

REVOLUÇÃO E ARTE

Claudio Nascimento¹

Este ensaio se insere na comemoração dos 100 anos da revolução de 1917 na Rússia. Tem por tema a relação entre a revolução e as artes, mais especificamente a dialética entre vanguardas artísticas e vanguardas políticas, entre política e arte. Nesse sentido, aborda essa dialética na obra e vida de Mário Pedrosa.

A Revolução Russa de 1917, junto a seu significado universal como primeira revolução que derrubou o poder burguês, teve também um significado especial para os artistas que tinham unido seu pensamento e sua obra aos destinos da arte e da revolução.

Para o então secretário de Cultura Anatóli Lunatcharski, o problema que se punha era como a Revolução poderia ajudar as artes e de como as artes poderiam ajudar a revolução. A revolução pedia um novo tipo de arte. Como ela poderia servir a nova sociedade socialista? Com o fim da propriedade privada, qual seria o papel dos artistas na socialização das artes?

Capa do livro *Revolution et Contre-Revolution culturelles em U.R.S.S.:* de Lenine a Jdanov, publicado em 1975 na França.

Nos primeiros anos da revolução, as vanguardas artísticas proliferaram, não houve imposição burocrática nem eliminação das vanguardas artísticas. Os artistas tiveram ampla liberdade. Esse processo só foi interrompido em 1934, com a implantação do “realismo socialista”, como a arte oficial.

Esse processo de revolução cultural na Rússia teve repercussões na América Latina. Dois marxistas de Nuestra América estiveram próximos desse processo: no Peru, Mariátegui e, no Brasil, Mário Pedrosa. Há muitas afinidades entre os dois, que não vamos tratar neste ensaio. Pedrosa esteve na Europa de 1927 a 1929, sobretudo na Alemanha e na França, tendo participado dos debates em curso. Ele teve, nos seus anos de vida (1900-1981), muito tempo para se dedicar à crítica artística articulada com a militância política.

Quando dos 50 anos da Revolução Russa (1967), Pedrosa escreveu um belo ensaio: “Revolução e Cultura”, publicado no Caderno Especial -1, da revista Civilização Brasileira. Dizia Mário:

Ehrenburg conta em suas memórias como graças ao hábito adquirido pelos cidadãos de examinarem todas as manhãs, os decretos fixados aos muros, ainda úmidos ou enrugados, percebeu uma pequena multidão em torno de um affiche: Decreto nº 1. De que se tratava? De algo mais do que transcendente: A democratização das artes [...] Os artistas de vanguarda não tinham por isso uma política mais radical ou mais utópica que a dos dirigentes do novo Estado. Moscou, em 1918, estava na ponta da vanguarda das artes de todo o mundo”².

Destaque-se que, no caso de Mário, seus exílios lhe colocaram em contato com experiências de vanguardas em muitos países. Durante o Estado Novo de Vargas, Pedrosa esteve exilado nos EUA (1935-1945), em contato direto com a vanguarda artística que se deslocou da Europa para EUA, sobretudo, em Nova Iorque. E, na época da ditadura militar no Brasil, esteve exilado no Chile (1970-1973) e depois na França (1973-1977). Mário vivia de “encantamentos”; além dos vários exílios, em um deles, o último, há uma breve estadia no Peru, que foi de “encantamento” para Mário, tal o impacto que o levou a escrever sobre os índios tupiniquins, um manifesto político-estético, visionário e utópico.

Em um de seus ensaios, “Lenin e a Arte”, Lunacharski diz que “Lenin teve pouco tempo para dedicar-se a fundo às artes”. Em 1905, depois de pernoitar na casa de um militante onde havia uma enorme coleção dedicada aos maiores pintores do mundo, na manhã seguinte, confessou a Lunacharski : “Que esfera tão interessante é a história da arte! Quanto trabalho há nela para o marxismo!”³

Podemos afirmar que Pedrosa seguiu à risca essa fala de Lênin!

Em obra recente publicada pelo MoMA, a crítica Catherine Bompuis afirma que “dissociar a atividade política de Mário Pedrosa de seu engajamento com a arte seria não compreender os princípios intelectuais que guiaram sua vida...”⁴

Em abril de 1980, nos oitenta anos de Pedrosa, a Galeria Jean Boghici realizou uma mostra em sua homenagem. No catálogo, o texto do grande amigo de Pedrosa, Hélio Pellegrino, definia a “chave-mestra” para compreensão do pensamento de Mário:

Essa articulação estrutural – jamais acidental! – entre arte e revolução, o desenvolvimento de uma dimensão estética no fenômeno político, formam a meu ver a viga mestra do pensamento de Mário Pedrosa e a chave que nos ajuda a compreender o seu projeto de existência... Mário Pedrosa, desde sua primeira juventude, dedicou-se ao conhecimento da arte e à militância revolucionária. Estas duas práticas, profunda e indissoluvelmente amalgamadas, vieram constituindo, pelo tempo afora, as nervuras riquíssimas desse nobre e belo desenho vivo que agora alcança os oitenta anos.⁵

Anos após, em prefácio ao livro de Senna Figueiredo, Pellegrino aprofunda esse ponto:

A arte, para Mário Pedrosa, é o exercício experimental da liberdade. A revolução social, nesta medida, é uma prodigiosa e grandiosa obra aberta, feita sob a direção das massas que tomam em suas mãos o comando de seu próprio destino. Arte e revolução, portanto, constituem atividades estruturalmente análogas. Ambas são marcadas, em seu centro, pelo selo da liberdade, sem cuja bandeira não existe, nem verdadeira arte, nem verdadeira revolução.⁶

A partir da obra de Otília Arantes, podemos assinalar a visão de mundo de Pedrosa, construída às cambalhotas em um processo de mutação constante.

Os elementos componentes do *projeto construtivo integral* de Mário Pedrosa:

1. possibilidade de síntese precária entre atualidade estética máxima e arte social;
2. síntese expressa mais no terreno dos procedimentos artísticos que nos temas;
3. arte interpreta o mundo moderno, incluído o universo tipicamente capitalista da técnica;
4. arte supera a fachada unidimensional da vida moderna e encurta a distância que nos separa dos ‘horizontes longínquos da utopia’;

5. a gratuidade como resultado artístico, superando a funcionalidade instrumental da indústria moderna;
6. ajuste do ideal moderno da autonomia da arte ao utopismo das vanguardas históricas: promessa de emancipação na origem de uma nova sensibilidade;
7. a nova sensibilidade tem como matriz ‘os povos primitivos’;
8. permanecem, portanto, os ideais emancipatórios da origem da arte moderna, sua crítica radical à civilização capitalista industrial;
9. o par dialético ‘primitivo e moderno’.⁷

Sem dúvida, podemos destacar Pedrosa, militante da política e das artes, no filão que Michael Löwy caracteriza como a sensibilidade “romântico anti-capitalista”, como sua maior expressão na cultura socialista brasileira.

Uma das características determinantes desta “visão de mundo” é a presença do elemento cultural na práxis político-revolucionária. E, neste sentido, Mário Pedrosa, em toda sua vida, articulou orgânica e dialeticamente as artes e a política. Assim, elaborou nos seus ensaios, mesmo de forma às vezes apenas intuitiva e/ou embrionária, uma crítica radical à civilização industrial do capitalismo, reclamando sempre uma revolução da vida e da sensibilidade.

Michael Löwy define a “sensibilidade romântica anti-capitalista” como uma visão de mundo:

A característica essencial do anticapitalismo romântico é a crítica radical à moderna civilização industrial (burguesa) – incluindo os processos de produção e trabalho – em nome de certos valores sociais e culturais pré-capitalistas... A concepção de socialismo de Marx está intimamente ligada à sua crítica radical da moderna civilização industrial capitalista: é muito mais que a propriedade coletiva e a economia planejada. Implica uma mudança qualitativa, uma nova cultura social, um novo modo de vida, um diferente tipo de civilização que restabeleça o papel das “qualidades sociais e naturais” na vida humana e o papel do valor-de-uso no processo de produção”.⁸

Para Löwy, “a sensibilidade romântica anti-capitalista tem uma característica fundamental: não é apenas política, mas sobretudo cultural”. Löwy traçou uma tipologia do “romantismo”, e nela podemos situar Pedrosa no campo “revolucionário/utópico”:

recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e a reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro. Nesta corrente, a nostalgia do passado não desaparece, mas se transmuta em tensão voltada para o futuro pós-capitalista.⁹

No interior do “romantismo revolucionário-utópico”, entre suas várias correntes, Pedrosa está à vontade na “socialista-utópico/humanista e marxista”.

Pedrosa: a “sarabanda plebeia” ou a “opção do Terceiro Mundo”

Hélio Pellegrino dizia que Pedrosa é dos “homens que nunca morrem”. Nada mais justo! Quando percorremos as experiências em curso em países da América Latina, constatamos que o “velho” Mário segue dando suas “cambalhotas pelo mundo afora” (como costumava dizer), é uma chama que continua a arder e brilhar. Suas ideias são muito atuais.

Ao ler os teóricos recentes da América Latina, como Álvaro García Linaera (*A potência plebeia*), Raul Zibecchi e outros do Grupo La Comuna da Bolívia; entre os mais antigos, Mariátegui, que, em suas análises, colocou os índios como sujeitos fundamentais de um processo emancipatório, nos damos conta de que há afinidades profundas com o “Discurso aos Tupiniquins”, que Pedrosa escreveu sobre os índios.

Em seu exílio chileno (1970-1973), Mário Pedrosa elaborou ideias que podem nos inspirar em relação às experiências atuais na América Latina. Por exemplo, porta muitas afinidades com as da obra *A potência plebeia*, de Linaera. Pedrosa, sem dúvida, estaria exultante com essas experiências e ideias sobre “saberes originários”, “processo constituinte”, “refundação do Estado”, Comunas e Comunidades, Conselhos Populares. No seu exílio dos anos 70 na França, Pedrosa começou a escrever sobre as experiências dos “povos em autogestão”, pensando no caso peruano do governo Alvarado e na Bolívia do governo Torres. Não por acaso, dedicou-se ao estudo da obra de Rosa Luxemburgo e, já no Brasil, à obra do teórico dos Conselhos, Anton Pannekoek e do Grupo novaiorquino da Tendência dirigida por C.R.L. James.

Foi, no entanto, em sua viagem ao Peru, para visitar sua filha e ver Darcy Ribeiro, que ocorre o que chamou de o seu “encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru”. Esse “encantamento” terá sua expressão artística na ideia da Exposição sobre os índios e no Museu das Origens.

No exílio Francês, escreveu seu “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, que é um ponto de partida para sua reflexão sobre a América Latina.

Em suas “Obras” editadas pela Edusp, há uma parte no 1º volume (“Política das Artes”) que a organizadora, Otilia Arantes, intitulou “O ponto de vista latino-americano”. Nela, encontramos alguns ensaios, aos quais acrescentamos outros, que nos dão uma visão das ideias de Pedrosa em seus últimos anos de vida, tais como:

- “Teses para o Terceiro Mundo” (1978);
- “Discurso aos Tupiniquins ou nambás” (1975);

- Texto para exposição de Arte Indígena, “Arte de viver, arte de criar” (1979);
- “Retratos do exílio” (1982);
- “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (1978);
- o livro sobre Rosa Luxemburgo e o imperialismo (1976).

Um fato curiosíssimo é que Pedrosa escreveu sobre a Constituinte como processo de “Refundação do Estado”. É só ver na coletânea de textos “Sobre o PT” (1980).

O contexto em que Mário Pedrosa escreveu suas “Tese para o Terceiro Mundo” foi o da terceira fase do capitalismo, iniciada nos anos 1960. Mário interrogava: “Mas de quê são orgulhosos os imperialismos?”

No “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, afirmava:

Na fase histórica em que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se completamente, para não derrapar da estrada do contemporâneo, tem de construir seu próprio caminho de desenvolvimento, que é forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do Hemisfério Norte. A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *racourci* da história recente dos EUA, Alemanha Ocidental, França, etc. Ela tem que expulsar do seu seio a mentalidade “desenvolvimentista” que é a barra em que se apoia o espírito colonialista. [...]

A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar os bugres das baixas latitudes e adjacências. As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente [...]. As vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. São muito diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas [...] os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros desconfortáveis do passado [...] Mas é aí que se passa o futuro.¹⁰

Além disso, Pedrosa, que tinha escrito dois livros nos anos 60, *A opção brasileira* (1966) e *A opção imperialista* (1966), assinala mais uma opção:

Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna [...] A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e dispersas do Terceiro Mundo [...] Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro [...] A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século [...]¹¹

Talvez possamos pensar que Mário Pedrosa estava sonhando. Entretanto, as transformações globais ocorridas, sobretudo, nas décadas de 1980/90, assinalando de vez uma crise de transição paradigmática, de esgotamento do processo civilizatório da modernidade – que Mário Pedrosa expressava nos seus textos dos anos 60! – trouxe à tona muitas análises na mesma perspectiva de Pedrosa.

Após a experiência do Chile, Pedrosa segue para França e estuda a etapa em curso do imperialismo através de Rosa Luxemburgo (“era o espírito menos eurocêntrico de todos”). Pedrosa afirma:

Tendo definido a crise na qual se está mergulhado como uma crise capitalista de âmbito, enfim, mundial, é oportuno que se vá às estantes da imensa biblioteca marxista já imersa na poeira dos tempos e que se pegue nela a obra mais aberta a esse tema: *A acumulação do Capital*, de Rosa Luxemburgo. Não é uma obra irrefutável; longe disso, mas melhor, trata-se de uma obra ainda oportuna, atual e cheia de contradições.¹²

Pedrosa abandona o “europeísmo” e aponta para a “revolução dos povos em autogestão”, referindo-se às lutas do Terceiro Mundo. Seus últimos trabalhos tomam os “Condenados da Terra”, expressão do revolucionário argelino Frantz Fanon, como os sujeitos da revolução. Contudo, não há qualquer conotação de defesa do *lumpen*, como era moda nos anos 1960, a partir de posições de Marcuse. Apenas reflete sua visão sobre o quadro mundial que se configurava no final dos anos 1970. Também, no campo artístico, em novo contato com a obra de Alexander Calder, Pedrosa empreende grandes mudanças, retomando, aprofundando e atualizando sua sensibilidade romântico-socialista.

Pedrosa: Calder, a “sarabanda” da “potência plebeia”

A ditadura civil-militar iniciada em 1964 empurrou mais uma vez Pedrosa para o exílio. Desta vez, após passagem pelo Chile de Allende – época em que visitou o Peru de Alvarado, onde foi encontrar Darci Ribeiro –, Mário foi viver em Paris após o golpe militar chileno, em 1973. Assim, outra vez, se encontraria com Calder, que vivia na França, na cidade de Sache, no vale do Loire.

Em obra que sistematiza a presença de Calder no Brasil, Roberta Saraiva relata: “Em alguma altura de 1973 ou 1974, convidou toda a família Pedrosa – Mário, Mary, a filha Vera, diplomata em serviço na Espanha, e os netos – para uma visita a Sache. Nesta visita deu a Pedrosa um pequeno móbile...”.¹³

A galeria Maeght de Paris marcou exposição de Calder para janeiro de 1975. Mário, então, escreveu o catálogo em dezembro de 1974, publicado na revista *Derrière le Miroir*, da própria galeria. O ensaio chama-se “Reviravolta em Calder”, “mais uma prova da convergência de espírito que animou a amizade entre os dois homens”.¹⁴

É muito interessante, do ponto de vista das “afinidades”, que Mário, nesse mesmo momento, estivesse dedicado a um ensaio sobre Rosa Luxemburgo, mais uma vez numa “curva da história”, retomando velhas questões sobre as artes e sobre o socialismo. O livro sobre Rosa chama-se “A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo” e foi publicado no Brasil apenas em 1979.

Para Mário, agora, com os “critters”, Calder lançava “os fios invisíveis de sua simpatia, de sua intuição ainda mais fundo na sociedade contemporânea”.

Saraiva explica algo fundamental para entender a nova etapa da escultura de Calder:

O interesse por motivos brasileiros, somado à crônica mais mundana desses dias no Rio de Janeiro, revela um traço característico de Calder desde seus dias na Paris surrealista dos anos 20: uma cumplicidade íntima de festa, jogo e criação. Estabeleceu-se uma simpatia rápida entre o espírito brincalhão de Calder e a informalidade brasileira.¹⁵

Em seu ensaio de 1975, Mário começa por falar da surpresa desta nova etapa da arte de Calder: “aquilo que Sandy apresenta, desta vez, confessem jamais ter visto”. Em sua trajetória, “Sandy realizou uma reviravolta”. E pergunta-se: “Quem são os novos seres que agora o acompanham? De onde diabos Sandy desenterrou os ‘critters’ e os ‘craghs’? Seriam fantasmas? Mas Calder, que eu saiba, nunca se entregou ao romantismo. Ele sempre preferiu as pessoas e as coisas que estão do lado da vida”.¹⁶

Intrigado, Mário Pedrosa segue buscando as origens dessas novas personagens: “O circo, como se sabe, foi o primeiro grupo profissional que lhe interessou, o que o levou a fazer dele uma representação coletiva exemplar”. Com outras personagens que se seguiram, “não havia ambiguidade entre a ideia de Sandy e a nossa, espectador, público. Mas, e hoje, com os ‘critters’? Muitos de nós jamais vimos um deles.

O que é novo, agora, em Sandy, é o interesse que ele demonstra por ambientes sociais que até o presente não lhe haviam chamado a atenção. Antes, Calder voltava-se para ‘gente de teatro’, do circo, dos esportes, para os boêmios, para toda essa pequena burguesia que não está verdadeiramente integrada nem à

grande massa assalariada do capital nem aos ambientes burgueses propriamente ditos. Hoje ele olha ainda mais além e o que encontra? Pessoas ainda mais bizarras, gente sem profissão, que vive em círculos à parte ou completamente sem círculos. É para este lado, agora, que Calder vira as suas antenas.¹⁷

Mário Pedrosa relembra a estadia de Calder no Rio, quando se apaixonou pelo samba, pela macumba e a festa com as cabrochas passistas do pintor primitivo e músico popular Heitor dos Prazeres. Pedrosa volta à questão sobre os “critters”:

Que são eles? Evidentemente eles dançam, são dançarinos, ou seja, ofician-tes de um rito. Sua dança é a da baixa sociedade do Rio, Bahia, Havana ou Trinidad [...] Mas falta ainda alguma coisa para que o ritual seja completo: as roupas, os objetos próprios às funções cerimoniais, os atributos das divindades, os orixás, os babalaôs. Faltam igualmente o canto e os atabaques [...] É obvio que Sandy não pensou em tudo isso ao inventar seus ‘critters’. Mas pelos fios invisíveis de sua simpatia, de sua intuição, ele se manteve em constante contato com os ritos, as artes, as religiões, as culturas que se fazem, se desfazem e se refazem na periferia das metrópoles brancas. [...] As crianças negras de Calder não podem ser vistas isoladamente, como indivíduos. São indissociáveis da sociedade que formam. O que as individualiza é o gesto de dança no qual cada uma foi imobilizada. Elas avançam e param a cada passo [...] São as pernas que as salvam, fornecendo-lhes uma espécie de materialização corporal que anima o conjunto e dá aos rostos essa fascinante expressão de vitalidade. Daí provém esse ar antes malicioso que malévolo, como o dos diabos, ou melhor, os exus da iconologia brasileira da macumba e do carnaval [...] A diversidade de movimentos que emanam desse conjunto é prodigiosa. Aquela mulher toda em azul parece estar sentada, mas isso não é verdade; ela se joga no gesto da capoeira, essa espécie de rasteira dos meios populares brasileiros, uma perna estendida que corta o ar num movimento que envolve todo o corpo. [...] Os ‘critters’ são filhos perfeitos de Calder, de um Calder que ultrapassou a linha do Equador.¹⁸

Mário lembra que alguns etnólogos afirmam que as concepções rítmicas dos povos de cultura negra “vêm do movimento (e não do ouvido como nos povos ocidentais)”. Assim, “o sentido do movimento em Calder se identifica com o de nossos negros”. Frente a estas “afinidades tão profundas”, Mário afirma que

[...] os ‘critters’ podem reconhecer antepassados entre os companheiros do ‘circo’ e dos guaches; os ‘crag’s, esses sobreviventes estáticos dos velhos está-

biles que servem de apoio aos móveis e, também personagem novo, lembram o demônio que subitamente aparece no início de 1974 nas ilustrações que Calder realizou para “Santa Claus”, o belo poema de e.e. cummings, poema estranho e totalmente impregnado de morte e de demônios. O traçado dessas ilustrações é tão terno e simples que emana do conjunto uma característica melancólica e quase religiosa. A efigie do demônio...Calder o insere no conjunto dos crags e dos critters. O personagem permanece como a imagem de uma simbiose entre o diabo do catolicismo medieval e os exus negros. Mais um testemunho da universalidade da criação calderiana.¹⁹

Neste mesmo período, em Paris, como já vimos, Mário escrevia a obra sobre Rosa e o imperialismo com o objetivo de entender a nova etapa do capitalismo, que, em carta, chamou de “As multinacionais e a Internacional da Contrarrevolução ou a etapa do capitalismo final”. Também redigia suas “Teses para o Terceiro Mundo” e o “Discurso aos Tupiniquins e Nambás”. Na sua volta ao Brasil, estava organizando uma exposição sobre a arte indígena. Estes ensaios formam um todo que reflete a visão de mundo romântico-revolucionária que Pedrosa ia aprofundando em seu exílio parisiense. Mais uma “reviravolta” em seu pensamento, mais uma “cambalhota” teórica em suas ideias.

Tudo indica que Pedrosa sofreu mais um “encantamento” com a nova obra de Calder. Mário virou suas antenas para o Sul do mundo. E, ao mesmo tempo, buscava construir novas chaves de leitura sobre a nova etapa que se iniciava do capitalismo.

Podemos construir algumas relações para este período da vida de Mário Pedrosa e sua visão de mundo. A nova leitura sobre a arte, através da obra calderiana exposta em Paris, em 1975, corresponde à *visão econômica* exposta no livro sobre Rosa e o imperialismo; por sua vez, a *visão política* está expressa nas “Teses para o Terceiro Mundo”; a *visão estética* está exposta no “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” e no texto que apresentou na I Bienal Latino-Americana em 1978, intitulado “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”. Essas visões não são fragmentadas, formam uma visão de mundo romântica utópico-revolucionária.

Como escreveu Hélio Pellegrino, a “chave-mestra” do pensamento de Pedrosa é exatamente a “articulação orgânica de sua visão estética com sua visão política”. Nesse sentido, em sua visão de mundo, Pedrosa foi mestre em articular “imagem estética” e “estratégia política”. No seu último exílio, Pedrosa escreveu vários ensaios nessa perspectiva de uma visão integral.

Nesse sentido, Terry Eagleton estabeleceu um paralelismo ou correspondência entre a imagem dialética de Walter Benjamin e a estratégia política de Trótski:

A teoria da revolução permanente se introduz obliquamente na homogeneização histórica e encontra, na época da luta democrático-burguesa, o “débil impulso messiânico” que a faz girar à maneira do heliotropo até o sol do socialismo que amanhece no futuro. *O que em Benjamin não passa de uma imagem se converte em estratégia política em Trótski.*[...] Com os olhos voltados para o futuro, a revolução dá um grande salto ao passado [o feudalismo arcaico da Rússia czarista] para assimilá-lo violentamente ao presente. Como ressalta Benjamin em seu ensaio sobre Moscou, o resultado é uma “interpenetração completa de modos de vida tecnológicos e primitivos”. Um momento escolhido do tempo homogêneo da revolução burguesa se converteu no estreito portal por onde entrará o proletariado, a *Jetztzeit* em que histórias diferentes [feudal, democrático-burguesa, proletária] são dramaticamente empurradas até uma correspondência contraditória. Assim, “À luz da teoria da revolução permanente, o anti-historicismo de Benjamin se converte em algo mais que uma noção atrativa”.²⁰

No caso de Pedrosa, a concretização desta visão de mundo foi tentada, politicamente, na construção do PT; esteticamente, na exposição sobre a arte dos índios, programada para o MAM do Rio e na ideia do Museu das Origens. Esse seria um conjunto de 5 museus: arte dos índios, arte popular, arte afro, arte moderna, arte ‘virgem’ – uma síntese utópica das artes. Lembremos que na sua volta do exílio nos Estados Unidos (anos 30/40), Pedrosa fundou o jornal *Vanguarda socialista*, com militantes socialistas, e o “Grupo Frente”, com artistas plásticos do Rio, mais uma vez articulando vanguarda política com vanguarda artística.

Otília Arantes destaca a relação entre o “Discurso” e a ideia do Museu: “Aquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins ou Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens”.²¹

No campo político, o sobrinho de Mário, Senna Figueiredo, em depoimento, nos fala que Pedrosa, nos últimos anos de sua vida, estava buscando uma nova forma de democracia, mais radical, e que a encontrou, de certa forma, na ideia do comunista holandês Anton Pannekoek, dos Conselhos Operários, que Mário pensava articular com a democracia indireta. Assim, o velho guerreiro mantinha a ideia luxemburgiana da autogestão social, que tinha abraçado quando do exílio nos EUA, nos anos da ditadura do Estado Novo. A construção do PT viria preencher essa utopia.

Vejam as ideias centrais desses ensaios, “Teses para o Terceiro Mundo”, “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, e “Variações sem Tema”. Antes, porém, na obra sobre “Rosa e o imperialismo”, Mário caracteriza a fase do

capitalismo dos anos 1970: “A emergência generalizada das multinacionais não é fenômeno de um dia pouco venturoso nessa caótica segunda metade do século. É antes o produto de uma longa gestação que se acelerou perto do fim da Segunda Guerra Mundial.”²² No capítulo chamado “Epílogo”, Mário conclui: “O imperialismo americano é finalmente formulado em toda consciência e amplitude, e completamente identificado com o seu Estado; ele não tem mais uma economia para desenvolver, mas uma política a impor ao mundo”²³

Nada mais atual nestes últimos anos, quando, após a crise de 2008, os EUA têm apenas uma política a impor ao mundo, sobretudo militar.

Vimos que o título original das “Teses para o Terceiro Mundo” era “As multinacionais e a Internacional da Contra-Revolução ou a etapa do capitalismo final”. A alteração foi realizada após a visita ao Peru e o exílio chileno de Pedrosa.

A visão política das “Teses para o terceiro Mundo”

Pedrosa inicia o ensaio com uma visão radical:

A crise atual é literalmente mundial [...] A obra do mundo sobre o planeta está em pane. Consertá-la, salvá-la, só será possível desta vez pelos grandes meios: uma Revolução de ordem total, global, universal e radical. Radical, porque descerá até às raízes das coisas; universal, porque não poupará nenhum canto da terra; global, porque não será somente política ou social, mas científica, ecológica, ética. Ela deverá ser a última, porque, se não ocorrer, significará a abertura da crise em toda a sua potencialidade destruidora, cujas transformações sociais, políticas, físicas, ecológicas em seu seio terminarão por levar a humanidade ao fundo do abismo.²⁴

Pedrosa, então, define o papel dos que estão abaixo da Linha do Equador:

os países ricos e poderosos podem resignar-se a prolongar a ilusão do seu *status quo* até a catástrofe final. Os países pobres do terceiro (e do quarto) mundo, sendo mais ou menos desprovidos dessa ilusão perniciosa, não podem resignar-se; eis porque é preciso ver neles os portadores da revolução.²⁵

Ele também afirma “Que se chame esta revolução como se quiser, popular, democrática, comunista, etc... Entretanto, será melhor chamada pelos seus traços mais gerais, mais específicos, mais significantes, ou seja, ela é dos pobres.”²⁶ Pedrosa fecha suas “Teses” afirmando que “A ordem antiga tem de ser formalmente declarada caduca”.²⁷

A visão estética do “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”

Pedrosa, mais uma vez, opera com as questões “Norte x Sul”, “Ocidente x Oriente”:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, ao nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano ou francamente mais abaixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer futurista.²⁸

Mário singulariza esse quadro para os países abaixo da linha do Equador:

Nos outros países aquelas filigranas ou ramificações chegam como subprodutos elitistas das orlas das capitais, dos aeroportos cosmopolitas, dos ‘shoppings’ ou supermercados e hotéis transnacionais. Fora dessas áreas, há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade. [...] A arte nesses rincões tem suas raízes na natureza ou tudo o que a esta pertence – a terra, pedras, árvores, bichos, ideias ou quase ideias que escudam dificilmente das coisas ou das gentes que com estas convivem, com estas se misturam ou talvez se complementam. [...] As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias de toda a criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista.²⁹

Que resta ao Terceiro Mundo?

Na fase histórica em que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar da estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte [...] A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências [...] Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna.³⁰

Para Mário, o futuro do mundo muda de latitude:

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo [...] Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro [...] O que é isto senão uma revolução? Sim, uma revolução. [...] Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra”. Puro visionarismo? Dá no mesmo. A arte na medida em que existia entre os burgueses imperialistas, é cada vez mais um claro capricho, de luxo, estetizante, que se consome a si mesmo, indiferente a tudo o mais.³¹

Mais adiante, Pedrosa afirma:

O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência [...] Chegam ao *cul de sac* perfeito. Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar.³²

Uma “arte nova começa a brotar”, e também, podemos acrescentar, “novas experiências nas comunidades”.

A visão político-estética em “Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda”

Pedrosa inicia este texto definindo o “povo da América Latina”. Para tanto, afirma:

A miséria do povo latino-americano é assim o primeiro traço constitutivo da unidade da nossa América Latina. Outro traço importante é também este: o povo latino-americano não é branco, é mestiço, em sua generalidade; eis a segunda unidade que nos amarra uns aos outros. O povo latino-americano não é livre, mas oprimido de norte a sul, terceira face dessa unidade. O povo é submisso a um só destino principal: o destino de ser submetido, de alguma maneira, ao imperialismo.³³

Em seguida, o autor define a ‘arte moderna’:

A arte moderna, e isto é preciso dizer, não foi produto puramente europeu. É uma arte que nasceu com o imperialismo. O imperialismo carrega consigo não somente o mal, mas tem um outro lado que pode até ter laivos progressistas. A arte moderna se formou, com efeito, quando as correntes imperialistas se espalharam pelo mundo, descobriram os continentes desconhecidos ou ainda não explorados e introduziram no mundo, com os exploradores, os geógrafos e os naturalistas que voltavam da África, da América, da Ásia ou da Oceania, trazendo consigo uma série de descobertas, entre as quais os fetiches negros, os monstros sul-americanos, arquétipos de outros céus e outros produtos estranhos que esses mesmos naturalistas ou antropólogos não tiveram coragem de, ao depará-los, elevá-los à categoria de arte [...] Não tardou muito, à medida que o século avançava, que não só os artistas, mas os críticos e os historiadores mais novos se familiarizassem com os fetiches negros, com as esculturas pré-colombianas, além de novos achados e descobertas provenientes da Oceania e dos mares do Sul, pelos quais já ansiavam os colecionadores. Era realmente uma arte desconhecida que chegava, uma arte nova. E foi a isso que se deu o nome de arte moderna.³⁴

Passa a caracterizar a contradição vigente:

Uma grande contradição ideológica surgiu no campo da estética moderna. Desse modo, pela primeira vez, a arte moderna é contestada nas suas origens anticapitalistas e nas suas aspirações libertárias. As grandes figuras da “pop-art” negam os “preconceitos” ou “prejuízos” antissociais das velhas gerações do cubismo, do expressionismo, do construtivismo, do surrealismo, do abstracionismo, e passam a sustentar, de pavilhão aberto, as próprias obras não como hostis e opostas à civilização industrial capitalista, mas como, ao contrário, expressão legítima dela [...] Em busca de uma coerência, que sempre busquei preservar, tentei chamar os produtos que apareciam, na linha da maior modernidade, de “arte pós-moderna”.³⁵

No final, cita parte de um seu trabalho dos anos 1960, em que fala da “arte pós-moderna”:

Uma ‘arte pós-moderna’ inicia-se. É que entre aquela e o povo, a sociedade de consumo de massa, se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas. A chamada cultura de massa e a arte de massa já não têm, entretanto, forças para deter a debandada geral. Os “ismos” vêm e desaparecem na voragem do mercado de massa.³⁶

A visão político-estética da exposição Arte Indígena

Em 1977, de volta do exílio, Pedrosa definia seu projeto estético-político:

Quero mostrar que a comunidade indígena, ainda existente apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como toda a população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista.³⁷

Diríamos ouvir Mariátegui ou Darci Ribeiro!

A exposição sobre os índios tinha, para Pedrosa, o objetivo de

mostrar a comunidade indígena sem eu processo de trabalho, em seu modo de viver, com a sua alegria de viver, entre aspas, para que o Brasil retomasse um pouco as suas origens, porque é feita por uma comunidade capaz de vencer o fascínio do capitalismo. O índio tem uma cultura rica em criações artísticas.³⁸

Para Mário, o Brasil tinha uma dívida para com essa raça, “a primeira, a matriz, que constitui a formação do Brasil”. “Portanto”, concluía, “a minha exposição tem esse caráter de reposição histórica, moral, política e cultural”.³⁹ Mário esclarece a ideia da exposição sobre o índio brasileiro:

‘Alegria de viver , alegria de criar’ é uma maneira de você levantar o sentido profundo da cultura indígena no Brasil mostrando que se dava numa época em que havia de tal ordem uma unidade entre a natureza e o homem, entre a natureza e o habitante da floresta, havia uma tal unidade que fazia com que o índio não pudesse ter uma atividade senão integrada. O índio não podia se separar da floresta. O índio não podia se separar do meio ambiente em que vivia.

Ele aprendia as coisas na luta por viver. Para ele não havia empecilho fundamental nessa luta por viver porque esta luta por viver é a luta em que ele se integrava com a natureza, com os outros bichos, com tudo cobria por ele mesmo, por sua habilidade, por sua ação, por seu trabalho que não era uma pena. Não era uma condenação.

O trabalho do índio era um trabalho feito de alegria e de dominação cada vez maior e de integração cada vez mais, dele com sua terra, dele com as suas casas, dele com a sua rotina, com o seu aprendizado de todo o dia para criar o que ele queria. Quando ele descobria as coisas, ele descobria com alegria.

Ele via aumentar o seu poder de integração entre o que ele fazia e o que a natureza dava. Daí que eu digo que é raro, muito raro, só em certas épocas da história é que há essa extraordinária unidade de ação entre o índio e a natureza, entre o índio e os bichos, entre o índio e o que a natureza prodigaliza todos os dias.

O índio não tinha nada que o impedisse de ser alegre. O índio não vivia submetido como mostrava toda uma velha antropologia, submetido a uma necessidade de cada vez trabalhar para se sustentar.

Isto está errado.

Sahlins mostra que quando o homem trabalha, o trabalho é libertador, o trabalho é criativo.

E é por isso arte – trabalho que não é digno de pobreza nem de obrigação.

É uma integração da maneira do índio viver no seu terreno, na sua terra e ao mesmo tempo trazer para o mundo uma arte alegre.

Um trabalho alegre em que não está dominado por nenhum empecilho e por uma obrigação terrível de produzir mais para poder ter mais para comer. Marshall Sahlins mostra que no paleolítico houve uma época em que a abundância era o normal na civilização do índio, na civilização primitiva.

A ideia de que era preciso cada vez mais trabalhar para poder produzir mais, é uma lei da escravidão, do capitalismo desde os seus inícios.

Hoje está provado que isso não se deu na história da produção primitiva dos homens.

Esse foi um conceito para criar a obrigatoriedade da acumulação aos que tinham por objeto acumular riquezas sem outro propósito senão o de dominar os outros. ⁴⁰

Mariátegui, referindo-se ao “trabalho” na comunidade incaica, desenvolveu ideias similares às de Pedrosa. Michael Löwy, em ensaio sobre “O Romantismo de Mariátegui”, nos fala da “concepção de trabalho” que o Amauta buscou nas comunidades Incas:

Um dos temas essenciais do protesto romântico contra a civilização industrial burguesa é a crítica da mecanização do mundo, que encontra em John Ruskin uma expressão potente, iluminada pela nostalgia do trabalho antigo. Um eco dessa postura se encontra em Mariátegui (como em outro discípulo socialista de Ruskin, Williams Morris) que escreveu nos “7 Ensaios sobre a realidade peruana” (1928): “Nós devemos a subjugação do ser humano pela máquina e a destruição dos ofícios pelo industrialismo, à deformação do trabalho em seus fins e em sua essência. A pregação dos reformadores, depois John Ruskin até Rabindranath Tagore, reprova vivamente ao capitalismo o emprego embrute-

cedor da máquina. O maquinismo, e sobretudo o taylorismo, tornaram o trabalho odioso. Mas somente porque o degradaram e abaixaram, despojando-o de sua virtude criadora”.

[...] Como Ruskin sonhava com o trabalho artesanal do tempo das catedrais, Mariátegui celebra a sociedade inca, na qual o trabalho “realizado amorosamente” era a mais alta virtude.⁴¹

Em entrevista ao Pasquim, logo após seu retorno, Mário antecipa a ideia da Exposição sobre o índio:

Quando voltei ao Brasil, uma das minhas preocupações era ver em que pé estavam as obras de certos museus que contêm um acervo dos índios brasileiros. Fiquei muito impressionado com a arte plumária, que é delicadíssima, onde o índio mostra as qualidades de um artista sem saber que é artista, de um homem que vive na sua comunidade e, apesar de todas as pressões de fora, mantém sua individualidade, embora histórica e socialmente esteja condenada a desaparecer. Temos uma dívida para com esta raça, a primeira, a matriz, que constitui a formação do Brasil. Portanto, minha exposição tem esse caráter de reposição histórica, moral, política e cultural. Seu nome é “Alegria de viver, alegria de criar”. Quando se pensa no índio, não se pode escapar dessa conotação de vida, alegria e criação. [...] Quero que o povo sinta aquela raça que houve no Brasil. Os adornos dos índios, pulseiras, colares, tornozeleiras, mostram como estão dentro da Natureza e são o Homem Criador. Os mantos mostram seu domínio sobre a Natureza. A exposição será fundada sobre a necessidade de mostrar que Arte não é uma coisa artificial, que ela vem do homem, qualquer que seja a tecnologia em que viva. A tecnologia prepara, mas não cria nada, nem ontem nem hoje.⁴²

Esta “sensibilidade romântica” foi claramente explicitada na obra de Lygia Pape, “Catiti catiti, na terra dos brasis”:

É na obra de Mário Pedrosa, em “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” ou ainda em “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, que vamos buscar – além da análise lúcida e profunda – a proposta otimista e generosa que aponta aos deserdados da sorte, aos habitantes do terceiro mundo a tarefa de assumir a liderança criadora, no domínio das artes.⁴³

A tese de Lygia Pape é toda inspirada em Mário Pedrosa. A primeira parte do trabalho “A crise da arte”, tem como tema do capítulo 1 “Arte Moderna e Pós-Moderna” e, no capítulo 2, “Concretos e Neoconcretos”.

A segunda parte, “A ideia nova”, trata, no capítulo 1, “A Fala dos Mudos”, das manifestações anônimas e criativas do homem do povo, que Mário Pedrosa considera mergulhado na miséria. O capítulo 2, “Nós, os bugres”, é sobre o ‘artista-inventor’ e sua posição como desencadeador de linguagens originais, e, portanto, apto a assumir o papel que lhe está reservado na nova era, que Mário Pedrosa, visionário, aponta aos homens do Terceiro Mundo: “Somente os inventores terão condições de experimentar alguma coisa nova que substitua as decadentes vanguardas, cada vez mais sofisticadas e inúteis, para essas novas áreas emergentes”.⁴⁴

Rosa Luxemburgo e Calder: Socialismo ou barbárie

No ensaio “Tensão e coesão na obra de Calder”, Pedrosa desenvolve uma “visão de encantamento da vida” e afirma que

Abandonando qualquer sugestão do corpo humano e aproximando-se do princípio chinês do balanceamento assimétrico, Calder vê também na árvore, no vegetal, uma das fontes mais ricas de inspiração de seus objetos;[...] Na obra de Calder, sente-se a preocupação da natureza pelos meios inanimados. Ela está cheia do mundo não-humano – animais das primeiras eras geológicas ou nos limites biológicos: insetos, plantas, algas, protozoários, cogumelos. E ao lado deles tem o homem o seu lugar no universo, modestamente [não é o lugar central], um e parte da natureza.⁴⁵

Os móveis são uma espécie de “automatismo dinâmico”, que vem da arte “automatista” de Miró e Arp: “A introdução do acaso, do fortuito, vem talvez de um eco longínquo de Dada. Em Calder, há sempre um elemento de zombaria, de desrespeito que lembra Dada. Um Dada alegre e otimista: é um paradoxo que só um americano poderia aplacar”.⁴⁶

Pedrosa lembra também o automatismo surrealista:

Na verdade, esse elemento fortuito é um dos fatores essenciais da inspiração surrealista. O movimento livre que apela para o azar, à mercê de um sopro intempestivo, de uma lufada inopinada como as reviravoltas do destino, tem alguma coisa de automatismo, que lhe vem precisamente de Miró, treinado em invocar os feitiços e poderes desse demônio.⁴⁷

Em outro ensaio, Pedrosa faz uma análise comparativa entre Calder e Léger, em torno de um dos pares dialéticos da “sensibilidade romântica”: a

máquina e o artesão. Segundo a análise, o “primitivo” quase nunca separa os objetos da vida prática que constrói de sua precípua finalidade utilitária, pois

Calder recorre ao trabalho artesanal, usa dos instrumentos da indústria moderna: empresta, assim, à mecânica uma gratuidade que ela não tem, nem é de sua natureza [...] Em oposição à civilização americana, fundada no negócio pelo negócio, no lucro, é ele, por isso mesmo, o artista mais representativo dos Estados Unidos [...] Precisamente tal oposição faz de Calder um expoente dessa cultura, revelando o que neste pode haver de são e suscetível de desenvolvimento.⁴⁸

“O ateliê é uma oficina conjunta de ferreiro, marceneiro, fiandeiro, seralheiro, soldador, o diabo”. Conforme Pedrosa, “Calder não participa da obsessão do mundo moderno: “a máquina perdeu, para ele, seu poder de fetiche [...] ele a conhece por dentro. Cedo aprendeu a desmontá-la.”⁴⁹, acrescenta ainda que “Calder cresceu com a máquina e, por isso mesmo, já a olha de cima. Hoje, acha graça no bicho apavorante e fascinador do começo do século. Segurando-o pela brida, bate com alegria irônica e cordial na garupa do monstro, e convida os homens à mesma libertação”.⁵⁰

Mário o compara com outro artista dominado pela máquina, Léger: “Este acha-se tão dominado pela máquina que não consegue esquecê-la. O grande pintor francês se confessa assim escravo da velocidade, quer dizer, da mecânica. Para ele a máquina é bela mas estranha e inumana.”⁵¹. Continua afirmando que,

Em contraste, Calder não representa, nem abstrai, nem ‘estiliza’ a máquina... Seus objetos já são máquinas também, mas... de poesia e improvisações... nas suas mãos a máquina volatiza-se... Nos móveis a movimento não-motorizado, então, ele se ri da máquina, pois já a deixou domada para trás... Calder subordina sua arte a uma espécie de automatismo... Como o menino que põe a gaiola de atrair o passarinho num galho de árvore, ele coloca seu móbil na janela ou lá fora, no jardim, à espera de que cheguem os ventos e se emaranhem, prisioneiros, nas hastes, galhos, folhas e bolas de seus objetos que então se animam, dançam, cantam, tomados de plenitude.

O automatismo calderiano, diferente do psíquico dos surrealistas, é controlado pela experiência.⁵²

Calder transcendentaliza a máquina, superando-a. Vai buscar nela a única coisa que ela não pode dar: a energia criadora. Pois a máquina faz tudo, mas nada cria.⁵³

Pedrosa cita Breton:

quando se descobriu que a máquina não pode, diferente do homem, não podia nem construir-se nem consertar-se, nem aperfeiçoar-se ou destruir-se a si mesma ou por si mesma. Ora, quem dispõe do poder de destruir-se tem o de reconstruir-se e aperfeiçoar-se. E, pois, de criar. O homem sentiu-se, então, de novo aliviado, superior à máquina.

[...]

Sim, com Calder surge um novo humor na arte moderna. Com Picabia e Duchamp o humor era negro, de desespero. O humor de Calder, porém, está acima da explosão, acima igualmente do desespero e do otimismo convencional... O humor calderiano é ainda uma resultante individual; [...] o humor dos dadaístas europeus tinha caráter geral, coletivo, expressão de toda uma geração chegada a um beco sem saída; era, em grande parte, portanto, de origem social. Daí as diferenças de humor: de desespero, de revolta niilista, nos primeiros; de espírito de zombaria, de molecagem, no segundo.⁵⁴

Para Pedrosa, o humor dos europeus vinha de Freud, enquanto “o de Calder era a afirmação da independência da personalidade, vinha talvez de Hegel, e se resolvia no plano estético”.⁵⁵

Mário finaliza, com um espírito utópico:

Esta arte calderiana não reflete sociedades, nem sublima pesadelos subjetivos. É antes uma porta para o futuro. É já atitude de quem, desprezando o dia presente, sombrio como nos pareça, divisa, de onde está, os horizontes longínquos da utopia que eternamente está a esboçar diante de nós. Não é, todavia, um veículo para o artista escapar-se espiritualmente, para com ele isolar-se na sociedade, sem contato vital com esta, todo entregue à expressão de seu próprio extremado e hermético subjetivismo, desesperançado de comunicabilidade. Comunicar-se, ele se comunica quando mais não seja com os homens das futuras gerações, pois estes talvez tenham, enfim, energia bastante para o necessário esforço de integrar a arte à própria vida.⁵⁶

Pedrosa traça uma afinidade entre Calder e o trabalho e a arte dos índios: “Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Calder.”⁵⁷

Citando seu mestre, Herbert Read, “de um tal esforço dependerá, aliás, a permanência entre os homens do próprio princípio da liberdade. E sem este, nada feito – o homem não subsistirá. A máquina terá vencido a partida. O deserto tomará conta da terra, como o epílogo da história da raça humana sobre o globo.”⁵⁸

Não nos lembra a advertência de Rosa sobre a alternativa “Socialismo ou barbárie”?

Já conhecemos o apego de Mário Pedrosa às idéias de Rosa, desde sua viagem para Europa, nos anos 1920, quando conheceu o luxemburguista Lucien Laurat (na casa de Pierre Naville), e, sobretudo, no exílio nos EUA, através da convivência com a *Tendência política*, dirigida por C. L. R. James. Em sua volta ao Brasil em 1945, Pedrosa divulga as ideias de Rosa no jornal *Vanguarda socialista*. Em 1975, no exílio parisiense, após sua passagem pelo Chile de Allende, Pedrosa volta a Rosa, iniciando a escrita da obra “A crise do imperialismo e Rosa Luxemburgo”.

Através da sua correspondência com Carlos Senna Figueiredo (*Retratos do exílio*), percebe-se que o livro sobre Rosa era parte de uma trilogia, as *Teses para o Terceiro Mundo*. Tudo indica que, no final, o projeto ficou diferente do imaginado por Mário. Mas, além do “Rosa Luxemburgo” e das “Teses”, ainda há o “Discurso”.

Em 03 de janeiro de 1975, Pedrosa escreveu para Senna, explicando o texto enviado para Newton Carlos, publicado na Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*⁵⁹ com o nome “Teses para o Terceiro Mundo”.

Mário explica:

Não esqueça que o atual texto é apenas a primeira parte das teses. Já comecei a trabalhar na segunda parte, que é sobre as ramificações das transnacionais pelo mundo, sob o título: “A Internacional da contrarrevolução”. Gostaria de ter esta parte pronta lá para o fim da primavera [...]⁶⁰

Em outra carta, sem data, Mário diz:

O portador é o nosso velho guerreiro, Neiva de Figueiredo. Passou por aqui às carreiras. Está interessado em o 3º mundo, logo creio e espero que nos entenderemos. Quer conhecer minhas teses sobre o mesmo tema. Tentei mandar por ele a parte que foi pulada por quem bateu à máquina a primeira. Mas ficava muito difícil, e não havia tempo. Assim vou mandar à parte a pequena parte pulada no grande capítulo da “A grande questão final”, para você acrescentar na versão portuguesa que deixei com vocês.⁶¹

Pedrosa esteve em Lima, Peru, visitando Carlos Senna, e deixou com ele parte de suas “Teses para o Terceiro Mundo”. De volta a Paris, escreveu carta sem data, falando da mudança de plano e de algo novo, “escrito para *depois de amanhã*”: o “Discurso aos Tupiniquins”: “Saiu um pouco como

uma espécie de capítulo das Teses pelo 3º Mundo. E, por falar nisso, que é feito delas?”⁶²

Enfim, em 17 de julho de 1976, Mário fala sobre Rosa:

Finalmente chegou a vez de responder, apesar de tão demorado; sua carta nos deu um grande prazer. É que parei de escrever correspondência porque estava dedicado a acabar o segundo volume que se espichou muito, sobre a Rosa, A Crise do Imperialismo. São umas 70 páginas. Agora estou com o campo aberto para enfrentar a terceira tese: A Internacional da Contra-Revolução, ou a malha das multinacionais. Com a Rosa me despedi do europeísmo.⁶³

Portanto, o livro sobre Rosa acabou sendo a segunda parte, e o que ele previa como segunda parte, passou a ser uma terceira, que, ao que tudo indica, não foi escrita. A obra foi finalizada em julho de 1976 e, quando da publicação no Brasil (1979), Mário pôs como “Apêndice” o texto de Rosa, “A Revolução Russa”, com uma “Nota explicativa” que tinha escrito em julho de 1946 (isto é, 30 anos antes). O prefácio ao livro foi escrito em novembro de 1978, já após sua volta ao Brasil. Contudo, a pequena introdução é a que escreveu em Paris:

Tendo definido a crise na qual se está mergulhado como uma crise capitalista de âmbito, enfim, mundial, é oportuno que se vá às estantes da imensa biblioteca marxista já imersa na poeira dos tempos e que se pegue nela a obra mais aberta a esse tema: “A acumulação do capital”, de Rosa Luxemburgo.⁶⁴

Para Pedrosa, Rosa “era o espírito menos ‘europeu-centrista’ de todos. Eis a razão de nossa reverência a seu nome, nesse preâmbulo”. Esta “reverência”, já no texto de 1946, era patente: “Rosa era no Ocidente a única figura capaz de se medir com aqueles dois gigantes [Lênin e Trótski] e de enfrentá-los, com independência, num plano de igualdade. Sobrava-lhe, para isto, em valor moral e intelectual, em autoridade e em espírito revolucionário.”⁶⁵

Por tudo isso e algo mais, Mário exultaria de alegria com os processos em curso abaixo da linha do Equador, isto é, a “sarabanda tropical” das experiências na Bolívia, Venezuela, Equador.

Essa foi a pisada de Mário Pedrosa, “um socialista singular”, como disse Antonio Candido!

RESUMO

Este ensaio se insere na comemoração dos 100 anos da revolução de 1917 na Rússia. Tem por tema a relação entre a revolução e as artes, mais especifica-

mente a dialética entre vanguardas artísticas e vanguardas políticas, entre política e arte. Nesse sentido, aborda essa dialética na obra e vida de Mário Pedrosa.

No que diz respeito a dialética entre Revolução e Arte, Pedrosa é um socialista original. Articulado às vanguardas artísticas europeias desde as primeiras décadas do século XX, estabeleceu uma relação orgânica entre Arte e militância política. Através das obras de Calder, Mondrian, e de socialistas como Rosa Luxemburgo, Trotski, C.L.R. James, construiu uma visão de mundo político-estética que o situou sempre na vanguarda destes dois campos.

PALAVRAS-CHAVE

Mário Pedrosa, Revolução, Arte;

Art and Revolution

ABSTRACT

This essay is a part of the 100th anniversary commemoration of the Russian Revolution of 1917. Its theme is the connexion between the Russian Revolution and Arts, and, specifically, the dialectic between artistic and political vanguard - between art and politics. The essay approaches this dialectic through the life and work of Mário Pedrosa. When it came to discuss Revolution and Art, Pedrosa showed himself as an original socialist. He was quite articulated in the European artistic vanguards since the first decades of the XXth Century. He also established an organic relationship between Art and political militancy. Through the works of many thinkers like Calder and Mondrian, and socialists such as Rosa Luxemburgo, Trotski and C.L.R James, Pedrosa built a political-aesthetic point of view that always placed him right into Arts and Politics vanguards.

KEY-WORDS

Mário Pedrosa, Revolution, Art;

NOTAS

1. Educador Popular. Contato do autor: claudan@terra.com.br
2. PEDROSA, Mário. Revolução e Cultura. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Caderno Especial 1, 1967, p. 286-287.
3. LUNACHARSQUI, A. V. Lenin y el Arte. In: *Lenin, la cultura y la revolución cultural*. Progreso, s/d, p.238.
4. BOMPIUS, Catherine. A Revolution of Sensitivity. In: FERREIRA, Gloria; RKENHOFFEW, Paulo. *Mário Pedrosa: an anthology Primary Documents*. New York: MoMA, 2015, p.52.
5. MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p.362.

6. FIGUEIREDO, Carlos E. de Senna (org.). *Retratos do exílio*. Prefácio de Hélio Pellegrino. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982, p.14.
7. ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, São Paulo: Cosacnaify, 2004, p.57.
8. LÖWY, M.; SAYRE, R. *Révolte et mélancolie: Le romantisme à contre-courant de la modernité* Paris: Éditions Payot. 1992, p.30.
9. Idem, p.94 e 95.
10. PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: ARANTES, Otilia. (org.) *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 1995, p.333 .
11. Idem, p.333.
12. PEDROSA, Mário. A Crise mundial do Imperialismo e Rosa Luxemburgo. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. 1978, p.17.
13. SARAIVA, Roberta (org).. *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p 231.
14. Idem.
15. Ibidem, p. 84.
16. Idem.
17. Ibidem, p. 231.
18. Ibidem, p. 282-283.
19. Ibidem, p. 286.
20. EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin: hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.p.266.
21. ARANTES, Otilia. *Op. cit.* p.51.
22. PEDROSA, Mário. A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo. *Op. cit.*, p. 17 e 18.
23. Ibidem, p.113.
24. PEDROSA, Mário. Teses para o Terceiro Mundo. Rio de Janeiro. *Encontros com a civilização brasileira*, nº 2. 1978, p.11.
25. Idem.
26. Ibidem, p. 12.
27. Ibidem, p.30
28. PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: ARANTES, Otilia. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p.333.
29. Idem.
30. Ibidem, p.335.
31. Ibidem, p. 336.

32. Ibidem, p. 340.
33. PEDROSA, Mário. Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda. In: ARANTES, Otilia. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p.341.
34. Ibidem, p. 342.
35. Ibidem, p. 344-345.
36. Ibidem, p. 347.
37. OITICICA, F. César. Encontros: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Azougue & Editorial, 2014, p.117.
38. Ibidem, p. 148-149.
39. Ibidem, p.143.
40. PAPE, Ligia. Mário Pedrosa: Fragmentos de uma conversa. In: PEDROSA, Mário. *Arte, Revolução, Reflexão*. Porto Alegre: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1992, p. 21- 22.
41. LOWY, Michael. Marxismo e Romantismo revolucionário. *Teoria & Debate*. Fundação Perseu Abramo. Ano 12.nº 41.mai/jun/jul 1999, p. 39.
42. PEDROSA, Mário. As grandes entrevistas políticas. *Pasquim*, número especial. Rio de Janeiro: 1978, p. 12 a 18.
43. MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Coleções Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 43-44.
44. Idem, p.43-44.
45. PEDROSA, Mário. Tensão e Coesão na Obra de Calder. In: ARANTES, Otilia. (org.) *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 68-69.
46. Ibidem, p. 79.
47. Idem.
48. Idem.
49. Ibidem, p. 83.
50. Idem.
51. Idem.
52. Ibidem, p. 85.
53. Ibidem, p. 88.
54. Idem.
55. Idem.
56. Ibidem, p. 90.
57. Ibidem, p. 66.
58. Ibidem, p. 90.

59. Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, nº 2, agosto de 1978.
60. FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna.(org). Op.cit., p. 84.
61. Ibidem, p. 90.
62. Idem.
63. Ibidem, p. 98.
64. Ibidem, p. 17.
65. Idem.