CISAC fue una realidad que se dio – en parte – gracias a las características que hemos mencionado antes (el cruce de la solidaridad, la afectividad y la gratuidad). Así como también, el devenir rizomático que se dio en el funcionamiento del CISAC y en la constitución del MS demuestra que fue posible operar desde una lógica desjerarquizada, donde cualquier elemento puede incidir en otro, produciéndose una multiplicidad y reproduciendo una red afectiva, artística y política que finalmente daría forma y vida al MS.

Por otra parte, también fueron fundamentos de aquella realidad la sensibilidad social, política y cultural del contexto desde que Allende asume como presidente del país, activándose una efervescencia en el desarrollo del medio artístico y cultural, proponiendo un cambio estructural de la sociedad chilena. La idea de una nueva institucionalidad para el arte, motivada por la transformación que se estaba produciendo y por los debates entre artistas y pensadores, generó las condiciones y los actores idóneos para la creación del museo.

En ese ambiente, la figura de Mário Pedrosa fue clave para los debates que propiciaron el desarrollo crítico del medio artístico chileno, así como también una inspiración constante, dado que en su figura y experiencia como crítico de arte se conjugaban dos ámbitos esenciales para el contexto cultural que se estaba viviendo: su compromiso político – militante y revolucionario – con su sensibilidad, pasión y conocimiento artístico. Ambos elementos – el arte y la política – fueron decisivos para presidir el CISAC y llevar adelante un increíble despliegue afectivo que desencadenó toda una red afectiva y política que terminó desbordándose, yendo más allá de la propia figura de Pedrosa y de sus relaciones de amistad. Ese flujo desbordado configuró deseos, creaciones artísticas y un verdadero compromiso político con el proceso de emancipación que nacía en Chile, elementos que propiciaron la fundación del MS.

Para Pedrosa, el MS mostraba a Chile como un ejemplo representativo de la primera forma verdaderamente democrática del socialismo, siendo ejemplo

para otras naciones al estar tallando su propio lugar en la historia con su batalla antiimperialista y, por lo tanto, merecía atención internacional. Al mismo tiempo, se desbordaba la idea de museo, planteándose una propuesta de un museo abierto a la experimentación y rupturas de todo tipo.

La revisión que hemos hecho del pasado y del periodo de la UP, donde se generaron las condiciones óptimas para que una experiencia como el CISAC y el MS existiera, nos lleva inevitablemente a examinar el presente y formularnos la pregunta: ¿es posible, hoy, vivir una experiencia similar?

No obstante lo anterior, también debemos plantearnos qué es necesario para construir un escenario distinto al actual, donde pudiesen generarse las condiciones para abrir otras posibilidades diferentes a las del capitalismo. Y, en esa producción, es necesario preguntarse qué papel juegan las prácticas artísticas, las instituciones del campo del arte y la cultura y cómo la solidaridad, la afectividad y la gratuidad pueden ser elementos que transformen las lógicas del sistema que se nos entrega. El ejercicio de mirar esas experiencias del pasado no es mero delirio: nos permite implicarnos con otra lógica desde sus hilos más finos – su red afectiva – y así cruzar el presente, persiguiendo el rizoma como aquello que transforma sin rumbo fijo lo que vamos construyendo.

En una de sus últimas entrevistas, Pedrosa declara que “ser un revolucionario es la profesión natural de un intelectual”²⁰. La frase resume su larga carrera de producción crítica inspirada en la intensidad de su propia vida, donde sus luchas (tanto artísticas como políticas) fueron la base de todas sus construcciones teóricas sobre el arte: su función social, la revolución de los sentidos y la revolución de los hombres.

²⁰ «ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual». Última entrevista de Mário Pedrosa, realizada por sus amigos Lygia Pape, Ferreira Gullar, Darwin Brandão, Hélio Pellegrino y Washington Novaes, publicada en el diario *Pasquim*, Río de Janeiro (18/11/1981).

Referencias

Archivo MSSA

Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago. 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA

Declaración del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile [1972]. Santiago. 1 enero de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0119. Archivo MSSA.

Memorandum del CISAC para agradecer la colaboración de los artistas. Santiago. 23 marzo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0143. Archivo MSSA.

Museo de la Solidaridad Chile [Primera exposición del MS]. Santiago. 17 mayo 1972. Fondo Solidaridad. Serie Programación. R0197. Archivo MSSA.

Museo de la Solidaridad y Memorandum del CISAC sobre su funcionamiento. Santiago. 4 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0161. Archivo MSSA.

Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago. 30 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

Tarjeta postal de Albrecht Dietrich a Mário Pedrosa. Stuttgart. 1 de enero de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0189. Archivo MSSA.

Carta de Mário Pedrosa a Hervé Fischer. Santiago. 19 de septiembre de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0091. Archivo MSSA.

Prensa

VIDAL, Virginia. El Museo de la Solidaridad: Apoyo de los artistas del mundo al proceso chileno. *El Siglo*, Santiago, 13 de mayo de 1972.

Libros citados

BERRIOS, Maria. Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad, en **Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma**. Madrid: MNCARS, 2017. 274 p. 86-101.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pre-textos, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **¿Qué es la filosofía?**. Barcelona: Anagrama, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2013.

CAMARGO Ricardo. Žižek y el acto: la genealogía de un redoblamiento. En RUIZ, Miguel; VATTER, Miguel (eds.). *Política y acontecimiento*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011.

VASSALLO, Eduardo; CONTRERAS, Gonzalo. *La cultura con Allende. Tomo I. 1970-71*. Santiago: CNCA, 2014.

PEDROSA, Mário. El modelo del socialismo chileno y el frente del arte, 1972. En Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: MNCARS, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom Ediciones, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Sobre la mejora de la buena nueva*. Madrid: Siruela, 2005.

Museu das Origens: Um projeto visionário de Mário Pedrosa

Edson Luiz Oliveira¹

ORCID - 0000-0001-7678-5391

Resumo: Desde 1978, época em que Mário Pedrosa propôs a criação do Museu das Origens (MO), até a atualidade, os agendamentos políticos, culturais, sociais e midiáticos passaram a fazer parte dos horizontes das expectativas de intelectuais e artistas sensíveis às alterações significativas nas relações étnicas e sociais. Por isso, a proposta merece hoje ser revisitada na mira de novos contextos socioculturais. Sendo um projeto visionário, deve ser analisado dentro das perspectivas museológicas atuais, em um contexto histórico e social diverso, uma vez que a configuração das ideias e as condições materiais para um empreendimento tão ousado se encontram agora muito mais maduras. As questões de identidade, gênero, raça e diversidade estão marcadamente presentes em diversas pautas de reivindicações políticas, e a arte não pode se eximir desses fatos. A partir daí, o artigo pretende analisar o projeto do MO com novo olhar, consciente da rede discursiva que imperava no momento de sua formulação em comparação com o que se vislumbrou, posteriormente, nos campos da arte e da cultura.

Palavras-chave: Museologia. Arte Moderna. Pós-Modernismo; Museu das Origens. Mário Pedrosa.

¹ Graduado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes - USP (1981), com mestrado em Artes, também pela ECA-USP (1991), e doutorado em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP (1996). Possui experiência didática na área de Literatura Comparada e Comunicação Social. Ministrou aulas na Universidade Anhembi Morumbi. Participou da Cooperação Técnica Educacional entre o Brasil e Timor-Leste, trabalhando no Ministério da Educação daquele país e na Universidade Nacional Timor Lorosae - UNTL. Em Brasília, trabalhou na Escola Nacional de Administração Pública (ENAP). Em Mato Grosso, foi coorientador do MINTER, entre a USP e a UNEMAT. Atua também na área de Cinema e História da Arte, com um segundo Doutorado na área de Artes Visuais, na ECA-USP. Atualmente, realiza pós-doutorado na área do Cinema Documentário, no Diversitas-USP, Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (FFLCH), com o projeto Brasil em tela: Autorrepresentação da realidade brasileira, sob a supervisão da profa. dra. Giselle Gubernikoff. E-mail: edsonklaxon@gmail.com

Abstract: Since 1978, when Mário Pedrosa proposed the creation of the Museum of Origins (MO), until today - political, cultural, social and media agendas have become part of the horizons of expectations of intellectuals and artists sensitive to significant changes in ethnic and social relationships. For this reason, the proposal deserves to be revisited today in view of new sociocultural contexts. As a visionary project, it must be analyzed within current museological perspectives, in a different historical and social context since the configuration of ideas and material conditions for such a daring undertaking are now much more mature. For the issues of identity, gender, race, and diversity are markedly present in various agendas of political demands and art cannot escape these facts. Seen from this perspective, the article intends to analyze the MO project with a new approach, aware of the discursive network that prevailed at the time of its formulation, in comparison with what was later glimpsed in the fields of art and culture.

Keywords: Museology. Modern Art. Postmodernism. Museum of Origins. Mário Pedrosa.

Resumen: Desde 1978, cuando Mário Pedrosa propuso la creación del Museo de los Orígenes (MO), hasta hoy - las agendas políticas, culturales, sociales y mediáticas se han convertido en parte de los horizontes de expectativas de intelectuales y artistas sensibles a cambios significativos en las relaciones étnicas y sociales. . Por ello, la propuesta merece ser revisada hoy ante los nuevos contextos socioculturales. Como proyecto visionario, debe ser analizado dentro de las perspectivas museológicas actuales, en un contexto histórico y social diferente, ya que la configuración de ideas y condiciones materiales para un emprendimiento tan atrevido son ahora mucho más maduras. Los temas de identidad, género, raza y diversidad están marcadamente presentes en diversas agendas de demandas políticas y el arte no puede escapar a estos hechos. Visto desde esta perspectiva, el artículo pretende analizar el proyecto MO con un nuevo enfoque, consciente del entramado discursivo que imperaba en el momento de su formulación, en comparación con lo vislumbrado posteriormente en los campos del arte y la cultura.

Palabras clave: Museología. Arte Moderno. Posmodernismo. Museo de los Orígenes. Mário Pedrosa.

Introdução

Com artigo que versava sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz², escrito em 1933, Mário Pedrosa – um ícone do movimento político de esquerda no Brasil – iniciou o seu percurso como crítico de arte. A partir de então, permaneceu atuante no cenário artístico nacional, apesar dos longos períodos de afastamento do país por questões políticas que não deixaram de causar grande prejuízo aos movimentos artísticos no Brasil. O primeiro exílio foi em razão do Golpe do Estado Novo, de 1937, quando tinha então 37 anos. Aos setenta anos, teve que deixar mais uma vez o país pelo fato de os militares decretarem arbitrariamente sua prisão preventiva no auge da repressão da ditadura militar de 1964.

Quem se beneficiou com isso foi o modernismo conservador que, na esteira da Semana de Arte Moderna, abraçou a causa do “retorno à ordem”, uma tendência que se tornou prevalecte ao adquirir tinturas de realismo social com aderência aos temas locais. Nesse ambiente, tendências libertárias e experimentais propostas pelas vanguardas europeias como o Dadaísmo, Surrealismo – e depois as tendências abstracionistas – foram abafadas no Brasil. Infelizmente, Pedrosa não se encontrava aqui para reivindicar a sustentação dessas propostas mais radicais.

Quando ele retornou ao Brasil de seu primeiro exílio, em 1945, pronto para exercer o ativismo artístico aliado à lucidez política, o contexto já era bastante diferente daquele do início dos anos de 1930. Porém, para o crítico, tudo continuava sendo uma questão de “liberdade em arte”, sempre fiel às ideias que André Breton e Leon Trotsky lançaram no histórico manifesto de 1938, “Por Uma Arte Revolucionária Independente”³. A partir de então, Pedrosa passou a defender a introdução do abstracionismo no contexto defasado da arte brasileira em detrimento da decantada “cor local” que funcionava como um entrave para a introdução de novas tendências estéticas no “país do carnaval”⁴. Assim, as ideias trazidas por Pedrosa da Europa, Estados Unidos, Japão e Chile – lugares onde

² “As tendências sociais da Arte e Kathe Kollwitz”. O texto foi publicado em 1936, no jornal *O Homem Livre*, a partir de uma conferência proferida por Mário Pedrosa, ocorrida em 1933, no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo.

³ Em 25 de Julho de 1938, André Breton e Leon Trotsky lançaram o Manifesto “Por Uma Arte Revolucionária Independente”, em nome da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (F.I.A.R.I.), cujo mote era “Toda licença em arte, exceto contra a revolução”.

⁴ Primeiro romance do escritor baiano Jorge Amado, *O país do Carnaval* (1931), faz um retrato crítico e investigativo da imagem festiva e contraditória do Brasil, a partir do olhar do personagem Paulo Rigger.

viveu e deixou sua marca – foram fundamentais para o *aggiornamento* da arte brasileira.

Foi somente no período pós Segunda Guerra que Pedrosa teve a oportunidade de ocupar posições decisivas em instituições museológicas e opinar sobre as exposições de arte que estavam sendo organizadas. Posteriormente, viria a exercer sua influência também sobre a Bienal Internacional de São Paulo. A partir de então, além de seu trabalho como crítico, passou a desempenhar importante papel como curador, sempre “impulsionando o enraizamento brasileiro da arte autônoma, defendendo a continuidade de pesquisas”⁵.

Mergulhado nas dinâmicas da Arte Contemporânea que expressavam de maneira bastante intensa as mudanças sociais da segunda metade do século XX, Pedrosa sentiu-se desafiado pela *Pop Art*, que passou a predominar no cenário norte-americano, a partir do início dos anos de 1960. Por outro lado, mostrava-se absolutamente sensível em relação ao que estava acontecendo no Brasil naquele momento. Aproximou-se de artistas geniais, como Hélio Oiticica, Antônio Dias – com seu “pop sertanejo” – e Lygia Clark. Esse grupo de artistas sentia a necessidade de criar novos conceitos para dar conta dos fenômenos estéticos que estavam emergindo com força total nas formas da “anti-arte”. Foi naquele momento que Pedrosa começou a utilizar o termo “pós-moderno” para descrever a arte que então se produzia, lançando com exclusividade um tema profícuo que viria a prevalecer nos debates estéticos, permanecendo em pauta pelo menos até o final do século XX.

[...] Em artigo para o Jornal Correio da Manhã, de 1966⁶, Mário Pedrosa já cunhava para si a denominação de “arte pós-moderna”, prenunciando a chegada de novos tempos para o mundo da arte. Devido ao seu papel de incentivador e fomentador do desenvolvimento de uma nova forma de se pensar o movimento artístico, Mário Pedrosa será colocado na função exercida por Leo Castelli no estudo de Anne Cauquelin.⁷

⁵ GABRIEL, Marcos Faccioli. “Mário Pedrosa: as ideias”. *ARS* (São Paulo) 16 (34) Set-Dez 2018, Scielo. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202018000300067.

⁶ PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, 26/06/1966.

⁷ GONTIJO, Bruno Henrique Fernandes. “Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa: Em-breantes da Arte Contemporânea”. *Linguagem na Arte*, 04 ago. 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/4418/3116>

Mário Pedrosa: inventor de museus

Podemos discutir se há um modelo conceitual capaz de englobar as várias propostas museológicas de Pedrosa. Se pensarmos no Museu de Brasília (1958), e em outros dois projetos inovadores idealizados por ele, o *Museo de la Solidaridad* e o Museu das Origens, tudo indica que sim. De fato, há um ideal estético que permeia todos eles. Vejamos: por ocasião da construção da nova capital, Pedrosa propôs ao arquiteto Oscar Niemeyer um museu de reproduções, composto de núcleos históricos, que incluíam da “Pré-História” à “Época Moderna”, mencionando a “Arte dos Povos Primitivos Contemporâneos”, que deveria conduzir à etapa contemporânea que abrangia a forma de arte sintetizada na gigantesca obra arquitetônica que se construía no Planalto Central. “Ainda que trajetórias alternativas pudessem ser percorridas pelos visitantes, o percurso antevia um traçado que o levava inexoravelmente ao contemporâneo”⁸. Para o inventor de museus, “a arte abstrata coroa esse longo processo de conquista da autonomia do fenômeno artístico, dispensando o objeto ou conservando dele apenas o rastro no espaço” (PEDROSA, 1996, p. 244). Apesar do Museu de Brasília não ter saído do papel conforme esperado, as ideias de uma estética convergente, introduzidas por Pedrosa, ficaram reservadas no horizonte do possível, prontas para emergir novamente em projetos futuros.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), muito bem localizado num dos extremos do Aterro do Flamengo, contava com um prédio magnífico projetado pelo arquiteto carioca, nascido em Paris, Affonso Eduardo Reidy. Entretanto, depois do lamentável incêndio ocorrido em 1978, o museu estava totalmente desprovido de acervo próprio e sem perspectivas para uma retomada. Pedrosa sugeriu, então, não apenas a reestruturação do museu nos moldes antigos, mas propôs um projeto inédito que vislumbra a criação de um conjunto de cinco instituições: 1) Museu do Índio, a partir daquele já existente; 2) Museu de Arte Virgem, formado a partir do Museu de Imagens do Inconsciente; 3) Museu do Negro, a ser constituído “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”; 4) Museu de Artes Populares, composto por “peças colhidas nas várias

⁸ Sabrina Parracho Sant’anna; Marcelo Ribeiro Vasconcelos. “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa”. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 147, jan. 2021.

regiões do Brasil”; e 5) Museu de Arte Moderna, que deveria “reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira”.

O incêndio do MAM Rio foi um acaso distópico de uma gestão que já vinha demonstrando fragilidades, portanto era necessário fazer ressurgir das cinzas do antigo museu uma instituição que estivesse de acordo com as expectativas do presente, a partir da contemporaneidade e não apenas algo convencionalmente moderno. Em lugar de uma narrativa linear em direção ao futuro, era chegado o momento decisivo, em que a arte precisava refletir sobre si mesma. O projeto de um Museu das Origens se colocava nessa brecha, com um ímpeto de renovação, em que mais uma vez a arte poderia servir para transformar experiências, não mais remetendo ao futuro, mas “encontrando num mundo originário um vínculo afetivo capaz de, para Pedrosa, mudar um sistema capitalista em decadência que era também tragédia da cultura” (SANT’ANNA, 2019). Portanto, o projeto de 1978 idealizava o Museu das Origens como uma unidade constituída por cinco unidades “independentes, mas orgânicas” (PEDROSA, 1978).

Assim, a nova instituição museológica não deveria tentar recriar cabalmente o MAM Rio, ou seguir os mesmos passos que levaram a sua primeira configuração. O tempo, a filosofia – e até mesmo a ideologia – que inspiraram a criação do museu, no final da década de 1940, encontravam-se totalmente superados a partir das reviravoltas dos anos de 1960. Em entrevista concedida à FUNARTE, cerca de um ano depois de lançada a proposta do MO, Pedrosa aponta que a intenção ao apresentar o projeto estava ligada ao seu entendimento sobre a crise da arte moderna. Nesse sentido, na percepção de Pedrosa (1979), o novo museu não deveria despender grandes esforços para comprar obras consagradas de artistas modernos como Picasso ou Matisse, mas procurar formar um acervo “que realmente fosse representativo do que havia de cultura ou de criativo neste país”, sendo capaz de mostrar aos brasileiros e aos visitantes estrangeiros que o Brasil não é um país anônimo que segue as regras do que se faz em Nova York ou Paris, sem qualquer respeito e ligação com as raízes brasileiras.

Pedrosa via a busca de tais raízes não como bravata patriótica, mas como elemento de iniciação e de identidade que poderia ter mais importância em seu contexto do que qualquer modernismo histórico, que, segundo ele, deveria ser esquecido para que se pudesse “baixar ao chão e tirar lá de dentro os tesouros que estão lá e que nós não soubemos mostrar nem utilizar” (PEDROSA, 1979).

Na crítica astuta de Pedrosa, a busca das “origens” sempre esteve presente entre as suas principais inquietações. Mas o que parece ocorrer, no final da década de 1970, é uma profunda mudança de ênfase sobre a capacidade comunicativa da arte moderna, possibilitando retorno às “raízes” de uma arte brasileira intocada, ou seja, a volta às “origens”. Tal mudança de perspectiva já pôde ser observada, pela primeira vez, nos planejamentos feitos para a exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, proposta por Pedrosa logo após seu retorno ao Brasil, em 1977 (REINALDIM, 2019), e que pode ser entendida como fruto das experiências obtidas em seu exílio no Chile e na França, sendo, portanto, anterior ao incêndio do MAM Rio.

Em maio de 1972, por ocasião da inauguração do *Museo de la Solidaridad*, Pedrosa fez um discurso histórico sobre as obras doadas por artistas modernos do mundo inteiro, irmanados com a causa socialista chilena:

Além de olhá-las, contemplá-las, admirar essas peças vivas e corpóreas, de dialogar com elas pelo tato, pelos sentidos, pelo pensamento, adquirimos uma nova experiência de vida, um novo enriquecimento cognitivo, que é sobretudo, um veículo da Verdade, ainda transcendente em seu contraste com uma realidade que a nega. E enquanto a realidade permaneça negando-a, a arte continua em sua permanente aproximação a uma verdade cada vez mais histórica, e cada vez menos transcendente. (PEDROSA, 2013, p. 99)

Isso demonstra a postura que Pedrosa assumiu durante a breve experiência socialista chilena, violentamente interrompida em razão do golpe militar de 11 de setembro de 1973. Após sua fuga do Chile em direção à França, onde passou os últimos anos de seu exílio até o definitivo retorno ao Brasil, Pedrosa começou a redigir as *Teses para o Terceiro Mundo* (1978), onde aborda a crise que assolava não apenas os países centrais, mas o mundo inteiro. De fato, a crise do capitalismo atingia também os países desenvolvidos naquele período, mas era nos países da periferia mundial que a situação tomava a forma de um descontentamento político generalizado, que colocava em questão a própria ordem econômica capitalista e as instituições políticas que ela impunha ao Sul Global, afligido pelo imperialismo e seus males. A reação a essa tomada de posição não demorou a chegar, podendo ser exemplificada na própria ditadura de Pinochet e nos demais regimes de exceção que se espalharam mundo afora.

Pedrosa via nos crimes do imperialismo exatamente a ruína de todas as velhas culturas pré-capitalistas, e é a partir daí que a proposta do Museu das Origens pode ser analisada em seu verdadeiro contexto. Retomando, em parte, uma perspectiva mais frequente em seus escritos da década de 1930, Pedrosa parece, mais uma vez, rejeitar a arte burguesa⁹.

Das origens às Diversidades

Desde o passamento de Mário Pedrosa, em 1981, até os dias atuais, vivemos pelo menos três momentos de imenso impacto mundial: a queda do Muro de Berlin (1989); o atentado terrorista às Torres Gêmeas (2001); e, atualmente, a pandemia da Covid-19, iniciada em janeiro de 2020 e sem previsão de ter um fim satisfatório. As consequências socioculturais desses fatos contundentes foram profundas, causando grandes manifestações, como aquelas organizadas contra a Organização Mundial do Comércio, em Seattle (1999), e *Occupy Wall Street* (2011), em Nova York. Mas também houve momentos de confluência e consenso em que o Brasil se comportou como um *global player*, como é o caso da ECO-92, no Rio de Janeiro e no Fórum Social Mundial (FSM), em Porto Alegre (2001). Nesse meio tempo de avanços e retrocessos, houve também uma fermentação de ideias que resultaram em mudanças profundas no horizonte das expectativas, confrontando a mentalidade dominante.

Atualmente, contestamos até mesmo a forma como vivemos neste planeta, com a aceleração das mudanças climáticas e o espantoso crescimento demográfico, fonte de crises principalmente nas regiões mais pobres. Vinculado a tudo isso, estão os problemas do racismo, do patriarcalismo e da contínua expansão neoliberal fincada na injustiça social. Até mesmo a industrialização e o urbanismo, que outrora se diziam modernizantes, exibem agora sua face mais cruel e decadente. Silencia-se a fala do diferente, apaga-se da memória a contribuição dos povos originários, dos negros, dos loucos e das classes populares na formação histórica e cultural de nosso país. O que observamos é a continuidade da tendência de folclorização das diversidades e da cultura popular. A impressão que permanece

⁹ Sabrina Parracho Sant'anna; Marcelo Ribeiro Vasconcelos. "Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa". *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 147, jan. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/sclplr/article/view/79168/42957> Acesso: 18/09/2021.

é de que somente os homens brancos, social e economicamente privilegiados, merecem (meritocracia!) estar nas páginas dos duzentos anos de história da nação. “A essa mentira tripla dá-se o nome de sexismo, racismo e elitismo”¹⁰, nas palavras de Lélia Gonzalez (1982).

O Museu do Índio tinha sido criado, em 1953, pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Porém, Mário Pedrosa tinha a intenção de vincular essa instituição ao seu projeto do Museu das Origens. Mas qual seria afinal a razão de colocar em seu design museológico inovador um museu que já existia como entidade dedicada às culturas indígenas? Provavelmente, a intenção do curador era criar um conjunto de instituições que dialogassem entre si. Índícios desse diálogo com a arte indígena podem ser encontrados no Discurso aos Tupiniquins e Nambás (1976), texto em que Pedrosa revela a sua confiança na potência criativa e revolucionária dos povos originários, situando-os abaixo da linha do Equador.

Na época em que Pedrosa idealizou o Museu das Origens, ninguém poderia imaginar, por exemplo, que décadas depois, no México – ao se comemorar os 500 anos de resistência indígena e a queda de Tenochtitlan –, “*el presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador pidió perdón a las víctimas de la catástrofe originada por la ocupación militar española de Mesoamérica y el territorio de la actual República Mexicana*” (CORRAL, 2021).

Em diversas partes do mundo, o movimento de contestação de monumentos que glorificavam escravocratas e colonialistas ganhou corpo no século XXI. Com uma mentalidade décadas à frente de seu tempo, Pedrosa já tinha essa percepção da diferença. Para ele, jamais os povos originários das Américas poderiam ser ofensivamente considerados simplesmente como bárbaros, uma vez que a conquista e a colonização das Américas significaram muito mais um sinal de atraso e injustiça do que um exemplo de civilização. Atualmente, com a circulação de novos conceitos, como o de “decolonialidade”, é possível perceber melhor o que Pedrosa tinha em mente quando trazia para dentro do museu o ponto de vista dos povos originários:

La decolonialidad es una respuesta a la relación de dominación directa, política, social y cultural establecida por los europeos, y es una lucha que se mantiene hoy, más de 530 después de la llegada de Colón, cuando “expertos” e “intelectuales” europeos insisten

¹⁰ Lélia Gonzalez, em entrevista para o jornal Mulherio, ano II, nº 5, janeiro/fevereiro de 1982, p. 3.

en enseñarnos quiénes somos, como somos, que nos conviene. El concepto va ligado con la colonialidad/modernidad, producto de un colonialismo político y geopolítico que se da en el “descubrimiento” de América.¹¹

Cada vez mais, percebemos que os três séculos de dominação colonial, que se seguiram à conquista da América pelos europeus, significaram um genocídio, uma verdadeira catástrofe demográfica para os povos originários que aqui viviam. Dizimados pelas doenças trazidas da Europa, eles sofreram todo tipo de assédio e foram submetidos a tratamento desumano. Chegaram a ser escravizados e forçados a aceitar a religião do invasor. Portanto, o empreendimento colonial não foi apenas uma conquista material, mas uma programada destruição de identidades, impondo crenças estrangeiras, costumes e sistemas de produção trazidos de fora. Tudo em nome de uma civilização supostamente mais “adiantada”.

Hoje, com a crise climática, comprova-se que a exploração intensiva da natureza e a dizimação dos povos originários era um empreendimento sem futuro. Pedrosa, com sua larga visão, compreendia perfeitamente a situação em que se encontravam os povos indígenas no Brasil, por isso planejava colocar a arte indígena no MO, não para exibir um gabinete de curiosidades ou um acervo de artesanato exótico, mas a fim de confrontar as criações da arte indígena com as manifestações da arte contemporânea. Neste ano de 2021, 40 anos após sua morte, podemos assistir a ecos das ideias de Pedrosa. Ao completar 70 anos de existência, a Bienal de São Paulo, em sua 34ª edição, finalmente incorpora uma quantidade significativa de artistas indígenas a sua prestigiosa exposição. Entre eles, encontram-se cinco brasileiros: Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra e Gustavo Caboco¹². Pedrosa haveria de se regozijar com isso.

O Museu da Arte Virgem seria formado a partir do Museu de Imagens do Inconsciente. Em 1947, Pedrosa já havia anteriormente entrado em contato com desenhos, esculturas e pinturas criados por internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (CPNPPII), localizado no bairro carioca de Engenho de Dentro. Essa aproximação foi possível graças a uma exposição realizada no Ministério da

¹¹ Aram Aharonian. “A 500 años de la caída de Tenochtitlán, el pensamiento colonial”. Carta Capital, 20/08/2021. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/A-500-anos-de-la-caida-de-Tenochtitlan-el-pensamiento-colonial/6/51390> acesso em: 25/09/2021.

¹² MEDEIROS, Jotabê. “Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena”. *Amazônia Real*, 03/09/2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/>

Educação e Saúde, que obteve grande repercussão na imprensa.

A mostra, antes instalada nas dependências do CPNPPII, foi intitulada “Exposição de Pintura dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional”, sendo constituída por uma coletiva de trabalhos realizados entre 1946 e 1947, no Ateliê de Pintura e Modelagem, um dos braços do Setor de Terapia Ocupacional (STO), dirigido por Nise da Silveira (Abranches, 2017). A psiquiatra alagoana, fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente, tinha postura bastante avançada frente à loucura em nossa sociedade:

Não se cura além da conta. Gente curada demais é gente chata. Todo mundo tem um pouco de loucura. Vou lhes fazer um pedido: vivam a imaginação, pois ela é a nossa realidade mais profunda. Felizmente, eu nunca convivi com pessoas muito ajuizadas. (Nise da Silveira)¹³

Dentro do mesmo espírito inclusivo associado à imaginação e inspirado por Nise da Silveira, Pedrosa tinha em mente um Museu da Arte Virgem que acolhesse abertamente a arte das crianças, de pessoas com transtornos mentais, assim como os artistas “primitivos”. No entanto, não partira do zero ao incluir uma instituição de prestígio como o Museu de Imagens do Inconsciente, que contou com seu total apoio desde o início. O projeto do curador respaldava as propostas humanistas da época. “No inconsciente se aninham restos de um imaginário não completamente aniquilados pela reificação da produção industrial. Na arte das crianças, dos doentes mentais, na arte popular, esses elementos afloram com mais evidência” (MAMMÌ, 2015, p.13). É nesses termos que Pedrosa nutria ideias semelhantes àquelas de Nise da Silveira, “que incluía terapia ocupacional em seu ateliê de pintura, com subsequente análise de imagens baseada nos estudos psicanalíticos de Carl G. Jung”¹⁴.

Pedrosa se volta para a produção espontânea dos que ainda se mantinham imunes ao racionalismo e ao academicismo na arte. A espontaneidade da infância, o coletivismo ritual do primitivo e a imagética do inconsciente plasmados em arte tornaram-se objeto

¹³ CAMPOS, Elza. “Nise contra o estigma da loucura com afeto, ciência e arte”. *Vermelho*, 17/05/2021. Disponível em: <https://vermelho.org.br/coluna/nise-contra-o-estigma-da-loucura-com-afeto-ciencia-e-arte/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁴ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. *EMKOMUM*, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabanches.wordpress.com/2017/08/01/iii-a-nocao-de-arte-virgem-em-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

de estudo e ofereceram elementos para discutir os caminhos da arte moderna brasileira, cada vez mais interessada na abstração e na geometria. (Abranches, 2017)¹⁵

No final da década de 1940 e início dos anos de 1950, Pedrosa chegou a frequentar o ateliê dos internos do Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II (CNPPII), local onde conviveu com artistas que mudaram o rumo da arte jovem da época, como Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Almir Mavignier. Tudo começou quando, em 1947, durante a exposição no Ministério da Educação e Saúde, Pedrosa descobriu a produção plástica de Adelina Gomes, Emygdio de Barros, Raphael Domingues e Carlos Pertuis, pertencentes ao grupo de asilados no CNPPII. O impacto causado pelas obras desses artistas internos no Centro Psiquiátrico despertou seu interesse pelo trabalho de terapia ocupacional de Nise da Silveira, e ele passou a conviver com a materialidade daquilo que já intuía (Abranches, 2017).

Em momentos anteriores, Pedrosa já tinha se familiarizado com esse gênero de arte que ele chamava de “arte virgem”, também conhecida na Europa como “*Art brut*”, com a qual, provavelmente, ele teria entrado em contato através das ideias de André Breton e Charles Etienne, pioneiros desse assunto, que passaram a circular no ambiente intelectual e artístico europeu. Vejamos um artigo publicado pelo crítico francês Etienne, no periódico *Combat*, sobre a exposição dos desenhos do artista esquizofrênico Wölfli, organizada no foyer de *l’Art brut*, em Paris, em novembro de 1948:

[...] *La plus fascinante exposition de cette semaine est celle des dessins de Wölfli, organisée par l’ “Art Brut” au siege du Editions Gallimard. Adolf Wölfli, villageois de l’Emmenthal, fut enfermée en 1895 dans une Maison d’aliénés près de Berne, après, entre autres, trois tentatives de viol. De 1900 à sa mort, en 1930, il a fait aux crayons de couleurs des milliers de dessins où ce qui frappé le plus, ce n’est pas l’angoisse du délire, mais une extraordinaire harmonie, tout y “sonne et résonne”, images symboliques et surtout lignes et couleurs pures, em une veritable “musique de sphères”.*¹⁶

¹⁵ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. *EMKOMUM*, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabanches.wordpress.com/2017/03/22/estetica-de-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁶ Charles Etienne in: Coupure de presse, *Combat*, s/d [1948 ou 1949]. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100865180> Acesso em: 25/09/2021.

O próprio André Breton tinha em sua coleção particular vários desenhos desse artista suíço que era doente mental, mas considerado pelo líder do Surrealismo como um dos maiores artistas do século XX. A exposição de Wölfli, em 1948, foi a primeira mostra do tipo considerada como “*Art Brut*” e conseguiu certa repercussão na imprensa da época, como evidencia o artigo de Etienne, um dos maiores especialistas desse gênero de arte. Portanto, ideias estéticas associadas ao imaginário e à loucura não deveriam ser estranhas a Pedrosa.

O Museu do Negro deveria constituir seu acervo “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”. Desde então, os estudos culturais colocaram o africanismo na ordem do dia. Mas, naquele tempo em que Pedrosa sugeriu que o MO incluísse a matriz africana, essas ideias ainda não eram tão difundidas como o são atualmente.

Natureza e homens, geografia e história, não foram generosos com a África. É imprescindível repassar as condições fundamentais desse processo de evolução, para colocar os problemas em termos objetivos, e não sob a forma de mitos aberrantes como a inferioridade racial, o tribalismo congênito e a pretensa passividade histórica dos africanos. Todas essas abordagens subjetivas e irracionais podem apenas mascarar a ignorância voluntária (Ki-Zerbo, 2010, p. 25).¹⁷

Mais uma vez, quem ofereceu os parâmetros para que se respeitasse os aspectos míticos, mágicos ou religiosos da arte foi André Breton que, em 1957, tinha publicado *L'art margique*, onde afirmava que a obra de arte tem sua origem na magia, sendo uma forma de criação assim como o mundo é criação. Para Breton, toda arte é mágica, pois nos traz esperança em seu próprio domínio de “resolver o enigma do mundo”. Breton buscava demonstrar com isso que há uma “beleza mágica”¹⁸.

Enquanto Breton realizava sua enquête sobre a arte mágica (*enquête sur l'art magique*), Pedrosa estabelecia um paralelo entre a arte moderna e a magia em outros termos, em que a arte é entendida como um esforço do pensamento

¹⁷ Joseph Ki-Zerbo. *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, Secad/MEC, UFSCar, 2010. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/gratuito-historia-geral-da-africa-em-8-volumes-7357-paginas-em-pdf/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁸ Robert Paul. “André Breton et l'art magique comme principe de dépassement aussi mystérieux que l'inspiration”. *Arts et lettres*, 12 ago. 2010. Disponível em: <https://artsrletters.ning.com/m/blogpost?id=3501272%3ABlogPost%3A71874> Acesso em: 25/09/2021.

e da sensibilidade ocidental para recuperar o pensamento mítico, caído em esquecimento com o advento do racionalismo metafísico da civilização utilitária burguesa. Dessa maneira, Pedrosa recolocava a questão da magia com o intuito de restabelecer o liame entre arte e vida.

O **Museu de Artes Populares**, tal qual proposto por Pedrosa para integrar o MO, nunca havia existido como tal. Porém, as ideias dos modernistas, principalmente Mário de Andrade e Câmara Cascudo, de certa maneira, apontavam para essa direção. O acervo deveria ser composto por “peças colhidas nas várias regiões do Brasil”. No entanto, há que distinguir o interesse de Pedrosa pelas artes populares e o interesse decantado pela “consolidação do modernismo brasileiro pautado em abordagem predominantemente folclórica da nossa herança – e porque não dizer da presença – primitiva, a serviço de políticas identitárias do Estado brasileiro”¹⁹.

A ideia parece utópica, mas, se assim for, trata-se de uma utopia que mira retorno à realidade da vida, como declarou Pedrosa, no Chile, em maio de 1972, na ocasião da inauguração do *Museo de la Solidaridad*:

[...] Adquirimos uma nova experiência de vida, um novo enriquecimento cognitivo, que é, sobretudo, um veículo da Verdade, ainda transcendente em seu contraste com uma realidade que a nega. E enquanto a realidade permaneça negando-a, a arte continua em sua permanente aproximação a uma verdade cada vez mais histórica, e cada vez menos transcendente. Um dia, num ponto do horizonte, os dois processos se encontrarão, e então a arte será vida, e a vida será arte. (PEDROSA, 2013, p. 99).

Para Pedrosa, as práticas artísticas remetem às sociedades pré-capitalistas, presentes nas práticas dos povos tradicionais, sendo comumente consideradas como “arte popular” ou “artesanato”. A partir daí, é possível que o artista recupere uma posição transformadora e revolucionária na medida em que busca um retorno à condição de artesão (PEDROSA, 1995, p. 326). Mas esse posicionamento não deve ser confundido como uma leniência ao gosto pelo exótico e folclórico, característico da mentalidade colonizada, mas sim como um artesanato que “contribui para romper a estrutura de classes e põe em questão o monopólio da atividade criadora da burguesia” (PEDROSA, 1995, p.328).

¹⁹ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. EMKOMUM, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabranches.wordpress.com/2017/08/01/iii-a-nocao-de-arte-virgem-em-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

Por fim, o **Museu de Arte Moderna**, propriamente dito, que igualmente deveria fazer parte do **MO**, lançava-se como o empreendimento central do projeto de Pedrosa, uma vez que deveria reconstituir acervo que seria antes de tudo representativo da arte brasileira. Àquelas ideias de conjunto que haveriam de desembocar no abstracionismo vieram a se somar à antiarte ou arte pós-moderna, que, do ponto de vista de Pedrosa, dirigia-se a um “comportamento significativo” (PEDROSA, 1966).

Sua crítica à arte nacionalista promovida pelo Estado brasileiro e a atuação entre artistas concretistas e abstracionistas na defesa da “forma afetiva na obra de arte” são aspectos marcantes de sua militância política no âmbito das artes. A produção da vanguarda brasileira, inicialmente atenta aos postulados da *Gestalttheorie* e mais tarde às questões da *Fenomenologia da Percepção* (Merleau-Ponty), como acreditava Pedrosa, poderia afetar instâncias adormecidas da percepção, capacidade universal e primária de experimentar o mundo das “formas privilegiadas” da arte (Abranches, 2017).

O projeto de Pedrosa para o Museu de Arte Moderna remetia ao movimento iniciado nos anos de 1960, pelos artistas neoconcretistas no Rio de Janeiro, indicando a volta do experimentalismo e a busca por um coletivismo perdido por causa da banalização do modernismo. Introduzia uma renovação da arte, agora condicionada à participação do espectador, ao mesmo tempo em que negava a apropriação da arte como mercadoria. Uma vez que artistas da categoria de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica propunham suas ações a partir de objetos considerados sem nenhum valor econômico como “obra de arte”, mas que se revelavam como dispositivos transitivos para a ação estética acontecer, a arte passava então a ser o próprio ato.

A bem dizer, essas ideias já estavam em fermentação na ocasião da exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, prevista para acontecer no MAM Rio antes do episódio do incêndio, mediante proposta feita por Pedrosa, logo após seu retorno do exílio, em 1977. Talvez, esteja aí a chave para o entendimento da abrangência da proposta de Pedrosa para o **MO**. Se, por um lado, a teoria da *Gestalt* ajudava a justificar a existência da arte, “porque as formas diferenciadas do objeto artístico nos permitiriam mobilizar capacidades perceptivas adormecidas, ancestrais, compartilhadas pelo coletivo” (Abranches, 2017), por outro, a intuição holística dessa teoria serviu para fundamentar a ideia de um museu baseado em fontes diversas, mas que constituía um todo orgânico que dialogava entre si.

O escultor e pintor Sandy Calder, famoso por seus móveis, pode ser visto como um exemplo legitimado da arte abstrata e espacial. Grande admirador de seus trabalhos, Pedrosa havia apelado para a capacidade que a fruição estética possui de ativar percepções primárias. Vejamos como o crítico descreve as obras do artista estadunidense:

La unidad visual y espacial de estos objetos se revela en la trama y contorno de líneas o planos externos y en la fuerza, convincente y funcional de los materiales utilizados. Lo que mantiene la unión y cohesión de todo ese grupo artístico es el poder de afirmación de esa unidad total en fuerte contraste con el espacio circundante.

(PEDROSA, 1953, p. 18)²⁰

Essa ideia de conjunto que cria seu próprio espaço parece ter calado fundo no pensamento de Pedrosa, resultando não somente em um princípio estético, mas numa visão de mundo. Esta pode ter sido um dos sustentáculos de um museu composto de cinco unidades independentes que formam um todo, sem prejudicar a proeminência de cada um deles. Uma proposta que envolve posicionamento bastante afirmativo, capaz de superar as armadilhas do modernismo de ocasião, ao mesmo tempo em que ecoa sentimentos antropofágicos, ao colocar lado a lado a arte originária e a estética contemporânea.

107

O que Pedrosa manifesta, ao situar numa mesma instituição a arte negra, indígena, popular, e as imagens do inconsciente, é que as manifestações artísticas consideradas como “primitivas” não devem ser subestimadas como “artesanato” ou simples objetos folclóricos: são manifestações artísticas tão modernas como a arte de vanguarda. Embora possam estar impregnadas da religiosidade ancestral e façam parte de uma tradição que pode se perder no tempo. Enfim, todas elas são manifestações artísticas contemporâneas.

Com isso, Pedrosa antecipou de certa maneira o conceito que estava por trás da grande mostra *Magiciens de la Terre*, que viria à luz anos mais tarde, em Paris, a partir de uma proposta curatorial feita por Jean-Hubert Martin. Este reuniu num generoso espaço, no *Centre Pompidou*, em 1985, cinquenta artistas reconhecidos pela crítica ocidental e outros tantos, vindos de diversas localidades da África, Ásia e Américas, que eram majoritariamente ignorados no Ocidente, mas tinham o reconhecimento de sua comunidade de origem como criadores de objetos de encantamento. Assim, recuperava-se o elemento sagrado que a arte

²⁰ PEDROSA, Mário, citado por María Cecilia Grassi. In: Rev. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 75-109, Jan. 2021.

outrora possuía também na Europa. Favorecia-se, desse modo, o encontro da arte produzida por artistas ocidentais com a produção dos magos artistas provenientes de regiões que estavam fora do eixo eurocêntrico.

A grande exposição que marcou época também não deixava de ecoar a atitude dos primeiros modernistas que, a exemplo de Picasso, buscaram inspiração nas máscaras africanas expostas no *Musée de l'Homme*, no Trocadéro, em Paris, no princípio do século XX. A diferença está no fato de que Pedrosa buscava na imensidão do espaço geográfico brasileiro as fontes que motivavam sua proposta para a reconstrução do MAM Rio, atingindo assim novo patamar conceitual. O empreendimento não deixava de antecipar as ideias que estavam no horizonte do porvir. Infelizmente, o projeto do MO, assim como o Museu de Brasília, não se concretizou naquele momento conforme planejado.

Hélio Oiticica, *Whitechapel-Experiment: Eden*. Whitechapel Gallery, Londres, 1969.



MOMUS - Concordia University's Faculty of Fine Arts, Canada.

Uma análise de conjunto da obra do artista carioca Hélio Oiticica, que esteve bastante próximo de Pedrosa, pode oferecer outras tantas pistas para o entendimento da proposta do Museu das Origens. Isso pode ser observado na expressão “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, formulada por Oiticica em meados dos anos de 1960, ou em suas inúmeras ações, a exemplo de quando convidou integrantes da escola de samba Mangueira para participar com ele da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Não obstante, os sambistas foram impedidos de entrar no espaço interno do museu. Então, como forma de protesto, foi imediatamente organizada manifestação em frente ao prédio, onde Parangolés podiam ser adquiridos pelo público ali presente. Esse

mergulho nas formas populares de arte, aliadas às tendências mais avançadas da arte contemporânea, era a marca das obras de Oiticica. “Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolé”²¹. Em 1969, ele realizou em Londres, na *Whitechapel Gallery*, a instalação que chamou de *Whitechapel Experiment*, apresentando o projeto *Eden*.

Conforme seu autor, a obra era uma “exposição-manifesto”, concebida como uma “experiência-mostra”. Tal como Pedrosa, Oiticica demonstrava grande interesse pela totalidade que a arte podia representar, ao conceber “experiências que se prolonguem para o campo sensorial, como uma ‘experiência afetiva’ total”²². A maior parte da agitada década de 1970, o artista brasileiro passou nos Estados Unidos, mostrando sua arte e dialogando com outros integrantes da vanguarda nova-iorquina, sempre consciente de seu lugar de origem.

Conclusão

Com o *Museu das Origens* vimos, mais uma vez, “Mário Pedrosa à procura do nexo orgânico entre a arte abstrata e a cultura material do país, descartando o simples alinhamento ideológico com os programas de modernização” (ARANTES, 2004, p. 68). Nada obstante, essa instituição museológica, que deveria ressurgir das cinzas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, constituía um passo em direção ao futuro, antecipando os tempos pós-modernos que então se anunciavam. Uma vez que o conjunto de cinco museus “independentes, mas orgânicos” (PEDROSA, 1978) trazia o espírito da mistura de concepções e estilos e o sincretismo de ideias características dos novos tempos. Como curador, Pedrosa se contrapunha ao nacionalismo simplista, sem abrir mão da busca das “raízes brasileiras” como elemento de diferença e identidade, fatores que passaram a ser utilizados enviesadamente durante a vigência do modernismo tardio. As ideias ufanistas e slogans triunfalistas deveriam enfim ser esquecidos, para dar espaço a uma arte brasileira que seja capaz de sintetizar o moderno e o originário. Para que isso acontecesse, seria necessário “baixar ao chão e tirar lá de dentro os tesouros que estão lá e que nós não soubemos mostrar nem utilizar” (PEDROSA, 1979).

²¹ OITICICA, Hélio (1964), in: JACQUES, 2003, p.35.

²² OITICICA, Hélio. *Whitechapel Gallery: experiência mostra*, 27 jan. 1970. In: ITAÚ CULTURAL. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0338.70.

Referências

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Pecados de Heresia**: trajetória do Concretismo carioca. 2004. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.

_____. “Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea”. **Revista VIS** (UnB), v. 13, p. 1/14-18, 2014.

_____. **Mário Pedrosa e as Musas**: reflexões sobre crítica e projetos museais. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Glaucia; PEDROSA, Quito (orgs.). **Mário Pedrosa Atual**. 1ed. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, v. 1, p. 373-413.

PEDROSA, M. Calder y la música de los ritmos visuales. **Ver y Estimar: Revista de Crítica Artística**, 9(31), 5-24. Recuperado de **Revistas de Arte Latinoamericano**, Disponível em: <<http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/86.1953>>. Acesso em: 3 jan. 2021.

PEDROSA, Mário. ARANTES, Otília (Org.). **Forma e Percepção Estética**: Textos Escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996.

PEDROSA, Mário. **Exposição Alegria de viver, Alegria de criar** [manuscrito]. **Coleção Mário Pedrosa**, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 1978.

PEDROSA, Mário. Entrevista com Mário Pedrosa. In: **Projeto Memória INAP**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

PEDROSA, Mário. Discurso de inauguração do Museu da Solidariedade. In: OITICICA FILHO, C. **Encontros: Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro, Azougue, 2013.

CORRAL, Gerardo Villagrán del. “Carta do México: López Obrador, el genocidio conquistador y la resistencia indígena”. **Carta Maior**, 15. ago. de 2021.

SITES:

Escritório de Arte.com

<https://www.escriitoriodearte.com/artista/helio-oiticica>

Luiza Mader Palatino. **Solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. Tese PGEHA-USP, 2020.

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf

MOMUS - Concordia University's Faculty of Fine Arts, Canada

<https://momus.ca/helio-oiticicas-journey-art-visionary-coke-dealer-back/oiticica-edem/>

A crítica à modernidade em Mário Pedrosa

Glaucia Villas Bôas¹

ORCID - 0000-0001-5357-740X

Resumo: O artigo aborda a crítica de Mário Pedrosa à modernidade, em três momentos diferentes de sua trajetória intelectual: 1) no início dos anos de 1950, quando o crítico chama a atenção para a formação de uma sensibilidade estética em uma sociedade dominada pela técnica e racionalidade; 2) ao final dessa década, quando Pedrosa expõe seu receio com relação à cultura de massa e à aceleração do tempo; e 3) nos anos de 1975 e 1978, quando ele se posiciona contra o desenvolvimentismo progressista. Argumenta-se que a crítica à modernidade em Pedrosa se aproxima do debate sobre cultura *versus* civilização, inscrito na *Kulturkritik* de tradição alemã.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. crítica à modernidade. *Kulturkritik*

¹ Professora titular (aposentada) da UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Colabora com o Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Publicou livros e artigos nas áreas de teoria sociológica, história das ciências sociais e sociologia da arte. Atualmente, coordena projeto de pesquisa sobre a arte brasileira moderna e contemporânea. E-mail: glauciavboas@gmail.com

Abstract: The article addresses Mário Pedrosa's criticism to modernity, in three different moments of his intellectual trajectory: 1) in the beginning of the 1950's, when the critic draws attention towards the formation of an aesthetics sensibility, inside a society dominated by technique and rationality; 2) at the end of the 1950's, when he expresses his fears towards mass culture and time acceleration; and 3) when he takes position against the progressive developmentism. It argues that the criticism to modernity in Pedrosa, approaches the debate culture *versus* civilization, that distinguishes the german Kulturkritik tradition.

112

Keywords: Mário Pedrosa. criticism to modernity. Kulturkritik.

Resumen: El artículo aborda la crítica de Mário Pedrosa a la modernidad, en tres momentos distintos de su trayectoria intelectual: 1) en el comienzo de los 1950, cuando el crítico llama la atención hacia la formación de una sensibilidad estética en una sociedad dominada por la técnica y la racionalidad; 2) a fines de esa década, cuando Pedrosa expone su aprensión por la cultura de masas y la aceleración del tiempo; y, 3) en los años 1975 y 1978, cuando él se posiciona en contra del desarrollismo progresista. Se argumenta que el pensamiento de Pedrosa, crítico de la modernidad, se acerca del debate sobre cultura *versus* civilización insertado en la *Kulturkritik* de tradición alemana.

Palabras clave: Mário Pedrosa. crítica a la modernidad. *Kulturkritik*

Mário Pedrosa foi um dos raros intelectuais brasileiros a questionar a modernidade. Pretendo apresentar aqui, ainda que de modo provisório, o desenrolar do pensamento do crítico sobre esse tempo histórico, em três momentos diferentes de sua trajetória intelectual e política. O primeiro deles ocorre ainda no início dos anos de 1950, quando Pedrosa lutava para realizar seu projeto concretista e proclamava a necessidade da formação de uma sensibilidade estética, como único meio de combater a frieza e a desumanidade da civilização moderna, técnica e racional. O segundo momento ganha expressão, ao final da mesma década, na crítica pedrosiana ao abstracionismo informal, por ocasião da V Bienal de São Paulo. Nela, ele mostra receio pela velocidade com que as obras de arte vinham sendo criadas; pelas ingerências negativas do subjetivismo e do mercado de arte na produção artística e consequente estreitamento do exercício da crítica. Finalmente, o terceiro momento se revela, muito tempo depois, quando Pedrosa retorna do exílio em Paris para o Brasil, em 1977, e se posiciona, veementemente, contra o desenvolvimentismo progressista desenfreado que destruía a cultura e a natureza de seu país.

A crítica de Pedrosa à modernidade não passou despercebida dos seus intérpretes e estudiosos. A formação de uma sensibilidade estética pela arte foi analisada com maestria por Martha D'Angelo, em *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa* (2011). A autora revela a dimensão utópica do pensamento pedrosiano que, ao perceber os demandas da razão na sociedade moderna, propugnava reintegrá-la à sensibilidade, através da arte. Nesse sentido, D'Angelo aproxima as ideias do crítico à tradição filosófica e pedagógica alemã, que remonta a Schiller. Já os *insights* de Pedrosa, no contexto de reconhecimento e aclamação do abstracionismo informal, sobretudo na sua vertente tachista, na V Bienal, vêm sendo destacados por críticos e historiadores, entre eles, Ricardo Taga e Marcelo Mari (2017), que chamam a atenção para a posição do crítico sobre o incessante aparecimento de “novidades” artísticas. Para Pedrosa, a mera representação das emoções pelos artistas tachistas, era um gesto esvaziado de sentido, que só contribuía para tornar as obras transitórias, sujeitas ao modismo e à demanda de um mercado consumidor. Finalmente, as ideias de Pedrosa sobre a face destrutiva do desenvolvimento capitalista, no plano da cultura e da natureza, foram objeto da pesquisa de Luiza Paladino em *Opções museológicas de Mário Pedrosa* (2020). O trabalho traz à luz a atuação, os escritos e os projetos de Pedrosa, no decorrer de seu exílio no

Chile e na França, de 1970 a 1977, assim como na volta do crítico ao Brasil, até seu falecimento em 1981. Ao abordar um período ainda pouco valorizado e estudado, Luiza Paladino abre caminho para a compreensão das orientações do pensamento de Pedrosa, realçando as singularidades de suas posições diante do contexto histórico, artístico, intelectual e político da década de 1970.

Em que pese a evidente contribuição desses trabalhos para o entendimento do pensamento de Mário Pedrosa, eles abordam apenas um dos momentos de sua crítica. Dessa forma, não possibilitam a percepção de fios de continuidade das suas ideias sobre os aspectos negativos da modernidade.

Argumento, aqui, que Pedrosa foi modelando seu pensamento de acordo com eventos, fatos e acontecimentos inesperados que vivenciava, e de acordo, também, com o amadurecimento de seu modo de pensar. Se visualizarmos a vida de Pedrosa na sua totalidade, ela parece se dissolver na multiplicidade da sua atuação: militante político, crítico de arte, diretor de museu, professor, jornalista, curador. Seria possível dividir essas diferentes funções, em fases distintas do transcurso de sua vida: fase de formação e atuação política, até o final dos anos de 1930; a fase “adulta”, dedicada à crítica de arte, de final dos anos de 1940 até os anos de 1960; e, finalmente, a fase de amadurecimento da crítica social e projetos expositivos e museológicos. Porém, logo se percebe, que, embora uma ou outra função apareça com mais realce em uma daquelas fases, na realidade, quase que o conjunto das atividades assumidas pelo crítico estão presentes em todas elas, ainda que com pesos diferentes.

Minha hipótese é que um estudo mais detido poderia, eventualmente, mostrar que a força do pensamento de Pedrosa reside justamente na conexão interna que mantém a coerência de sua atuação nos diferentes papéis que ele desempenhou em constante tensão com os acontecimentos de ordem exterior.

Com o propósito de averiguar a natureza da crítica de Pedrosa à modernidade, neste artigo as suas ideias são contrastadas com autores de uma corrente intelectual de tradição alemã, que cedo percebeu os problemas do avanço de uma civilização técnica e o encolhimento das possibilidades de expansão dos bens do espírito. A chamada crítica à cultura (*Kulturkritik*), que se inicia no século XX, inscreve-se na obra de Georg Simmel, em *O Conceito e a tragédia da cultura* (1911); de Sigmund Freud, *O Mal-estar na cultura* (1930); de Norbert Elias, *O Processo Civilizador* (1939); e em *Dialética do Iluminismo*, de Theodor Adorno e

Max Horkheimer (1947), somente para lembrar alguns exemplos. Certamente há diferenças entre esses autores, mas, de modo geral, eles atentam para uma crítica à racionalidade; buscam as origens da “civilização” ou preconizam o embrutecimento dos seres “modernos”, habitantes das grandes cidades movidos pela velocidade e impessoalidade inerente ao progresso técnico.

Tal aproximação adquire sentido se pensarmos que, no amplo conjunto de filósofos, psicólogos, psiquiatras, historiadores, escritores, artistas e críticos, que constituem o pano de fundo do pensamento de Pedrosa, e no qual estavam os autores com quem ele dialogava, e a partir dos quais elaborava suas ideias, muitos deles eram intelectuais de tradição alemã de pensamento. Não me refiro aqui tão somente aos defensores da Gestalt, nem desejo traçar uma relação de causa e efeito, associando a recepção de ideias da tradição alemã à estada de Pedrosa em Berlim, entre 1927 e 1929. Não se trata disso. Remeto-me a características internas da sua crítica à cultura moderna, muito próximas da *Kulturkritik*, à medida que, também ele, buscava soluções para reintegrar (novamente) a subjetividade à objetividade; a expressividade individual, que produz cultura, a uma civilização preponderantemente técnica; as tradições primordiais à produção da arte e da cultura modernas. Além disso, outro ponto de proximidade é a insistência de Pedrosa em observar o desenvolvimento interior da arte, de seus próprios elementos constitutivos, abordagem que em muito define sua crítica e seu pensamento e se encontra presente na tradição alemã de pensamento.

Ao final, recupero, de modo breve, a visão crítica incomum de Pedrosa no panorama intelectual brasileiro daquela época, confrontando-a com o modernismo concebido a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, ressaltando, sobretudo, suas relações com Mário de Andrade. Argumento, também, que Pedrosa não se alinhava com as ideias e os ideais de grande parcela da intelectualidade, das décadas de 1950 e 1960.

Sensibilidade e racionalidade

Há muitas controvérsias sobre o sentido da palavra modernidade. Se, de um lado, o projeto moderno valorizou a liberdade, a individualidade e os direitos do cidadão, insistindo na capacidade dos indivíduos de dotarem de sentido suas vidas e de transformarem o mundo, de outro lado, as liberdades conquistadas não

valeram igualmente para todos. Ao contrário, instituiu-se o controle excessivo de cada gesto e cada ato, de maneira cada vez mais sofisticada, concorrendo para a violência nas diferentes esferas da vida. Não se pode negar, ainda, que a modernidade trouxe a esperança de um mundo mais justo, menos pobre e miserável, mas que, justamente nos tempos modernos, as desigualdades sociais se tornaram indescritíveis; a concentração da riqueza impensável; e as relações humanas coisificadas.²

No plano da cultura, a controvérsia sobre o mundo moderno não ficou para trás. Simmel não teve dúvida em antecipar a tragédia da cultura, ao argumentar que, já na sua época, notava-se o divórcio da cultura objetiva e da cultura subjetiva. Para ele, a produção da cultura deveria ser partilhada e tinha a função de aprimorar os indivíduos. Contudo, essa produção se tornou cada vez mais alienada e acelerada de tal modo que promoveu a circulação de objetos desprovidos de sentido, que, paradoxalmente, foram se revelando indispensáveis aos indivíduos. Além disso, quanto mais a cultura alcançava autonomia em relação a outras esferas sociais, mais se distanciava daqueles que a produziam. A situação trágica dos indivíduos modernos reside, para Simmel, no fato deles se sentirem rodeados por inúmeros produtos culturais que não lhes são desprovidos de sentido, mas que também não são plenos de significação. O sociólogo adverte que os bens culturais têm algo de opressivo, já que não se pode assimilar a todos eles indistintamente e, tampouco, pode-se simplesmente descartá-los porque pertencem potencialmente à esfera de seu desenvolvimento cultural (Simmel, 2005, p.102).

Se concordarmos que a sociedade moderna tem notáveis paradoxos e ambiguidades, uma face *boa* e uma face *má*, não surpreende ver que, quando Pedrosa propôs a realização de seu projeto construtivo para a arte, ele estava defendendo uma linguagem artística que pontuava a intelectualização da arte, através da abstração, uma das mais notáveis características da modernidade, na expectativa que aquela linguagem pudesse atender à urgência da formação de uma sensibilidade estética para os indivíduos modernos. Assim, as possibilidades oferecidas pela conquista da abstração na arte e em outras dimensões do mundo social se contrapunha à carência de sensibilidade no mundo moderno, perceptível não somente entre os artistas, mas, também, entre os filósofos, os cientistas e os

² Para uma discussão sobre a modernidade ver artigo de minha autoria intitulado, “Mudança, tempo e sociologia” (2016).

políticos. Dizia Pedrosa que o “hábito do racionalismo” levava a crer que qualquer pensamento, ação ou gesto era puro efeito de um movimento cerebral, limitado a um encadeamento dedutivo, quando, na realidade, dependia também do complexo emotivo subjetivo próprio de cada indivíduo. Não era possível separar o processo lógico que buscava uma “conclusão abstrata e transferível e o complexo emotivo-subjetivo que é o ego”. (Pedrosa, 1996, 269-271).

Mas, como seria possível dar conta das armadilhas da razão que se projeta sobre tudo e esquece de si própria? Se foi esse o ponto de partida da crítica adorniana ao racionalismo impregnado na modernidade, a questão de Pedrosa se voltava precisamente para o estrago que o racionalismo causava à sensibilidade. O firme propósito do crítico em enfrentar o perigo da dissociação entre racionalismo e sensibilidade se expressa no texto *Problemática da Sensibilidade*, publicado em 1959, no *Jornal do Brasil*. O teor da obra mostra o quanto Pedrosa defende a arte abstrata como meio para reatar o elo perdido entre a racionalidade, os sentimentos e a emoção. Ele tem plena consciência da artificialidade do mundo criado pela racionalidade técnica e científica, que em tudo penetra com veracidade, sem atentar para o desmanche da sensibilidade. Pedrosa não aborda os desmandos da razão nela mesma, mas o perigo que ela representa para a expressão da sensibilidade.

[...] É superficial a acusação que se faz à arte “abstrata” ou “concreta” de hoje de ser decorativa. Não é que a acusação seja a nosso ver, particularmente depreciativa, mas realmente não vai ao fundo das coisas. Com efeito, esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições lógicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo anatural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. 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. O feroz dinamismo da inteligência moderna devora o mundo, penetra no âmago do átomo, desvenda as esferas longínquas, desmonta a alma do homem e não pára na sua vontade dionisíaca de conhecer e desmanchar. Por largos séculos dela dissociada a sensibilidade tende a deixar-se vencer, a deitar-se entretida com a própria melancolia, ou nos casos mais nobres, a nutrir-se sem fastio das lamentações e dos estremecimentos dessa consciência contemporânea irremediavelmente dilacerada. Ora a sorte mesma do mundo depende da junção das duas (Pedrosa, 1996, p. 276 e 277).

Religar a racionalidade à sensibilidade, através da arte, não se tratava, entretanto, de uma tarefa tão simples assim. O leitor interessado nesse assunto encontra no conjunto dos textos críticos de Pedrosa sobre o curso de arte para crianças, ministrado no MAM do Rio de Janeiro, por Ivan Serpa, no início da década de 1950, uma fonte preciosa para compreender o seu pensamento, ainda que não seja a única.³ Nesse conjunto discursivo, percebe-se o quanto ele enfatiza a necessidade de formação de uma sensibilidade estética, destacando que o ensino da arte para crianças não estava voltado para a formação de artistas, mas, sim, de adultos sensíveis, capazes de olhar o mundo ao seu redor de maneira mais aguçada e de perceber *as coisas por si mesmas*. Pedrosa não preconiza a vazão desmedida dos sentimentos e das emoções, mas enfatiza o saber dosar os sentimentos e o aprendizado da medida exata de sua expressão equilibrada através do exercício da arte. Tal posição fica mais uma vez evidente quando Pedrosa se refere ao objetivo do ensino da arte às crianças, afirmando que ele não está voltado para a produção de obras primas nem de qualquer obra em particular, não sendo o resultado final o que importa na arte infantil, mas o fato de que o exercício artístico promove, em suas palavras, *o controle dos sentimentos, o desenvolvimento harmônico dos sentidos, o despertar da sensibilidade e o equilíbrio das emoções*. (Pedrosa, 1996 p 62). Engana-se, pois, quem pensa que Pedrosa pregava a expressão desmesurada dos sentimentos ou das emoções. Muito ao contrário, ele volta a combater a mera projeção das emoções sobre a tela, mais tarde, em sua crítica ao tachismo, como veremos adiante.

Não se pode esquecer de um ponto importante. Naquela época, circulava na esfera pública um debate sobre a importância do ensino da arte às crianças, que tinha nos escritos de Herbert Read, citado reiteradas vezes pelo próprio Pedrosa, uma de suas referências mais fortes. Diversas iniciativas foram tomadas no Brasil e no exterior, nos meios artísticos e pedagógicos, para que o ensino da arte infantil fosse institucionalizado. Basta lembrar da criação da Escolinha de Arte do Brasil, por Augusto Rodrigues, pela artista Lucia Valentim e pela escultora norte-americana Margareth Spencer, em 1948, no Rio de Janeiro; e do congresso que a UNESCO organizou em Bristol, em 1951, reunindo educadores, críticos e artistas para discutir o valor da arte infantil.

No entanto, o que importa, neste artigo, é salientar que as ideias de Pedrosa não respondiam direta e isoladamente àquela demanda. Embora tivessem sido configuradas naquele contexto de discussão, elas eram fundamento de sua

³ Ver Arantes, 1996, p 61-83.

crítica de arte tanto quanto de seu projeto de instituir o concretismo, de tal maneira que se mantiveram em outros contextos. Tal fio de continuidade pode ser comprovado quando se acompanham os desdobramentos de seu pensamento crítico à modernidade, ainda na década de 1950, por ocasião da V Bienal de São Paulo, em 1959, e mais adiante quando volta ao Brasil do exílio, em 1977. Essa observação é condição sem a qual não se podem compreender as conexões internas do pensamento do crítico, cuja permanência denota a coerência de suas ideias.

Novidade e aceleração do tempo

A partir de 1959, Mário Pedrosa dá início a uma nova faceta de sua crítica à modernidade. O ano é expressivo de acontecimentos relacionados à trajetória do crítico e ao percurso da arte no Brasil, sobretudo, no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Em 1959, Pedrosa voltou de Tóquio, onde fora como pesquisador visitante para o Museu Nacional de Arte Moderna do Japão, com bolsa da UNESCO, com o objetivo de estudar as influências da caligrafia sino-japonesa na arte abstrata europeia. Quem lê os textos que ele escreveu durante sua estada no Japão⁴ verá o quanto Pedrosa usufruiu da viagem, tendo organizado até uma exposição sobre a arquitetura brasileira, no mencionado museu, intitulada “Do barroco a Brasília”. Em Tóquio, ele recebeu uma carta de Ferreira Gullar (1959), contando-lhe sobre o lançamento do Manifesto Neoconcreto que, pouco tempo depois, foi publicado no catálogo da I Exposição de Arte Neoconcreta, inaugurada no MAM/RJ. Esse foi, sem sombra de dúvida, um dos acontecimentos mais importantes da história da arte brasileira (analisado, estudado e comentado, até hoje, por autores brasileiros e estrangeiros). Livres dos suportes convencionais, privilegiando a experiência do artista e a participação do público, as obras neoconcretas abriram caminho para a chegada da arte contemporânea (Erber, 2015, 90-120). No mês de setembro, Pedrosa inaugura o Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, cujo tema foi Cidade Nova - Síntese das Artes. Ele trouxe para visitar Brasília, antes da inauguração da cidade, em 1961, um grupo renomado de críticos de arte de diversos países, cujo encontro gerou uma discussão densa e polêmica, tanto na imprensa diária brasileira como em diversos periódicos nacionais e estrangeiros (Capelo s/d, Vasconcelos, 2019). Finalmente, 1959, foi o ano da V Bienal de São

⁴ Esses textos estão publicados em Arantes, 2000, p 289 a 336.

Paulo, que aclamou e consagrou o abstracionismo informal. Pedrosa, um defensor do abstracionismo geométrico, opunha-se àquele com notável persistência.

Ao final daquele ano, rico em acontecimentos, Pedrosa publica, em novembro, *Considerações Inatuais* (JB, 1959, p. 6) e *Da abstração à auto expressão*, no Jornal do Brasil (Pedrosa, 1996), mostrando, mais uma vez, seu desencanto com a arte abstrata informal. Taga e Mari (2017) consideram os temas abordados pelo crítico, nesses artigos, uma resposta de Pedrosa ao sucesso do abstracionismo informal na V Bienal. De fato, ele reafirmou sua posição contrária ao tachismo, naquele ano, não somente nesses textos, como em outros (Pedrosa, 2000, p 332-336 e 341-343). Porém, acrescenta ideias que estavam ausentes de sua crítica nos anos anteriores. Em *Considerações Inatuais*, entre outros assuntos, Pedrosa questiona a velocidade, a notável aceleração do tempo que marca a condução da vida moderna e suas consequências para a produção artística.

Para além da Bienal, outro motivo certamente pesou na crítica de Pedrosa ao tachismo: a vinda de George Mathieu ao Brasil, a convite de Niomar Muniz Sodré, para expor no MAM do Rio de Janeiro, em outubro de 1959. Os atos performáticos do artista, que, aliás, aclamava a velocidade na criação artística, chamaram a atenção dos críticos, incluindo a de Pedrosa (2000, p 341-343), e a conferência intitulada *Oportunidade brasileira*, pronunciada em São Paulo por Mathieu, desagradou a muitos (Lopes, 2016).

Considerações Inatuais aborda o problema da aceleração do tempo na modernidade. O historiador Reinhardt Koselleck (2006) afirma que, ao envolver a relação entre horizonte de expectativa e o espaço de experiência, a aceleração do tempo transforma a experiência histórica em experiência de transição, cunhada pela surpresa permanente. O passado vai perdendo o seu valor, e o futuro cessa de ser previsível com base no que ocorreu no passado, tornando-se desconhecido. Não é outra coisa o que diz Pedrosa quando, ao dar início ao texto, acima referido, reclama da exigência de perda rápida dos padrões perceptivos, internalizados por indivíduos, e a aquisição de novos padrões perceptivos, como condição indispensável da apreciação de um movimento ou linguagem novos. De acordo com Pedrosa, a ausência de qualquer expectativa com relação a uma obra de arte impedia que fosse emitido um juízo sobre ela fora do limite da preferência pessoal. Como consequência da sucessão veloz de novidades, a expectativa fora substituída pela surpresa, fato que criava obstáculos para o exercício adequado da crítica de arte.

Há mudanças, modelos, novidades, isto é, aquilo que caracteriza o objeto industrial moderno quando lançado ao mercado consumidor. A extrema variedade desses produtos de um ano para outro, seja automóvel, bandeja, móveis, facas etc., é o que define o styling no mercado consumidor. O styling tende a caracterizar também essa variedade de pintura, de todas as maneiras e modos, que vemos proliferar por toda parte.

A extrema instabilidade dos padrões perceptivos de nosso tempo, que não tem tempo de se impor porque, como modas, se sucedem vertiginosamente, tornam o julgamento precaríssimo e tiram à noção de obra de arte sua unicidade específica. (Pedrosa, 1959 p. 6)

A crítica à aceleração do tempo, em Pedrosa, não impediu que ele retomasse seus antigos argumentos para reiterar que a pintura tachista se fundava em uma explosão da carga subjetiva, advertindo em *Da abstração à auto expressão* que, no tachismo, “a obra reduz-se a uma projeção quase nua, lançada numa superfície retangular” (Pedrosa, 1996, p 318). Havia que se distinguir a projeção das emoções da construção das obras, proclamava ele, ao lamentar que a arte abstrata informal, tão carregada de subjetivismo, se espraiasse e ganhasse tantos adeptos. Como se vê, sua concepção sobre o ensino da arte às crianças, contrária à catarse ou desabafo de emoções na pintura, permanecia um princípio básico de seu pensamento. Ao fim e ao cabo, para Pedrosa, aquela forma de subjetivismo, que desembocara no abstracionismo informal, servia para fomentar o crescimento desenfreado de obras de arte e, conseqüentemente, do mercado de arte, estreitando as possibilidades do exercício da crítica de arte.

Quando Mário Pedrosa associa a produção incessante de “novidades” ao subjetivismo próprio do abstracionismo informal, e atribui àquela produção o crescimento do mercado de arte, ele nos faz lembrar do ensaio de Simmel, *Sobre exposições de arte*, publicado em 1890. Nesse texto, o sociólogo escreveu sobre o novo modo de apresentação da arte, que surgia nas recém abertas galerias de Berlim, ressaltando que os indivíduos modernos eram *ávidos* por novidades. Para Simmel, as galerias de arte se localizavam em recintos pequenos, onde quadros com diferentes conteúdos eram dispostos muito próximos uns aos outros, induzindo o espectador a ver quadro atrás de quadro com rapidez, olhando muitas obras, às vezes, de mais de um artista, em curto espaço de tempo. As galerias seriam por excelência o *locus* da unidade de múltiplos objetos reunidos de uma só vez em caráter temporário. Assim projetadas, as galerias de arte podiam, finalmente, atender às demandas

de indivíduos modernos que, amortecidos em sua sensibilidade, “depende(m) do estímulo mais tremendo e avassalador a fim de sentir alguma coisa” (Simmel, 2016, p 163). Ao estimular e excitar os visitantes com suas novidades, as galerias e o mercado estariam pondo em marcha um movimento sem fim, pois, apenas provisoriamente, podiam trazer tranquilidade aos indivíduos modernos, sempre inquietos e insatisfeitos.

É surpreendente que Simmel e Pedrosa, em que pese a distância entre os dois, tenham apontado a aceleração do tempo e a falta de sensibilidade como problemas da sociedade moderna que ocasionaram graves obstáculos para a criação e para a partilha da arte e da cultura. Hoje, velocidade e sensibilidade, raramente, são objeto de crítica, muito embora o mundo da arte e outras esferas da vida social tenham cedido à rapidez, à quantidade e ao imediatismo. Consciente do alheamento dos indivíduos com relação ao fenômeno artístico, e do crescimento inaudito da cultura de massa, entre tantos problemas, Pedrosa seguiu seu caminho. Na década de 1960, ele exerceu variadas funções em instituições artísticas no Brasil e no exterior, participando regularmente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e de sua congênere brasileira. Publicou dois livros, *A opção imperialista* e *A opção brasileira*. O tom de sua crítica de arte mudou, como se a tarefa de transformá-la e de instituir o concretismo no país tivesse se consumado. *Crise do condicionamento artístico* e *Bicho da seda na produção em massa*, publicados em 1966 e 1967, respectivamente, já não retomam comentários de Pedrosa sobre o abstracionismo. O foco da atenção do crítico se desloca para problemas que concernem às possibilidades reais de criação artística numa sociedade massificada, em que o estilo é substituído pelo *styling*, que conduz “a sucessão incessante dos modelos, que se substituem uns aos outros, sem parar, e tão rapidamente quando possível, com a passagem das estações” (Pedrosa, 1966).

Progresso e violência

Durante a ditadura militar, Pedrosa foi acusado de difamar o país, com envio de falsas notícias para o exterior. Em 1971, ele se exilou em Santiago do Chile, indo depois para Paris, em 1973. *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, de 1975, escrito na capital francesa, é indício importante de mais uma nova fase da crítica de Pedrosa à modernidade. Menos pessimista, talvez, do que em suas críticas ao tachismo e à cultura de massa, Pedrosa joga suas esperanças no ressurgimento de uma arte

“verdadeira” na América Latina, estreitando o arco de seu internacionalismo em uma nova geopolítica: “A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais diversas do Terceiro Mundo” (Pedrosa, 1982, p 106). O crítico acredita que a arte dos povos atrasados e pobres, contemporâneos dos civilizados e ricos, ainda não fora inteiramente contaminada pelo progresso do “cosmopolitismo multinacional”. Por esse motivo, povos como os da América Latina podiam ainda exprimir o seu passado, livre de interpretações eurocêntricas, e nele encontrar “continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas” (Pedrosa, 1982, p 106). Assim, ao mesmo tempo em que mudava a tônica de sua crítica, Pedrosa parecia reelaborar as antigas convicções relativas ao desdobramento da arte dos primeiros povos na constituição da arte moderna.

Ao seguirmos o movimento do pensamento de Pedrosa, da perspectiva de uma longa duração de tempo, compreendemos, como disse acima, haver uma linha de continuidade e coerência de suas ideias, sobretudo se constrataremos as conexões internas de suas ideias com o contexto de época e com as tendências e posições próprias do campo da arte. Contudo, é preciso esclarecer, nos limites deste artigo, que a linha de continuidade não somente é modulada de acordo com as vivências de Pedrosa, como há ideias que permanecem transmutadas; algumas perdem a tônica que tiveram em algum momento; outras se perdem no percurso; outras ainda permanecem, formando-se não um todo uniforme, mas um feixe de linhas que se espalha em diferentes direções, mantendo viva a convicção de Pedrosa quanto ao valor da arte. Exemplo disso pode ser apreciado na direção artística que ele imprimiu à VI Bienal de São Paulo, em 1961, onde já mencionava a importância, na produção artística, da perspectiva dos países chamados periféricos, e onde reuniu a arte de povos antigos com a arte moderna, causando grande celuma. Naquela ocasião, Pedrosa deixou claro que a universalidade da arte não se reduzia a um espaço contemporâneo único, mas integrava diversas camadas do passado, provenientes de civilizações e culturas primitivas ou complexas, vivas ou mortas, do Ocidente e do Oriente. (Pedrosa, 1961, p 29 e 30).

Na volta do exílio, em 1977, as ideias esboçadas em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* vão reaparecer em entrevistas concedidas por Pedrosa e em projetos que elaborou. Elas se apresentam, entretanto, com um contorno mais preciso, que acentua o aspecto violento do progresso desenvolvimentista. Às categorias de racionalidade e de aceleração do tempo, enfatizadas por Pedrosa no primeiro e

segundo momento de sua crítica à modernidade, acrescenta-se, agora, a categoria de progresso. Uma das noções chave da temporalidade moderna, o progresso, algo que não tem fim e promessa da perfeição infinita, é parte constitutiva do mundo moderno. A crítica ao progresso sempre se revestiu de uma ambiguidade singular. De um lado, questionam-se seus efeitos perversos. De outro, é enaltecida sua capacidade de prover o mundo de melhores condições de vida. Tal é a complexidade da crítica ao progresso que Maarten Doorman, filósofo holandês, faz comparação com a Hydra, um monstro de muitas cabeças contra o qual Hércules lutou, sabendo que ao lhe cortar uma das cabeças, outras nasceriam instaneamente. Doorman afirma, ainda, que Hércules foi mais bem sucedido do que os críticos do progresso do século XX, cuja tarefa permanece incompleta (Doorman, 2003).

Mas a crítica de Pedrosa não atenta para essas polarizações. Ela vai direto ao ponto que lhe interessa. Seu alvo é o desenvolvimentismo progressista, fundado em bases racionais e técnicas, que avançava de modo acelerado na sua terra natal, devorando sua cultura, suas tradições e sua natureza. Em entrevista a IDART, Pedrosa é enfático “sou contra esses desenvolvimentismos que andam por aí” (Pedrosa, 1992, p 239). O progresso que se conduzia era um progresso meramente quantitativo que não favorecia o povo, pois seus benefícios não eram partilhados com a população. “Sou a favor dessa volta à nação que o estado brasileiro nega, recusa, neutraliza” (Pedrosa, 1992, p 239).

[...] Vejo que entre as coisas que estão desaparecendo, está o índio, a cultura indígena. A Amazônia está desaparecendo, e será condenada a desaparecer enquanto essa política de progresso não orgânico predominar [a] procurar incentivar uma riqueza fictícia que não fica para povo, não é distribuída para o povo. [...] Enquanto não mudar de rumo, de desenvolvimentismo, de política econômica, social, cultural, a tendência é transformar a Amazônia numa região deserta, numa região fora do ecúmeno brasileiro; não há saída. E os índios continuam a morrer paulatinamente, sistematicamente, até desaparecer (Pedrosa, 1992, p 239-240).

Na ocasião, Pedrosa estava organizando uma grande exposição sobre a cultura indígena, *Alegria de viver, alegria de criar*. Para ele, uma vez que a arte em decadência suprimira a função da crítica, só restava conclamar os jovens a sentir e refletir sobre as velhas formas originais que ainda tinham muito a ensinar. Essa nova maneira de oferecer contribuição ao seu país, que considerava devastado, exprime o quanto Pedrosa ainda acreditava na arte e na cultura como

promotoras de uma sensibilidade especial e o quanto ele abandonava uma visão internacionalista da arte, substituindo esse olhar pela dimensão concreta de seu país. A tragédia do incêndio do MAM/RJ, em 1978, impediu a realização do projeto expositivo. Reagindo ao sofrimento causado pela destruição de grande parte do acervo do museu, Pedrosa participou ativamente da sua reconstrução. Como testemunha da criação do MAM, e seu defensor, naquele mesmo ano, ele elaborou o projeto do Museu das Origens, visando o soerguimento da instituição.⁵

O Museu das Origens integraria cinco museus independentes, mas orgânicos: Museu do Índio; Museu da Arte Virgem (do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; e o Museu de Artes Populares. Pedrosa dispunha, assim como o fizera na curadoria da VI Bienal de São Paulo, obras contrastantes (lado a lado), fugindo ao costume de separá-las por períodos, estilos ou movimentos. O que a muitos pareceu inusitado era, na realidade, a reafirmação de princípios que acompanhavam o crítico de longa data: a importância do original e primeiro para o desdobramento da arte; o princípio (universal) de que qualquer um pode fazer arte. Ela se manifestava em qualquer pessoa, “independente de seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 1996, p 46).

Considerações finais

Os três momentos da trajetória intelectual de Mário Pedrosa, em que aparece sua crítica à modernidade, tal como sugeri acima, de alguma forma, surpreendem o leitor conhecedor da nossa história intelectual. A visão crítica de Pedrosa à modernidade não era comum no panorama brasileiro de sua época. Veja-se, primeiro, o exemplo de suas relações com o modernismo. Pedrosa e Mário de Andrade se conheceram em São Paulo, em 1924, e mantiveram uma relação amistosa durante alguns anos (Formiga, 2014, p 54-64). Mário de Andrade, protagonista do modernismo paulistano, defendeu a valorização da cultura brasileira, sua música, linguajar, choros e maracatus; ele argumentava em favor de uma brasilidade fecundada pela cultura popular e lutava arduamente pela instituição da pesquisa sistemática das “coisas” brasileiras. Somente quando a

⁵ A respeito do projeto do Museu das Origens ver a análise de Sabrina P. Sant’Anna e Marcelo R. Vasconcelos “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa, 2021, p148-161.

cultura brasileira fosse posta em primeiro plano, o país poderia se modernizar de verdade. Mário Pedrosa, de forma contrastante, defendeu o universalismo da cultura, sobretudo das artes plásticas; nunca aderiu ao modernismo dos retratos do Brasil e se tornou um defensor implacável da arte abstrata construtiva brasileira, sem, entretanto, curvar-se às influências estrangeiras. Ao pronunciar a conferência Semana de Arte Moderna, em 1952, no Ministério da Educação, por ocasião do 30º aniversário da semana de arte (Pedrosa, 2004 p 135-152), Pedrosa não deixa margem de dúvida sobre a distância que separava seu pensamento daquele de Andrade. Ele não somente questionou a categoria “nacional”, usada pelo modernista para dizer que a semana havia sido o motor de um “espírito nacional” que se avizinhava das artes brasileiras, como recusou a ideia de que o modernismo havia sido importado com atraso da Europa.

Um segundo momento, configura-se a partir de meados da década de 1950, quando a Sociologia e outras disciplinas das ciências sociais despontaram no cenário intelectual com uma produção crescente. Os cientistas sociais, incluindo os da Economia, aprofundaram o diagnóstico de um Brasil conservador, patrimonialista e autoritário, que obstaculizava a construção de uma sociedade moderna, democrática e racional. Defendiam o caráter universal da ciência e a pesquisa das possibilidades de mudanças efetivas no país, além da institucionalização das ciências sociais na universidade. Durante alguns anos, essa produção acadêmica teve no ISEB/ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão do Ministério da Educação, um forte concorrente. O ISEB, composto de intelectuais de renome, também discutia os rumos do país. Mas, seu comprometimento com o desenvolvimento nacionalista, proclamado pelo instituto como o caminho a seguir pelo país, diferenciava-se muito da produção acadêmica, que buscava um conhecimento “livre de valores”. Apesar das diferenças, essas duas correntes do pensamento concordavam ser o Brasil um país atrasado relativamente aos centros europeus desenvolvidos e aos Estados Unidos. Esse atraso que, segundo os estudiosos, advinha da inserção do país no moderno desde a colônia, tornou-se uma espécie de pecado de origem, que, logo, foi transformado em lugar-comum retórico no *corpus* discursivo sobre a nação.

Pedrosa não se filiou a essas vertentes do pensamento social. Ele era a favor da autonomia da produção cultural brasileira. Interessava-lhe menos rastrear a submissão daquela produção às tendências culturais dos grandes centros europeus

e norte-americanos do que ressaltar aquilo que tinha de melhor, melhor até mesmo do que o que se oferecia, às vezes, nos grandes centros da arte. Em sua crítica à I Bienal, não hesitou ao dizer:

Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza. (Pedrosa, Amaral, 1981, p. 42).

Se é verdade que a velocidade se tornou critério para determinar a hierarquia política entre diferentes coletividades, e que as experiências de desenvolvimento, evolução ou progresso foram qualificadas pela sua rapidez ou sua lentidão, Pedrosa não estava equivocado ao recusar que a velocidade determinasse a posição hierárquica dos países, com base em seu desenvolvimento. Em suas reflexões sobre a temporalidade moderna, Koselleck dizia que

[...] Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los. Aqueles dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos. (Koselleck, 2006, p. 317).

128

Em outra ocasião, problematizei a ausência de crítica aos limites da modernidade, que, embora presente na obra de sociólogos clássicos como Max Weber e Émile Durkheim, para não falar em Marx, esteve fora do horizonte intelectual das ciências sociais brasileiras, incluindo a economia (Villas Bôas, 2016). Pode-se suspeitar, naturalmente, que a urgência em melhorar as condições de vida da população brasileira, e impor condições para o exercício de sua cidadania, tenha efetivamente tomado conta da intelectualidade, imbuída dos mais elevados ideais de transformação, pois consciente dos graves obstáculos para a instauração de instituições modernas mais igualitárias no país. E, de fato, não se pode negar que os obstáculos à modernidade e ao desenvolvimeto do país têm sido implacáveis. Hoje, sabemos aquilatar melhor a potencialidade das forças contrárias a uma partilha mais igualitária dos bens materiais e simbólicos produzidos no país.

O que interessa, aqui, entretanto, é distinguir o pensamento de Pedrosa no quadro intelectual de sua época e trajetória de vida, no contexto brasileiro. Fato é que a maleabilidade de suas ideias não suprimiu sua visão crítica da modernidade, inscrita em suas concepções acerca da arte e sobre o país. Caberia

perguntar, então, que motivos teriam levado Pedrosa a esse percurso intelectual? É possível que a crítica à modernidade em Pedrosa se justifique pelo fato de ter ele modelado sua identidade com base numa experiência cosmopolita ou pelo fato de ter se nutrido não somente das experiências de viagem, como de um leque amplo de ideias e instrumentos teóricos vindos de diversas áreas e diversos países. Pode-se, ainda, atribuir às tensões enriquecedoras de sua dupla jornada na crítica de arte e na política a percepção dos limites da modernidade; atribuir às influências do internacionalismo trotskista, entre tantas outras vertentes políticas. Afinal, é preciso admitir, esse conjunto de vivências e experiências era raro entre os intelectuais brasileiros em meados do século passado. Acatando essas circunstâncias e visando o maior entendimento do pensamento de Pedrosa, mais razoável, talvez, fosse considerar o conjunto dessas hipóteses, sobre a construção de sua individualidade, como um roteiro de trabalho a ser desenvolvido em programa de pesquisa de maior amplitude. Nesse sentido, vale lembrar, não é suficiente rastrear a inserção de Pedrosa em múltiplos círculos sociais e intelectuais dentro e fora do país, mas, precisamente, procurar saber como ele deu forma às vivências e experiências em sua obra.

Com o passar do tempo, uma reviravolta política e cultural colocou a modernidade em cheque. O fracasso das utopias; a recusa de uma narrativa histórica linear e homogeneizante; e as consequências devastadoras do progresso técnico cederam lugar a uma nova visão de temporalidade que, ao sublinhar a contingência, o efêmero e passageiro, prioriza a memória, o guardar em registros diferentes fragmentos do tempo passado. A crítica à modernidade se tornou mais vigorosa e visível, submetendo o universalismo ao clamor das lutas identitárias. Nesse novo cenário, emerge a figura de Pedrosa e os acertos de sua crítica. Seu juízo severo à falta de sensibilidade dos indivíduos modernos, à aceleração do tempo, ao dismantelamento da crítica de arte e ao progresso devastador, a ameaça à Amazônia e aos povos indígenas mantém viva a memória do crítico na atualidade.

Referências

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**, Rio de Janeiro, Editora Nau, 2011.

ARANTES, Otília (org). **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 61-83.

CAPELO, Maria Beatriz Camargo. **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959**. Difusão nas revistas internacionais e nacionais especializadas <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>. Acesso em 16/08/ 2021.

DOORMAN, Maarten. **Art in progress: a philosophical response to the end of the avant-garde**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

ERBER, Pedro. **Breaching the frame. The rise of contemporary art in Brazil and Japan**, California, University of California Press, 2015.

FORMIGA, Tarcila. **À Espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira**. Tese de doutorado, UFRJ, 2014.

GULLAR, Ferreira. Carta de 16 fevereiro de 1959, para Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. CEMAP-UNESP.

KOSELLECK, Reinhart. **Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC, 2006.

LOPES, Almerinda da Silva. “Reações e contradições da crítica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: **Artelogie**, n 8, dez 2015, jan 2016, s/p <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article373>. Acesso em 02/08/2021.

PALADINO, Luiza Mader. **Opção museológica de Mário Pedrosa. Solidariedade e Imaginação social em Museus da América Latina**, Tese de doutorado, USP, 2020.

PEDROSA, Mário. “Depois do Tachismo”. In: Arantes, Otília (Org), **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 2000, p 332-336

_____. “Georges Mathieu”. In: Arantes, Otília (Org), **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 2000, p 341-343.

_____. “A Problemática da sensibilidade”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 267-278.

_____. “A Força educadora da arte”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 61-62.

_____. “Arte, necessidade vital”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996, p 41-57.

_____. “Da abstração à auto expressão”. In: Arantes, Otília (org), **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II / Mário Pedrosa**, São Paulo, EDUSP, 1996 p 332-315.

_____. “Semana de Arte moderna”. In: Arantes, Otília (org), **Acadêmicos e modernos**. Mário Pedrosa, Textos escolhidos III, São Paulo, EDUSP, 2004, p 135-152.

_____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: Figueredo, Carlos Eduardo de Sena, **Mário Pedrosa: retratos do exílio**, Rio de Janeiro, Edições Antares, 1982, p 101-110.

_____. A Primeira Bienal I. In: Amaral, Aracy de (org), **Mário Pedrosa; dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**, São Paulo, Ed Perspectiva, p 39-42

_____. “Crise do condicionamento artístico”. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de julho, 1966

_____. Considerações inatuais. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de novembro, 1959.

_____. O “bicho da seda” na produção em massa. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de agosto, 1967.

_____. “Introdução”. In: **VI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna. Catálogo Geral**, São Paulo, Museu de Arte Moderna; Secretaria de Educação e Cultura, 1961, p 29-31

_____. Entrevista concedida a Rhada Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, do IDART, em 14.07.1977. In: Pedroso, Franklin. **A Abstração e a reflexão. Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário**. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFRJ, 1992 p. 237 a 261.

SANT’ANNA, Sabrina P., VASCONCELOS, Marcelo R. “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa”. In: **Rev. Sociologias Plurais**, v. 7, n. 1, jan. 2021, p.131-161

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: Souza, J.; Oelze, B. (Orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, 2005. p.77-105.

TAGO, Ricardo, MARI, Marcelo. **Crítica de Arte e Tachismo na 5º Bienal de São Paulo**. Trabalho apresentado na ANPAP, 26ª Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Memórias e Inventações, Campinas, 2017 p 4201-4213.

VASCONCELLOS, Marcelo Ribeiro. “A Crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no Congresso da AICA (1959). Em **Teoria e Cultura**, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 14, n. 1. jun, 2019, p 31-51

VILLAS BÔAS, Glauca. “Mudança, tempo e sociologia, uma conferência”. In: **Nava**, Vol. 1, n. 2, 2016, p. 442-462

MÁRIO PEDROSA ENTREVISTA BENJAMIN PÉRET

Dainis Karepovs¹

ORCID - 0000-0002-3641-7241

Esta entrevista de Mário Pedrosa com o poeta surrealista francês Benjamin Péret², publicada em 17 de novembro de 1928, foi recentemente redescoberta perdida nas páginas de um jornal paranaense. A *Revista Aurora* a divulga com seus leitores devido à relevância do texto.

Militante nas fileiras do Partido Comunista do Brasil (PCB), desde meados de 1925, Mário Pedrosa foi indicado pelo partido para frequentar o curso de formação de quadros, na Internacional Comunista em Moscou, a Escola Leninista Internacional. Tal designação, ocorrida provavelmente no final de setembro, levou-o a embarcar para Moscou, em 7 de novembro de 1927. Essa escolha era o resultado da orientação do PCB no período, qual seja, o de sua aproximação com os setores médios e a intelectualidade brasileira. Mário Pedrosa, naquela época atuando como jornalista no *Diário da Noite* de São Paulo, dava concretude

132

¹ Mestre e doutor em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em História, realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Coautor, com Fulvio Abramo, de *Na Contracorrente da História* (Sundermann, 2015). Autor de *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política* (Ateliê; Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017).

² **Benjamin Péret**, nome artístico de Victor Maurice Paul Benjamin Péret (1899-1959). Poeta francês. Em 1920, Péret tomou contato com o grupo da revista *Littérature* e sua conversão à escrita automática foi imediata. Em 1921, seus poemas e contos já trazem essa marca e o acompanharão por toda a vida. Entre sua obra poética, destacam-se: *Grand Jeu* (1928); *De derrière de fagots* (1934); *Je ne mange de ce pain-là* (1936); além de obras como *Anthologie de l'amour sublime* (1956) e *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1959). Casado com a cantora brasileira Elsie Houston, com quem teve um filho, Geysler Péret. Esteve no Brasil em duas ocasiões: quando foi expulso por sua militância nas fileiras da Oposição de Esquerda brasileira (1929-1931); quando foi preso por conta de sua expulsão de 1931, mas acabou libertado pelo presidente da República, Juscelino Kubitschek, devido ao protesto dos intelectuais brasileiros (1955-1956). Durante a Segunda Guerra Mundial, esteve exilado no México.

a tal diretiva. Junto a Heitor Ferreira Lima – jovem sindicalista da categoria dos alfaiates do Rio de Janeiro –, também escolhido para frequentar a Escola Leninista Internacional (este já havia embarcado em meados de outubro rumo a Moscou), ambos simbolizavam a atuação e o perfil dos comunistas brasileiros.

Em seu trajeto para Moscou, Pedrosa foi de navio a Hamburgo, na Alemanha, e dali seguiu para Berlim, de onde deveria tomar um trem rumo à cidade russa. No entanto, por razões de saúde, Pedrosa permaneceu na capital alemã. Com as notícias provenientes da União Soviética sobre o congresso do Partido Comunista soviético, que se realizava naquele momento tematizando a expulsão da Oposição Unificada, capitaneada por Trotsky, Kamenev e Zinoviev, Pedrosa decide não mais ir a Moscou. Em carta a Livio Xavier, afirmou:

Hoje – posso dizer que foi melhor que eu ficasse. Não devia ir. Teria sido pior. O valor da informação talvez fosse nulo – por impossível no regime da escola. [...] A situação é mais grave do que parece. E você acredita que eu teria a liberdade (sem saber o russo) de me informar seriamente? Na Escola? Não, talvez fosse pior pra mim. Hoje, estou perfeitamente conformado em não ter ido. (MARQUES NETO, 1993, p. 291)

Assim, ao mesmo tempo em que buscava se situar frente aos acontecimentos da luta entre Stalin e Trotsky, Pedrosa permaneceu militando no Partido Comunista alemão e em contato com os membros da Oposição de Esquerda francesa, em particular com Pierre Naville, com quem mantinha correspondência, desde os tempos em que estava no Brasil, embora naquela ocasião o foco das cartas fosse mais dedicado ao surrealismo, movimento do qual Naville fazia parte e se afastou, paulatinamente, para se dedicar à militância no movimento comunista.

Além da militância na Alemanha, Pedrosa continuou a exercer sua atividade de jornalista, enviando textos ao Brasil. Não foi possível, até agora, realizar um levantamento completo deles. Até o momento, foram localizados uns poucos enviados para o *Diário da Noite*, de São Paulo (certamente pelo fato de que ali trabalhou até as vésperas de partir para a Alemanha); *O Dia*, de Curitiba (por conta de contatos que estabeleceu, provavelmente, com o redator-chefe, Rodrigo de Freitas); e com o jornal *A União*, da Paraíba (pelas relações que tinha com o editor Anthenor Navarro)³.

³ PEDROSA, Mário. Silvestre, o carnaval na Alemanha. Como se divertem os alemães e as alemãs. O que bebeu e o que comem Berlim nesta noite. *Diário da Noite*. São Paulo, 10-02-1928, p. 2; _____. O teatro moderno em Berlim. A voga do teatro político. A aventura de Rasputin no palco. Os incidentes políticos e sociais que provocou. *Diário da Noite*. São Paulo, 14-02-1928, p. 2;

Desse conjunto, destacamos a curta entrevista que Pedrosa fez com Benjamin Péret, em um de seus deslocamentos para Paris, feito quando foi para lá assistir ao casamento de Elsie Houston (irmã da sua companheira Mary) e Benjamin Péret. O matrimônio ocorreu em 12 de abril de 1928 (PARATODOS, 1928, p.29). Na ocasião, Pedrosa aproveitou para entrevistar Péret como jornalista. Ali se estabelecera, além da proximidade intelectual (ambos partilhavam da mesma posição política e se aproximavam das posições da Oposição de Esquerda e das ideias de Leon Trotsky), também uma relação familiar, já que desde então ambos se tornaram contraparentes. Pedrosa retornou a Berlim, onde ficaria até abril de 1929, quando regressou a Paris, ali permanecendo até julho e aderindo efetivamente às posições de Trotsky e da Oposição Internacional de Esquerda. Em 19 de julho de 1929, retornou ao Brasil, iniciando sua militância pela Oposição de Esquerda no país.

Em uma carta a Livio Xavier, quando retornou a Berlim após o casamento de Elsie Houston e Benjamin Péret, Pedrosa comentou:

Em Paris, estive algumas vezes com os surrealistas. Bons rapazes. O Breton fisicamente causa boa impressão – é forte, grandão, cara de macho, beijos grossos, bom aspecto de saúde física e força. Isso vai pra Mary. Quanto ao mais – simpático, muito inteligente – e acostumado a falar pra ser ouvido. A menina escuta e respeita. O Péret – é aquilo que nós pensávamos. Camarada simpático, simples, sem grande inteligência, doido, vagabundo, poeta, entusiasmado, forte – e intelectualmente – seguindo o Breton e o Aragon, sobretudo o primeiro. [...] Fiz uma entrevista com Péret sobre o surrealismo. Gozada. (MARQUES NETO, 1993, p. 298 e 300)

A entrevista, no entanto, não foi redigida e enviada de imediato. Por alguma razão, além, naturalmente, da demora nas comunicações entre a Europa e o Brasil (naquele tempo), o texto acabou publicado apenas no final de novembro

_____. O teatro moderno na Alemanha – II. As realizações do teatro político. A introdução do cinema nos dramas históricos modernos. *Diário da Noite*. São Paulo, 16-03-1928, p. 2; _____. No caminho da amizade franco-alemã. Manifestação pacifista em Berlim. *Diário da Noite*. São Paulo, 02-04-1928, p. 9; _____. A propósito de Leipzig e da sua feira. Contraste curioso. Os pavilhões nacionais e internacionais. Ausência do Brasil. A casa das invenções e novidades. *Diário da Noite*. São Paulo, 17-04-1928, p. 2; _____. O moderno movimento intelectual da Europa. A significação do super-realismo – Uma palestra com o poeta do “Le Grand Jeu”: Benjamin Péret fala a *O Dia* no “Café Radio”, em Paris, onde se achava nosso correspondente epistolar em Berlim. *O Dia*, Curitiba, 17-11-1928, p. 1; _____. O drama da economia moderna. *O Dia*, Curitiba, 02-12-1928, p. 2; _____. A rebelião romântica e o espírito prussiano. *A União*, Paraíba, dezembro de 1928, sem página.

e em um jornal paranaense, de oposição ao regime de Washington Luiz, o que ajuda a compreender o fato de que somente agora essa entrevista pode ter sua difusão ampliada.

No texto, Pedrosa afirma que o surrealismo era o único movimento que se mantinha (os demais, segundo ele, haviam cedido ao individualismo) e dá a palavra a Péret. As respostas são apresentadas divididas por parágrafos e sem a reprodução das questões de Pedrosa. Péret iniciou a fala depois de reivindicar a herança histórica da qual procedia (Nerval, Poe, Baudelaire, Lautreamont, Jarry, Vaché, Apollinaire, Rimbaud), afirmando que o surrealismo era “fundamentalmente um estado de espírito revolucionário, uma atitude revolucionária. É revolucionário no domínio da poesia, no domínio da expressão dos estados de sonho”. A seguir, Péret destacou que o surrealismo se descolara da literatura tradicional (que afirmou ser coisa para “velhos gotosos e caquéticos”) e tomava caminhos revolucionários:

O modo de escrever surrealista tem uma significação revolucionária, pois acarreta consigo a negação dos valores burgueses. É o único modo de expressão legítima e que suprime a intervenção da razão, instrumento com que a burguesia vem embrutecendo a França, o Ocidente, já desde Voltaire. O Ocidente, a França, o francês médio, a burguesia, a razão – *tout cela n'est pur la bêtise*. (PEDROSA, 1928)

Péret, por fim, enfatiza o aspecto do surrealismo que então vigia em seu interior, o seu vínculo político, a partir do qual, desse modo, retomava a conexão de Marx e Rimbaud, estabelecida na máxima “transformar o mundo e mudar a vida”:

A revolução para nós surrealistas não é outra, não pode ser outra senão a revolução comunista, condicionada pelos meios de execução e de vitória definidos pela 3ª Internacional, pela Internacional Comunista. Por seu próprio desenvolvimento interior, pela polarização de sua ideia de revolução, pelas próprias condições burguesas de existência – o surrealismo foi ter ao comunismo, numa atração inconsciente. O surrealismo, mais uma vez (convém repetir) não distingue a seção da poesia nem esta da revolução: – são faces diferentes dum mesmo estado de coisas. (PEDROSA, 1928)

Esse vínculo com o político era um aspecto muito pouco enfatizado na leitura que então se fazia do surrealismo em terras brasileiras, onde havia preferência por aferrar-se mais aos escândalos que os surrealistas provocavam em suas intervenções. Péret também deixou em sua entrevista a Pedrosa um esclarecimento sobre as razões dos estardalhaços:

O único meio revolucionário que atualmente está mais diretamente ao nosso alcance é o escândalo. E eis porque nunca deixamos nem deixaremos passar uma só ocasião, que seja, de fazê-lo e provocá-lo. E isto “eles” já compreenderam, tanto que em torno de nós fizeram a conspiração do silêncio. Mas não abafarão a nossa voz e o grito da Revolução “eles” hão de ouvir. (PEDROSA, 1928)

Enfim, foi Mário Pedrosa quem apresentou Benjamin Péret e o surrealismo ao Brasil, por meio de um ponto de vista mais político e engajado do que literário.

O moderno movimento intelectual da Europa

A significação do surrealismo⁴ – Uma palestra com o poeta do “Le Grand Jeu” Benjamin Péret fala a O DIA no “Café Radio”, em Paris, onde se achava nosso correspondente epistolar em Berlim

Paris, em Outubro (Especial para *O DIA* por M. Pedrosa). Em Paris, de todos os movimentos ditos modernos, originários dos meios intelectuais e artísticos, só o surrealismo ainda vive coerente e coeso, com uma persistência que admira. Dissolveram-se os grupos, aquela agitação enervante de durante e depois da guerra cessou. Reina agora, ali, uma quietude de ventos parados. Os artistas voltaram ao seu individualismo, cada um tomou posição, fixou-se, e as doutrinas e os manifestos coletivos cederam lugar às obras, às tendências individuais, às preocupações solicitadas pelo temperamento de cada um. Só o movimento surrealista se mantém unido em grupo, sistematizado na sua doutrina. Apesar das defecções, o número de seus adeptos não diminui. Novas adesões das camadas mais novas, dos que apenas vão chegando da juventude, com mal completados 20 anos de idade, e ainda completamente inéditos, preenchem os claros abertos.

Muitos não se dão ao trabalho de expressar, por escrito ou por outro qualquer meio, o próprio pensamento: não são escritores nem pintores. São

⁴ Embora Mário Pedrosa, já nessa época, bem como vários de seus contemporâneos, traduzisse e empregasse a palavra surrealismo (ver, por exemplo, a sua correspondência com Livio Xavier, reproduzida na obra de José Castilho Marques Neto [*Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2022 (no prelo)]), o jornal *O Dia* preferia “super-realismo”, coisa que aqui corrigimos para respeitar a vontade de Pedrosa. [D.K.]

espíritos inteligentes que aceitam o surrealismo, como outrora se era católico ou positivista, aderiu-se ao anarquismo – com a sua doutrina e, por assim dizer, a sua disciplina. Pois esse movimento não se caracteriza por sua atividade literária ou artística, como muita gente pensa.

Está fora do domínio da arte e da literatura, é mesmo dirigido contra essa forma de atividade espiritual. Eles são peremptórios nesse sentido. Aliás, é de se notar que quase todas as defecções têm partido dos que escrevem, dos mais inclinados ao manejo da pena, dos mais solicitados pelas glórias literárias, dos mais dotados da capacidade de expressão. Assim desde a já longínqua defecção de Delteil até Soupault, Desnos⁵ etc. E sem falar dos pintores que, mais sujeitos à corrupção pela fortuna e pelo sucesso, são por isso mesmo menos seguros na intransigência doutrinária e disciplina. Max Ernst, por exemplo, já em pleno gozo do sucesso, e Miró, às portas dele⁶. O núcleo central do grupo, para só falar dos que escrevem, é composto por Breton, Aragon, Éluard⁷ e Péret. E foi numa

⁵ **Joseph Delteil** (1894-1978). Escritor e poeta francês. Embora seu primeiro romance (*Sur le Fleuve Amour*) o tenha aproximado dos surrealistas em 1922, eles logo romperam com Delteil pela publicação de sua novela dedicada a Joana d'Arc, em 1925. **Philippe Soupault** (1897-1990). Poeta, escritor e jornalista francês. Além de iniciador do dadaísmo na França, foi fundador do surrealismo. Em 1919, publica *Os Campos Magnéticos*, de 1920, considerada a primeira obra de escrita automática e marco inicial do movimento surrealista, escrita em parceria com André Breton. Acaba excluído do movimento surrealista, em 1926, por sua “dispersão literatura”. **Robert Desnos** (1900-1945). Poeta francês. Desnos é antes de tudo aquele que, em 1922, durante as experiências do “sono”, “fala surrealista à vontade”, como escreveu Breton no primeiro *Manifesto do Surrealismo*. Acaba se afastando do surrealismo em razão de sua aproximação com o comunismo e acaba retomando a poesia de forma mais tradicional. Deportado ao campo de concentração nazista de Buchenwald, em 1944, Desnos morre vitimado pelo tifo, na Tchecoslováquia, pouco depois de sua libertação. [D.K.]

⁶ **Max Ernst**, nome artístico de Maximilian Maria Ernst (1891-1976). Pintor, escultor, artista gráfico e poeta alemão. Após a Primeira Guerra Mundial, Ernst ingressou no movimento dadaísta na Alemanha. Em 1922, Ernst se mudou para a França, onde dois anos depois aderiu ao surrealismo, com o qual rompeu em 1938. **Joan Miró**, nome artístico de Joan Miró i Ferrà (1893-1983). Pintor, escultor, gravurista e ceramista espanhol. Em 1919, mudou-se para a França, entrando algum tempo depois em contato com os surrealistas. Participou na primeira exposição surrealista, em 1925. [D.K.]

⁷ **André Breton**, nome artístico de André Robert Breton (1896-1966). Escritor, ensaísta, crítico e poeta francês. A vida e a obra de Breton se confundiram com o surrealismo, o qual fez seu e manifestou todas as preocupações sem exceção. Quando estudou medicina (curso que não concluiu por conta da Primeira Guerra Mundial), Breton se interessou por doenças mentais, as quais o levaram à leitura de Sigmund Freud (a quem conheceu em 1921). Isto lhe trouxe o conceito de inconsciente. Influenciado pela psiquiatria e pela poesia simbolista, juntou-se aos dadaístas. Em 1919, Breton e Philippe Soupault publicaram *Os Campos Magnéticos*, o primeiro exemplo da técnica surrealista de escrita automática. Em 1924, no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton definiu-o como “automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral”. Disposto a combinar os temas de transformação pessoal, encontrados nas obras de Arthur Rimbaud, com a política de Karl Marx, Breton e vários surrealistas ingressaram no Partido Comunista francês, no final dos anos 1920. Rompeu com o Partido Comunista em 1935, mas permaneceu comprometido com os ideais marxistas. Ao viajar ao México em 1938, visitou Leon Trotsky, ali exilado. Juntos, Breton e Trotsky

tarde, abancado numa mesa do **Café Radio**⁸, onde o grupo costuma se reunir, que ouvimos ao último daqueles – Benjamin Péret, esse admirável tipo de poeta, da riqueza marinha de sua imaginação à sua magnífica vocação de revolucionário – contar da verdadeira significação do surrealismo. Recolhi esta palestra pros leitores de *O DIA*, pois que diz respeito a um dos mais interessantes movimentos espirituais da França e com certeza o mais profundamente moderno, o mais fundamentalmente impregnado e compenetrado, em todo o Ocidente, de todos os grandes problemas que agitam a nossa época e lhe tecem o enredo de seu drama.

M[ário].P[edrosa].

escreveram o *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente* (publicado com os nomes de Breton e Diego Rivera), defendendo a “liberdade total da arte”, especialmente naquele momento em que se avizinhava uma nova guerra mundial, e o fascismo parecia tomar vulto cada vez mais sombrio para a humanidade. **Louis Aragon**, nome artístico de Louis Andrieux (1897-1982). Poeta, romancista e ensaísta francês. Um dos fundadores do movimento surrealista. Com seu ingresso no final dos anos de 1920 no Partido Comunista francês, onde passou a exercer autoridade contínua sobre sua expressão literária e artística, passou a progressivamente a incorporar os cânones estéticos impostos pelo Partido Comunista soviéticos aos demais partidos comunistas do planeta, passando a posteriormente empregar o realismo socialista em sua obra, também ela tomando rumos nacionalistas. Esse processo o levou a se afastar do surrealismo em 1932. **Paul Éluard**, nome artístico de Eugène Grindel (1895-1952). Poeta francês. Um dos fundadores do movimento surrealista, teve nele, entre 1922 e 1938, um papel de primeira linha. Após a Guerra Civil Espanhola, Éluard abandonou as experimentações surrealistas. Em 1942, ingressou no Partido Comunista francês, onde se tornou referencial, levando a que escrevesse coisas como “Porque a vida e o homem elegeram Stalin para encarnar na terra sua esperança ilimitada”. [D.K.]

⁸ Os cafés de Paris foram um lugar marcante na vida do movimento surrealista. Ali, encontravam-se do meio do dia até a noite. Mas não eram “cafés literários” como ainda hoje se compreende a expressão. Se neles ocorria tudo o que se pode associar a movimentos artísticos e literários, era imprescindível que acima de tudo fossem verdadeiros cafés, com seu vai-e-vem, sua clientela, seus amantes, seus jogadores de carreado. O Café Radio ficava no chamado Baixo Montmartre, na esquina do Boulevard Clichy e da Rue Coustou. De acordo com o professor e cineasta francês Henri Béhar, em *Le Paris des surréalistes*, “Breton institui um uso surrealista do café. Nele se encontravam em um horário determinado, para fazer um balanço, discutir apaixonadamente, preparar um folheto, uma edição de uma revista, tomar uma posição coletiva ou nada decidir. Cada um fazia seus pedidos e pagava sua conta. [...] Em dias de briga, ou para evitar aborrecimentos, ia-se [...] ao Café Radio [...] onde foram acolhidos os jovens recrutas Buñuel e Dali”. [D.K.] =

“O surrealismo não é nenhuma escola literária nem movimento artístico”, começa B. Péret. Está fora do domínio da arte, pois toda arte supõe uma escolha, e o surrealismo é por definição **um automatismo psíquico**⁹. É verdade que este, se não procede, vem, pelo menos de **Dadá**¹⁰ (que se caracterizou por sua desafeição de toda expressão), proclamando que tudo era igual e preconizando a violência contra tudo. **Dadá** era por assim dizer a expressão da Anarquia. O surrealismo, porém, polarizou-se em torno de algumas ideias e criou, portanto, ao contrário da **Dadá**, uma expressão nova e própria.

– Este é fundamentalmente um estado de espírito revolucionário, uma atitude revolucionária. É revolucionário no domínio da poesia, no domínio da expressão dos estados de sonho. E nessa expressão já Nerval, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Jarry, Vaché, Apollinaire foram surrealistas¹¹. Poe, por

⁹ O automatismo foi uma técnica usada pela primeira vez por pintores e poetas surrealistas para expressar a força criativa do inconsciente na arte. Influenciados pela teoria psicanalítica freudiana, os surrealistas acreditavam que os símbolos e imagens assim produzidos, embora pudessem parecer estranhos ou incongruentes para uma mente consciente, na verdade constituíam um registro das forças psíquicas inconscientes de uma pessoa e, por isso, possuíam um significado artístico inato. Se no campo da escrita apresentaram retrospectivamente resultados sobre os quais se podem discutir ainda hoje, o automatismo foi um veículo mais produtivo para os pintores surrealistas, tornando-se parte do repertório técnico na pintura atual. [D.K.]

¹⁰ O dadaísmo foi um movimento artístico da vanguarda europeia cujos primórdios se dão com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Floresceu na Europa e nos Estados Unidos. As atividades dadaístas duraram até meados da década de 1920. O movimento **Dadá** rejeitava a lógica, a razão e o esteticismo da sociedade capitalista moderna, expressando seu descontentamento com a violência, a guerra e o nacionalismo. A arte do movimento abrangia as artes plásticas, a literária e a música, por meio de diversas formas e técnicas, e nela, expressando sua rejeição à ideologia capitalista, parecendo rejeitar a lógica, abraçava o caos e a irracionalidade. De acordo com Hans Richter, “**Dadá** não era arte: era ‘anti-arte’. **Dadá** representava o oposto de tudo o que a arte representava. Onde a arte se preocupava com a estética tradicional, **Dadá** ignorava a estética. Se a arte era para apelar às sensibilidades, **Dadá** pretendia ofender”. Em Paris, o **Dadá** ganhou ênfase literária com um de seus fundadores, o poeta Tristan Tzara. Na França, antes do surgimento do surrealismo, seus precursores André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, que haviam fundado a revista *Littérature* (que circulou entre 1919 e 1924), aproximaram-se do dadaísmo, mas dele acabaram se afastando em meados de 1923, por sua ênfase niilista. Entre as principais figuras do movimento, destacam-se: Jean Arp, Johannes Baader, Hugo Ball, Marcel Duchamp, Max Ernst, Elsa von Freytag-Loringhoven, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Emmy Hennings, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Francis Picabia, Man Ray, Hans Richter, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber-Arp, Tristan Tzara e Beatrice Wood, entre outros. [D.K.]

¹¹ Benjamin Péret lista aqui alguns poetas que considerava como precursores do surrealismo. **Gérard de Nerval**, nome artístico de Gérard de Labrunie (1808-1855). Poeta, escritor e dramaturgo francês. **Edgar Allan Poe** (1809-1849). Poeta e escritor estadunidense. **Charles Baudelaire**, nome artístico de Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867). Poeta francês. **Arthur Rimbaud**, nome artístico de Jean-Nicolas Arthur Rimbaud. (1854-1891). Poeta francês. **Conde de Lautreamont**, nome artístico de Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). Poeta franco-uruguaio. **Alfred Jarry** (1873-1907). Poeta, escritor e dramaturgo francês. **Jacques Vaché** (1896-1919). Escritor

exemplo, em **Marginália**. Baudelaire, exprimindo o amor, como no poema À la très belle. Lautreamont, que era o contrário dum artista. Rimbaud, no sentido da vida, no seu sentido único, revolucionário, surrealista; Rimbaud, de quem se vive procurando desfigurar, mas em vão, a rebelião indomável, até o fim. Foi ele o primeiro a ter consciência da impossibilidade de expressão espiritual dentro da Sociedade, debaixo das condições atuais sociais existentes. **Les Illuminations** são todas numa escritura surrealista. Jarry pela **rigolade**, pela criação de **Ubu**, que ele acabou encarnando em pessoa durante a vida toda. E, finalmente, Apollinaire, que, apesar de esteta contra ele próprio, a sua obra guarda alguns caracteres surrealistas, sobretudo em **Calligrammes**. Foi o último poeta, como disse Breton.

– Sim, há uma identidade absoluta: a poesia só existe quando tem uma significação rebelde, revolucionária. Do contrário, é literatura, e literatura hoje em dia é só para velhos gotosos e **cacochymes**¹². O modo de escrever surrealista tem uma significação revolucionária, pois acarreta consigo a negação dos valores burgueses. É o único modo de expressão legítima e que suprime a intervenção da razão, instrumento com que a burguesia vem embrutecendo a França, o Ocidente, já desde Voltaire. O Ocidente, a França, o francês médio, a burguesia, a razão – *tout cela n'est pur la bêtise*”.

– Oh! A direção da marcha do desenvolvimento do surrealismo é por definição imprevisível. A este é impossível prever e ele mesmo escapa a toda previsão. Ninguém pode saber para onde ele vai. Só uma coisa é certa para ele: todo valor moral no estado social atual tem de ter por força e por definição um valor revolucionário. E quem diz revolucionário diz moral.

– A revolução, para nós surrealistas, não é outra, não pode ser outra senão a revolução comunista, condicionada pelos meios de execução e de vitória definidos pela 3ª Internacional, pela Internacional Comunista. Por seu próprio desenvolvimento interior, pela polarização de sua ideia de revolução, pelas próprias condições burguesas de existência, o surrealismo foi ter ao comunismo, numa atração inconsciente. O surrealismo, mais uma vez (convém repetir), não distingue a ação da poesia nem esta da revolução: são faces diferentes dum mesmo estado de coisas.

francês. **Guillaume Apollinaire**, nome artístico de Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Waż-Kostrowicki (1880-1918). Poeta, dramaturgo, contista, romancista e crítico de arte francês. [D.K.]

¹² Caquéticos [D.K.]

– O único meio revolucionário que atualmente está mais diretamente ao nosso alcance é o escândalo. E eis porque nunca deixamos nem deixaremos passar uma só ocasião, que seja, de fazê-lo e provocá-lo. E isto “eles” já compreenderam, tanto que em torno de nós fizeram a conspiração do silêncio. Mas não abafarão a nossa voz, e o grito da Revolução “eles” hão de ouvir¹³.

Referências

Carta de Mário Pedrosa a Livio Xavier. Berlim, março ou abril de 1928. In: MARQUES Neto José Castilho. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 290-291.

Carta de Mário Pedrosa a Livio Xavier. Berlim, 14 de maio de 1928. In: MARQUES Neto J. C. *Op. cit.*, p. 292-300.

Para Todos. Rio de Janeiro, ano X, nº 488, 21abr1928, p. 29.

PEDROSA, Mário. O moderno movimento intelectual da Europa. A significação do surrealismo – Uma palestra com o poeta do “Le Grand Jeu”: Benjamin Péret fala a *O Dia* no “Café Radio”, em Paris, onde se achava nosso correspondente epistolar em Berlim. *O Dia*, Curitiba, 17-11-1928, p. 1.

¹³ *O Dia*. Curitiba, 17nov1928, p. 01.

