

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Arte, socialismo e exílio.
Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950.

Rio de Janeiro
2012

ARTE, SOCIALISMO E EXÍLIO
FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DE MARIO PEDROSA DE 1930 a 1950

MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glauca Kruse Villas Bôas

Rio de Janeiro
Agosto de 2012

Ribeiro Vasconcelos, Marcelo

Arte, socialismo e exílio. Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950. Rio de Janeiro: PPGSA-IFCS/UFRJ, 2012.

129 pp.

Orientadora: Glaucia Kruse Villas Bôas.

Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2012.

1. Mario Pedrosa; 2. New York Intellectuals; 3. Arte abstrata; 4. Socialismo democrático; 5. Exílio; 6. Círculos sociais; I. Glaucia Kruse Villas Bôas (orientadora); II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; III. Título.

Arte, socialismo e exílio
Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia

Banca Examinadora:

Presidente: Prof^a. Dr^a. Glauca Kruse Villas Bôas

Prof^a. Dr^a. Sabrina Parracho Sant'anna

Prof^a. Dr^a. Tatiana Siciliano

Prof^a. Dr^a. Elina Pessanha (Suplente)

Prof^a. Dr^a. Renata Proença (Suplente)

Rio de Janeiro
Agosto de 2012

RESUMO

Nesta dissertação procurei delinear as transformações sofridas no *projeto* revolucionário de Mario Pedrosa ao longo dos anos 1930 até 1950 principalmente no que concerne a relação entre a arte e marxismo em sua obra. Como chave de entendimento de tais transformações, elegi o processo de *individualização* sofrido por Pedrosa ao longo de sua trajetória, perceptíveis principalmente em momentos como a aproximação entre Pedrosa e o grupo surrealista francês, sua participação como membro do Comitê Executivo Internacional da IV Internacional e a decorrente participação nos *círculos* intelectuais nova-iorquinos. É possível perceber o exílio vivido nos Estados Unidos (1938-1945) como um dos momentos chave para a compreensão sobre as novas formas de congregar arte e política no pensamento de Mario Pedrosa. Se antes do exílio Pedrosa permanecia próximo aos posicionamentos de Leon Trotski no que concerne a relação arte e política, após 1945 ele passa a estabelecer novos tipos de vínculos entre os dois campos, passando a enfatizar a relação entre arte abstrata e socialismo democrático.

PALAVRAS-CHAVE: Mario Pedrosa, New York Intellectuals, socialismo democrático, arte abstrata, exílio.

ABSTRACT

This dissertation sought to investigate the transformations in the revolutionary *project* of Mario Pedrosa over the years 1930 until 1950, mainly concerning the relationship between art and Marxism in his work. The process of *individualization* suffered by Pedrosa throughout his career could be seen as an important variable to the understanding of such transformations. This individualization is particularly noticeable at times like the rapprochement between Pedrosa and the French Surrealist group, his membership on the International Executive Committee of the Fourth International and his resulting participation on the intellectual circles of New York. The moment of exile in the United States (1938-1945) could be understood as one of the key moments for the comprehension of the new ways of combining art and politics in Pedrosa's thought. If before the exile Pedrosa remained close to the positions of Leon Trotsky concerning the relationship between art and politics, after 1945 he begins to establish new types of links between the two fields, emphasizing the relationship between abstract art and democratic socialism.

KEYWORDS: Mario Pedrosa, New York Intellectuals, democratic socialism, abstract art, exile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: Em busca do Homem Livre. Arte social e trotskismo em Mario Pedrosa nos anos anteriores ao exílio (1930 – 1937).	26
Trotskismo e arte. Mario Pedrosa e o círculo surrealista francês.	28
<i>O Homem Livre</i> e as críticas inaugurais de Pedrosa em artes plásticas	38
A síntese arte e vida e o lugar das artes no projeto revolucionário de Mario Pedrosa (1930-1937).	49
CAPÍTULO 2: O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos (1938-1945)	54
A participação de Mario Pedrosa na IV Internacional.	56
Mario Pedrosa e os círculos intelectuais da <i>Partisan Review</i>	60
Vanguarda e revolução. O manifesto por uma arte revolucionária independente. . .	66
Arte de vanguarda e revolução em Nova Iorque. Mario Pedrosa e a revolução pela arte.	68
A crítica de arte de Mario Pedrosa nos EUA	73
O exílio como formação.	76
CAPÍTULO 3: A arte abstrata e o socialismo de Mario Pedrosa após seu retorno ao Brasil (1945-1950).	82
<i>A Vanguarda Socialista</i> . Novas ideias e agrupamentos políticos no Brasil pós 2 ^a Guerra.	83
O socialismo de Mario Pedrosa no <i>Vanguarda Socialista</i>	89
O papel da vanguarda na concepção de socialismo de Mario Pedrosa	96
A crítica de arte de Mario Pedrosa após seu exílio	103
A arte como meio de conhecimento.	108
Arte e transformação das sensibilidades.	111
Arte e socialismo no novo projeto pedrosiano	114
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que participaram destes dois anos e alguns meses de mestrado de alguma forma. Todos que estiveram presentes em minha vida ao longo deste período se fizeram presentes nesta dissertação de alguma forma. Em caso de qualquer lapso de memória e ocasional omissão de algum nome, espero que esta abertura sirva de absolvição.

Agradeço em primeiro lugar minha família e todo o auxílio que me deram ao longo deste processo, por vezes turbulento, de escrita. Todo meu empenho neste trabalho reflete, mesmo que de modo inexato, o apoio que me deram ao longo de toda a minha vida.

Ampliando os círculos e alcançando minha trajetória acadêmica, agradeço a professora e orientadora Glauca Villas Boas, que depositou diversas vezes em mim uma confiança que nem eu mesmo tinha. Sua orientação, apoio e atenção ao longo deste trabalho serão ensinamentos que levarei comigo ao longo de toda a minha carreira como sociólogo.

Gostaria de lembrar e agradecer imensamente a todos os meus companheiros de NUSC. Nestes quase quatro anos iniciados ainda durante a iniciação científica, tive a oportunidade de conviver com ótimos companheiros e pesquisadores, que enriqueceram minha formação e contribuíram para a construção de minha “imaginação sociológica”. Dentre os tantos parceiros de NUSC que tive a oportunidade de conviver, agradeço especialmente a Sabrina Sant’anna – primeira orientadora e amiga que me “apresentou” ao Mario Pedrosa –, Tatiana Siciliano – cuja amizade e orientação auxiliaram enormemente a escrita desta dissertação –, Felipe Magaldi, Daniela Stocco, Tarcila Formiga, Alexandre Ramos, Nina Galanternick e todos aqueles que foram ou ainda são membros do NUSC. Entre todos estes queridos companheiros de sociologia da cultura, reservo um agradecimento especial para Guilherme Marcondes, colega de NUSC desde meu início no grupo e que logo se tornou um grande amigo.

Agradeço aos demais membros de minha banca examinadora, Renata Proença e Elina Pessanha, cujos apontamentos em minha qualificação serviram como rica contribuição para este trabalho.

Mando um grande abraço e meus mais sinceros agradecimentos aos meus grandes irmãos e irmãs da turma 2005/02 do curso de Ciências Sociais da UFRJ e todos agregados. Nestes sete anos de amizade vocês fizeram de mim uma pessoa melhor.

André, Bernardo, Drago, Paula, Guilherme, Felipe, Doli, Diego, Luciana, Luanda, Rodrigo, Toni, Maira Mascarenhas, Octavio, Paloma, Vini, Jessy, Arthur, Rosto, Renatinha, Frodo, Michele, Willyan, Danilão, Vevê, Bizarro, Dario, Sofia, Barbara, Fernanda, Maíra Sertã, Carol, Rafaela, e tantos outros: são vocês que fazem a vida ficar divertida.

Agradeço muito também aos grandes amigos que conheci ao longo da minha já longa vivência de IFCS. Alexandre, David, Hélio, Fabinho, Baruka, Emmanuel e Jonas: obrigado pelo carinho e pela paciência. Além destes, gostaria de lembrar também de alguns outros nomes que ajudaram de diferentes maneiras este trabalho em algum de seus estágios: Gabi, Ana Paula, Pimentel, Moraes, Renato, Leo e Rodrigo. Obrigado!

Mando meus agradecimentos também para todos os alunos e professores do PPGSA, em especial para os alunos da turma de 2010 de mestrado. Sou grato pela oportunidade de compartilhar muitos bons momentos de aprendizado com todos vocês.

Por fim, agradeço aos funcionários da UFRJ e as meninas do PPGSA por todo auxílio e galhos quebrados ao longo destes bons anos de vida universitária. Aos funcionários e responsáveis pelos acervos do CEMAP (Centro de Estudos Mario Pedrosa) e da Biblioteca Nacional. Agradeço também ao CNPq e a CAPES pela bolsa que me foi proporcionada e pelo financiamento do PPGSA, que possibilitou o usufruto de uma série de recursos indispensáveis para a conclusão desta dissertação e que, infelizmente, são indisponíveis para a maioria dos estudantes do Brasil.

INTRODUÇÃO

Mario Pedrosa considerava sua permanência de sete anos nos Estados Unidos (1938-1945) “uma das viagens mais aventurosas” de sua vida¹. É sobre este período de sua trajetória, decorrente da perseguição política sofrida no Brasil, e suas influências sobre Mario Pedrosa que este trabalho pretende se debruçar. Este exílio² marca a divisão entre dois momentos distintos. Antes dele, Pedrosa era um jovem militante, reconhecido principalmente por ser um dos principais nomes do trotskismo brasileiro. Após seu retorno ao Brasil, Mario Pedrosa inicia uma nova carreira e uma nova militância, mas sem abandonar o marxismo. Ele passa a ser um grande entusiasta da arte abstrata, tornando-se um dos maiores críticos de arte brasileiros e do mundo.

Ao observar a trajetória política de Mario Pedrosa até os anos 1940, percebe-se uma importante inflexão nos rumos até então “previsíveis” para um militante marxista brasileiro. Reconhecido até então nos círculos intelectuais como militante político e como um dos “introdutores” do trotskismo e da *Oposição de Esquerda* ao Partido Comunista no Brasil, Pedrosa passa a assumir um posicionamento *sui generis* na *intelligentsia* brasileira à época, já que, além de se opor ao comunismo stalinista e defender o que chamava de “socialismo democrático” em um período de grande popularidade do PCB, Pedrosa também militava por um abstracionismo geométrico no campo das artes plásticas. Comentaristas menos cautelosos poderiam simplesmente classificar essa guinada de Pedrosa rumo ao socialismo democrático e a uma arte não figurativa como fruto de um conservadorismo ou “aburguesamento”. No entanto, uma observação pormenorizada de sua obra e trajetória permitem compreender como conjugou arte e política em fase mais madura de sua vida de uma forma ainda pouco conhecida e difundida no Brasil. Tal forma de relacionar arte e política se originava, principalmente, do cosmopolitismo de Mario Pedrosa e do processo longo de “formação” que vivenciou em diferentes círculos sociais e países.

Este trabalho propõe uma análise da trajetória e do pensamento de Mario Pedrosa durante o período que se inicia em 1930 e termina aproximadamente em 1948. Esta dissertação tem como objetivo, em primeiro lugar, compreender as transformações existentes no projeto político e estético de Pedrosa a partir de sua experiência de exílio,

1- PEDROSA,1991,p.38.

2 Anos mais tarde, também por problemas políticos, Mario Pedrosa se asilou em Santiago do Chile e Paris (1970-1977)

vivido de 1937 a 1945, na França e nos Estados Unidos. Para isto é preciso delinear as formas distintas como arte e política se relacionam no pensamento e nas práticas de Pedrosa ao longo do período que se inicia em 1930 até 1948. A pesquisa analisa a repercussão das relações sociais de Pedrosa durante seu exílio com as posições que assumiu posteriormente, relacionadas à arte concreta e ao socialismo democrático, e que podem ser observadas através de sua atuação no jornal *Vanguarda Socialista* e suas colunas presentes nos diários de grande circulação. Entretanto, estas posições deverão ser contrapostas necessariamente ao momento anterior ao exílio, quando era reconhecido como um dos militantes responsáveis pela disseminação do trotskismo no Brasil e cuja crítica de arte tinha como base o materialismo dialético.

Foi adotada como chave de compreensão das experiências de exílio a noção *simmeliana* de “círculos sociais”. Segundo Georg Simmel, a extensão e os diversos entrecruzamentos dos diferentes círculos sociais de um dado indivíduo podem ser compreendidos como um dos índices de cultura de um indivíduo. Assim, o exílio de Pedrosa pode ser compreendido como um momento de “cultivo”, ou seja, como um momento de construção de uma individualidade específica que teria permitido a ele mobilizar de maneira heterodoxa noções pertencentes ao mundo da política e das artes em seu retorno ao Brasil, em 1945. Deste modo, a compreensão das transformações nas formas como se entrelaçavam a militância e a crítica de arte de Mario Pedrosa permitiria vislumbrar o que poderia ser entendido como um *projeto* mobilizador de suas ações em ambos os campos.

Este recorte histórico da trajetória de Mario Pedrosa foi escolhido devido à possibilidade de contrapor momentos distintos do processo de construção da sua carreira enquanto crítico de arte, o que envolvia necessariamente entrelaçamentos distintos entre sua atividade de crítico e de militante político. O primeiro momento da trajetória de Pedrosa analisado aqui – iniciado no início dos anos 1930, se estendendo até 1937 – mostra clara ênfase na militância pelo trotskismo no Brasil e é marcada pelo início de sua carreira como crítico de arte. Fortemente influenciado pela *Oposição de Esquerda* criada por Leon Trotski para opor-se a ascensão stalinista na URSS, sua crítica de arte aparece então submetida ao materialismo dialético enquanto principal léxico mobilizado, dando as suas críticas um teor sociológico, o que era até então pouco usual no Brasil. Destacam-se entre os círculos sociais que teriam promovido em Pedrosa a possibilidade de vincular arte e trotskismo, o grupo surrealista parisiense, com quem Pedrosa conviveu durante sua viagem de estudos na Europa. O capítulo I desta

dissertação trata dos primeiros passos de Pedrosa como crítico de arte e de sua intensa militância política, que se estendeu ininterruptamente de 1930 até 1937. Sendo à época um jovem intelectual de 30 anos, Pedrosa mostra pela primeira vez ter em vista um *projeto* que entrelaça militância trotskista – atividade dada principalmente pela sua atividade teórica a frente do jornal *A Luta de Classe* – e crítica de arte – atividade na qual estreou com o ensaio *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*, publicado no jornal *Homem Livre* em 1934.

O segundo momento da trajetória e do pensamento de Pedrosa abordado nesta dissertação é aquele que se desenrola ao longo de seu exílio, vivido no período de 1937 até 1945 em princípio na França e depois nos EUA. No final de 1937, Pedrosa é obrigado a se retirar do Brasil, devido ao acirramento das perseguições políticas aos militantes de esquerda. Direciona-se a Paris, para trabalhar na formação de um novo partido internacional de caráter bolchevique, a IV Internacional. Em razão da 2ª Guerra Mundial, decide-se que o partido ficaria sediado em Nova Iorque, país com um movimento trotskista em ascensão. Nos primeiros anos de militância junto a IV Internacional, onde atuou como secretário do Comitê Executivo Internacional do partido, Pedrosa se aproxima de uma facção do *Socialist Workers Party* – partido trotskista americano – crítico da posição de Trotski em relação à União Soviética, considerada um “Estado proletário degenerado”. Esta facção, liderada por Max Shachtman e James Cannon, e seus defensores, acabou sendo expulsa da IV Internacional, incluindo Mario Pedrosa. Essa expulsão marca tanto sua ruptura com o trotskismo e com o bolchevismo como sua aproximação com o grupo de intelectuais nova-iorquinos que assumira posição crítica em relação a Trotski. Esse grupo, reconhecido na historiografia estadunidense como “*New York Intellectuals*” era formado por jovens intelectuais na sua maioria de origem judia, formados em literatura e artes, que se organizaram em torno da publicação *Partisan Review*. É marca deste grupo a recusa a qualquer tipo de intervenção política sobre a arte, fato este que os levou a se aproximar do trotskismo à época do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* (1937). Teria sido através do manifesto de Trotski e André Breton, mas também pela abordagem abstracionista que o grupo nova-iorquino fazia do documento, que Pedrosa teria vislumbrado novas formas de aliar arte e política.

Por fim, esta dissertação aborda, em seu capítulo III, o período de retorno de Pedrosa ao Brasil, em 1945. Na volta do exílio, Pedrosa retoma a militância política, voltada agora para o socialismo democrático, inspirado, sobretudo, nas ideias marxistas

de Rosa Luxemburgo, e cuja veiculação é feita pelo periódico *Vanguarda Socialista*. Consonante a esta atividade política, Mario Pedrosa inicia sua destacada trajetória como crítico de arte, inaugurando as primeiras colunas do gênero, no jornal *Correio da Manhã*. Apesar de parecerem atividades díspares, o socialismo democrático e a arte abstrata defendida por Pedrosa, depois do exílio, representam a construção de um novo *projeto* que alia arte e política, fundado na convicção de que a transformação da sociedade não mais ocorreria por força de uma revolução política ou uma ditadura do proletariado, mas sim por uma transformação das consciências e da atitude crítica dos indivíduos frente aos fenômenos de sua vida.

Para um melhor entendimento dos caminhos percorridos por Pedrosa, é importante relatar de forma sucinta suas origens familiares e os principais eventos decorridos ao longo de sua vida. Para isso foram utilizadas duas fontes principais: a cronologia presente no catálogo da exposição *Mario Pedrosa Arte, Revolução, Reflexão* (1991) e o verbete referente ao autor no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930* (1984). Mario Pedrosa nasceu em 25 de abril de 1900, em um engenho em Timbaúba, localizado em Pernambuco, sendo o sexto dos dez filhos (cinco mulheres e cinco homens) do casal Pedro da Cunha Pedrosa e Antonia Xavier d'Andrade Pedrosa. Seu pai era promotor e político da região, posições que alçaram Pedro da Cunha Pedrosa posteriormente ao senado federal e ao senhorio de engenhos de açúcar em sua terra natal.

Nas poucas páginas de um texto autobiográfico inconcluso, “A pisada é esta” (1974), possível título da autobiografia que almejava escrever, Pedrosa descreve sua infância em Pernambuco. Recorrendo a um instrumento narrativo semelhante ao que Pedro Nava utiliza no primeiro volume de suas memórias, *Baú de Ossos* (1972), Pedrosa introduz sua biografia identificando as suas gerações anteriores, como se, de alguma forma, a própria constituição do seu “eu” fosse perpassada por todo o peso da sua tradição familiar de senhores de engenhos. Pedrosa relata numa espécie de “fio” que conduz a si mesmo a história de seu avô paterno, Raimundo da Cunha Pedrosa, pequeno proprietário de terras que fracassara nos negócios, e de seu pai, levado para Academia de Recife para estudar Direito por intermédio de um tio padre. Assim, a marca da tradição senhorial de seus avôs é matizada pela vivência republicana de seu pai, que seguiu sua carreira como juiz municipal e promotor na Paraíba, o que o levou a tomar partido nas causas anti-monarquistas locais e perder sua posição de magistrado após a queda de Deodoro da Fonseca e da restauração da monarquia. Foi como filho de senhor

de engenhos que Pedrosa foi levado à Suíça para continuar seus estudos. Estudou lá dos 13 aos 16 anos em duas instituições diferentes: o *Institut Quinche*, em *Chateau de Vidy* e o *Collège Scientifique*. Em 1916, Mario é trazido de volta ao Brasil devido aos augúrios da 1ª Guerra Mundial, que se aproximavam. Retornou ao Brasil em um navio inglês que partiu de Portugal no auge dos combates submarinos.

Na volta ao Brasil, Pedrosa se muda junto com a família para o Rio de Janeiro, pois seu pai fora eleito senador pelo estado da Paraíba. Em 1918, é admitido para a Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Durante os quatro anos que permaneceu na Faculdade Nacional de Direito (1919 - 1923), Pedrosa se interessou pelo marxismo e pelas questões sociais por influência de Edgardo Castro Rebelo, professor que inspirou uma geração de jovens intelectuais dos círculos cariocas. Foi através de Lívio Xavier, seu colega de faculdade e amigo de toda a vida, que Pedrosa cria os primeiros vínculos com Murilo Mendes, Ismael Neri entre outros intelectuais e artistas. Foi o amigo que lhe apresentou as irmãs Houston, Elsie e Mary. Anos depois, se casaria com Mary.

Em 1924, após a concluir sua formação em direito, Pedrosa muda-se para São Paulo para assumir o cargo de fiscal interino do Imposto de Consumo. Nesta mesma época começa a escrever críticas literárias para o jornal *Diário da Noite*, convivendo com modernistas paulistas como Mario de Andrade e Di Cavalcanti. No ano seguinte, entra para o PCB e vai morar na Paraíba. Em 1927, o comunismo torna-se um movimento ilegal. Mario Pedrosa retorna a São Paulo para dirigir o *Socorro Vermelho*, órgão do PCB de apoio aos militantes perseguidos. Ao fim do ano, o Partido decide enviar Pedrosa para a Escola Leninista russa, por indicação de Astrojildo Pereira. Durante a viagem, Pedrosa interrompe sua ida para Moscou e se instala em Berlin.

Mario Pedrosa permanece na Europa até 1929. Frequentou o PC alemão, militando contra os nazistas, e estudou na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlin. Passa uma temporada em Paris, à época do casamento de Elsie Houston com Benjamin Péret, poeta surrealista. Elsie era cantora lírica e se tornaria sua futura cunhada. É desta visita a Paris que Pedrosa inicia um contato direto com vários dos artistas surrealistas, dentre eles André Breton, Yves Tanguy, Pierre Naville, além de Benjamin Péret. Aproxima-se do grupo surrealista, intimamente ligado com o comunismo e da *Oposição de Esquerda* liderada por Leon Trotski, vindo a participar da fundação do movimento trotskista na França e na Alemanha. Em 1929, quando retorna ao Brasil, Pedrosa e outros simpatizantes do trotskismo formam o *Grupo Comunista Lenin* (GCL)

É na década de 1930, entre 1930 a 1937, que se dá o período de militância de Pedrosa pela formação de um amplo movimento trotskista no Brasil. O GCL lança o jornal *A Luta de Classes*, principal órgão de divulgação das ideias trotskistas. Depois de breve período no Rio de Janeiro, Pedrosa estabelece-se em São Paulo, onde participa da Revolução de 1930 e da Revolução Constitucionalista de 1932, sempre defendendo o trotskismo e se opondo ao integralismo. Em 1933, participa da fundação de *O Homem Livre*, jornal antifascista e antibelicista que ambicionava formar uma aliança das esquerdas frente ao integralismo. É neste semanário que Pedrosa publica sua primeira crítica de arte de repercussão: *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*. Permanece em São Paulo até 1934, quando se envolve no conflito armado na Praça da Sé entre integralistas e militantes de esquerda. No embate, Pedrosa baleado é jurado de morte, o que o leva a se transferir para o Rio de Janeiro. Em 1935, casa-se com Mary Houston e passa a trabalhar na Agência Havas³. Com a Intentona Comunista, é perseguido pela polícia mesmo não tendo nenhum tipo de ligação com o ocorrido. Permanece na clandestinidade em 1936, não podendo participar do nascimento da filha, Vera. No ano seguinte, com o clima de perseguição aparentemente reduzido, retorna ao Rio e ao seu trabalho na Agência Havas. Contudo, o golpe varguista de novembro de 1937 faz ressurgir os temores de Pedrosa, que ao ser processado foge para a França em um navio alemão.

Pedrosa permanece em Paris por menos de um ano. Lá, reaproxima-se do movimento trotskista francês e passa a trabalhar na organização da IV Internacional, novo partido internacionalista de orientação trotskista. Após o congresso de fundação do partido, Pedrosa muda-se para Nova Iorque, nova sede do partido. É eleito secretário do Comitê Executivo Internacional, formado por militantes trotskistas de vários países, tornando-se o representante da América Latina. Ao se estabelecer em Nova Iorque, Pedrosa se aproxima de diversos militantes do movimento trotskista norte-americano. Entre estes militantes estão, além dos membros do *Socialist Workers Party*, muitos trotskistas independentes, organizados em torno da revista *Partisan Review*. Pedrosa acaba por se alinhar as críticas de muitos destes militantes norte-americanos no que concerne à posição incondicional de Trotski de defender a União Soviética, considerando-a um Estado proletário, ainda que degenerado. Para Pedrosa e muitos dos militantes do SWP, a União Soviética teria entrado na 2ª Guerra com intenções

3- Agência de notícias francesa.

imperialistas, assim como as demais potências capitalistas da época. Pedrosa é obrigado a se retirar do centro dos debates em 1939, pois se muda para Washington, motivado por questões financeiras. Lá, é notificado de sua expulsão da IV Internacional, o que representou sua ruptura com o bolchevismo. Em 1940, passa a trabalhar como redator no Boletim da União Panamericana. No ano seguinte, tenta retornar ao Brasil, mas é impedido, sendo obrigado a voltar para os EUA. De 1942 a 1945, fica nos EUA, envolvido principalmente com trabalhos jornalísticos, voltados para as artes. É ainda nos EUA que Pedrosa passa a mostrar em sua crítica a defesa da arte abstrata.

Com os prenúncios do fim do Estado Novo, Pedrosa decide retornar ao Brasil, sendo convidado para tornar-se colunista do *Correio da Manhã*. Em paralelo ao seu trabalho como colunista de artes plásticas do jornal carioca, funda o semanário *Vanguarda Socialista*, no qual difunde os posicionamentos do socialismo democrático, nova faceta de sua militância após a ruptura com o bolchevismo. O socialismo democrático defendido por Pedrosa tem uma clara inspiração em Rosa Luxemburgo e nos marxistas anteriores a Revolução Comunista de 1917. O *Vanguarda Socialista* se mantém sob direção de Pedrosa até 1948, quando ele o entrega para o recém formado Partido Socialista Brasileiro, ao qual se filia. Mantendo-se um militante de esquerda ativo, vindo inclusive a se candidatar para deputado em 1950, sua atividade de crítico de arte torna-se hegemônica neste período. Pedrosa envolve-se com vários jovens artistas, entre eles Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, influenciando-os a adotar um estilo abstrato. Essa relação entre Pedrosa e estes jovens artistas viria formar aquilo que ficou conhecido como o movimento concretista carioca. Em 1949, Pedrosa defende a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* no concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, obtendo o segundo lugar. Essa tese fundamentou teoricamente boa parte das propostas estéticas do movimento concretista.

Ao longo da década de 1950, Pedrosa aprofunda sua atuação como crítico de arte através da publicação de suas críticas em jornais como *Tribuna de Imprensa* e o *Jornal do Brasil*, atuando principalmente para a construção da crítica de arte como um campo de conhecimento específico. Publica diversos artigos e participa de vários júris de exposições e bienais, atuando em instituições como a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), tendo sido inclusive indicado para a presidência da primeira e para a vice-presidência da segunda. Torna-se livre-docente da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil

e do Colégio Pedro II. Em 1958, Pedrosa é convidado pela UNESCO para estudar a arte sino-japonesa dentro de um projeto de aproximação entre as culturas ocidentais e orientais. Pedrosa permanece lá por cerca de um ano.

Na década seguinte, mantém sua intensa atividade como agitador das artes plásticas brasileiras. Torna-se diretor do MAM de São Paulo e organiza, em 1961, a VI Bienal de São Paulo. Embora mantendo rica produção intelectual na crítica de arte, ele retorna aos escritos políticos com os livros *Opção Brasileira* e *Opção Imperialista*, ambos escritos em 1964, mas publicados em 1966. Os livros tratavam do Golpe Militar de 1964 e das influências imperialistas norte-americanas na atitude golpista dos militares brasileiros. Mario Pedrosa encontrava-se na Europa quando fora decretado o AI5, em dezembro de 1968. Foi aconselhado a permanecer lá, tendo retornado apenas em março de 1969. Em 1970, é acusado de difamar o Brasil no exterior, sendo condenado. Diante do mandato de prisão, Pedrosa refugia-se no Chile.

Seu período no Chile, que se estendeu de 1970 a 1973, foi outro momento rico da trajetória de Pedrosa. Lá, trabalha no Instituto de Arte Latino-americana e leciona na Faculdade de Belas Artes do Chile. Contudo, seu principal projeto é o *Museo de la Solidaridad*, que reuniria obras de artistas simpáticos a experiência política chilena. Salvador Allende encarregou Pedrosa de mobilizar suas amplas redes para mobilizar artistas internacionais. Pedrosa consegue reunir obras de Picasso, Calder, Miró e Léger e muitas outras. O museu teria obtido mais de mil obras, todas doadas. Em 1973, em ocasião do golpe militar chileno, Pedrosa refugia-se na embaixada mexicana. Permaneceu lá por cerca de dois meses, quando partiu para Paris. Sua estadia em Paris durou cerca de quatro anos, dedicados a tentativa de recuperar as obras doadas ao *Museo de la solidaridad* e aos novos escritos em arte e política. Em arte, Pedrosa volta-se para as artes primitivas, mostrando certo pessimismo em relação à arte moderna. Em 1978, publica uma revisão de sua abordagem sobre a obra de Rosa Luxemburgo, intitulada *A crise mundial do capitalismo e Rosa Luxemburgo*.

De volta ao Brasil no final de 1977, Pedrosa já se encontra bastante adoentado. Mesmo nesta condição, se empenha no apoio ao movimento de surgimento do Partido dos Trabalhadores, escrevendo em 1980 o livro *Sobre o PT*. Mario Pedrosa falece em 05 de novembro de 1981, vítima de câncer.

Os escritos sobre Mario Pedrosa sempre chamaram a atenção pela capacidade de Pedrosa em conciliar duas atividades – a de militante político e a de crítico – que aparentemente estariam dissociadas. Assim, costuma-se perceber dois “Mario Pedrosa”: o crítico de arte, crucial na história da arte brasileira; e o militante político *sui generis*, que introduziu e primeiro organizou o movimento trotskista brasileiro. No que concerne a análise da obra de Pedrosa referente a sua atuação no mundo das artes, se destaca Otilia Beatriz Fiori Arantes. Ela foi organizadora das obras escolhidas de Mario Pedrosa, que abrange quase todos os momentos da trajetória de Pedrosa como pensador das artes. Dividida em quatro volumes, as obras escolhidas de Pedrosa tratam principalmente da fase de Pedrosa posterior a 1945, quando já era crítico de artes de jornais como o *Correio da Manhã* e do *Jornal do Brasil*. A maioria dos textos publicados nestes quatro volumes é proveniente das colunas de Mario Pedrosa nestes jornais. Contudo, a principal obra de Otilia Fiori sobre Mario Pedrosa é o livro *Mario Pedrosa: Itinerário crítico* (1991) Pode ser atribuída a Otilia Arantes a determinação de sistematizar as “fases” da crítica de Mario Pedrosa, que se iniciaria com uma arte proletária - que tem como marco a conferência de Pedrosa sobre a arte da gravurista alemã Käthe Kollwitz - e atravessaria os anos rumo a uma crítica formal, identificada normalmente com os critérios estéticos de tipo burguês. Contudo, Otilia Arantes, uma das primeiras comentadoras da obra de Pedrosa que teria enxergado naquele movimento um “arco de coerência plena que, arrancando daquela conferência memorável (sobre Käthe Kollwitz), se lançava até os bichos revolucionários de Lygia Clark, passando é claro pelo encontro decisivo com Alexander Calder em meados dos anos 40”⁴. Outra autora que se dedicou à produção textual de Pedrosa em jornais e teses foi Aracy Amaral, responsável pela organização de dois livros cujo conteúdo é de autoria de Mario Pedrosa: *Homem, mundo, arte em crise* (1975) e *Os murais de Portinari e os espaços de Brasília* (1981). Estes livros contam com textos introdutórios escritos por Aracy Amaral.

No campo da política, destaca-se o livro *Solidão revolucionária. Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil* (1993), de José Castilho Masques Neto, professor da UNESP- Araraquara. Este livro trata do momento de militância política de Mario Pedrosa, quando era vinculado ao trotskismo. O livro é originário da tese de doutorado defendida em 1992 e orientada por Maria Sylvia de Carvalho Franco. No livro, o autor buscou reconstruir as origens do trotskismo no Brasil. Marques Neto recorreu principalmente aos

4- ARANTES, 2004,p.10

documentos presentes no acervo do CEMAP (Centro de Estudos Mario Pedrosa) da UNESP (Universidade do Estado de São Paulo), que reúne um conjunto de documentos acerca da memória dos movimentos operários brasileiros. O autor procurou delinear as identidades políticas e ideológicas dos movimentos oposicionistas brasileiros, especificando os principais pontos de conflito entre as teses oposicionistas e a estratégia política adotada pela União Soviética a partir da subida de Stalin ao poder. O autor procura também identificar os primeiros momentos desta oposição no Brasil. Marques Neto aponta o GCL – Grupo Comunista Lênin – como o primeiro agrupamento de oposicionistas no Brasil, e enfatiza o caráter central que teve Mario Pedrosa na organização deste grupo, principalmente por sua participação na organização da *Oposição Internacional de Esquerda* (OIE) em Paris, em 1928, quando se encontrava em período de estudos na Alemanha. Destaca-se como fonte primária o jornal *A Luta de Classes*, lançado pelo GCL em maio de 1930 e fortemente influenciado pelo jornal trotskista *La Lutte de Classes*, jornal francês criado por Pierre Naville, amigo de Pedrosa.

Duas dissertações também abordam a produção intelectual de Pedrosa no campo político e no mesmo período abordado em minha dissertação: Gina G. Gomes Machado, com *Vanguarda Socialista – busca por um caminho independente*; e Isabel Loureiro, com *Vanguarda Socialista (1945-1948) Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro*, ambas defendidas na faculdade de Filosofia da USP. Apesar de não tratar especificamente de Mario Pedrosa, as dissertações tratam do jornal dirigido por ele, o *Vanguarda Socialista*. A dissertação de Machado, de 1982, trata diretamente do jornal, sua organização e das ideias nele contidas. Já a tese, de 1984, tem como objetivo “estudar o ideário de *Vanguarda Socialista*, jornal socialista independente, de viés luxemburguista, editado por Mario Pedrosa”⁵. Para tal, Loureiro procurou, através do próprio jornal, de entrevistas com ex-integrantes do PSB e da bibliografia historiográfica do período, “recuperar a trajetória do jornal em relação à teoria socialista e no contexto político brasileiro da época”⁶. A autora procurou mostrar o *Vanguarda Socialista* como precursor de uma reflexão sobre uma via democrática para o socialismo, localizando o jornal no contexto intelectual do Brasil pós-guerra. Em sua conclusão, Loureiro identifica nos editoriais de Pedrosa, “cabeça teórica do grupo”⁷, um retorno ao luxemburguismo que

5 - LOUREIRO,1984,p.7

6 - LOUREIRO,1984,p.8

7- LOUREIRO,1984,p.9,

entende a revolução como auto emancipação dos trabalhadores. Meu trabalho também trata do *Vanguarda Socialista*, mas acredito que acrescento novas contribuições aos estudos sobre o jornal ao tentar compreendê-lo a partir das experiências de exílio de Mario Pedrosa e de sua produção intelectual concomitante como crítico de arte.

Além dos trabalhos citados, foram publicados recentemente outros trabalhos que tentam compreender a trajetória de Pedrosa a partir diferentes ângulos. Um exemplo disto é o dossiê da revista *Poesis*⁸, revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, que foi dedicado a obra e a trajetória de Mario Pedrosa como crítico de artes. O dossiê foi organizado por Gláucia Villas Bôas e o número da revista editado por Lígia Dabul e Luciano Vinhosa. O dossiê integra textos de Gláucia Villas Bôas, Sabrina Parracho Sant’anna, Pedro Erber e Marcelo Mari.

Na introdução de *Vida de crítica: percursos de Mario Pedrosa*, Gláucia Villas Bôas questiona o leitor acerca do porquê da produção de um dossiê sobre crítica de arte em tempo de profundo descrédito da crítica, justificando tal empreendimento pela relevância de se “recuperar a história das mudanças ocorridas em meados do século passado no campo artístico carioca, ressaltando as relações entre professores, diretores de museu, galeristas, críticos e artistas plásticos, protagonistas do segundo programa estético do modernismo brasileiro, fundado na recusa do figurativismo e reconhecimento da arte concreta”⁹. Villas Bôas mostra a importância do papel do crítico de arte como provocador de contendas e discussões que delimitariam as polêmicas entre as diferentes correntes estéticas presentes no campo artístico brasileiro no período. Villas Bôas focaliza também a centralidade de Mario Pedrosa na passagem para um segundo programa estético do modernismo, marcado pela busca das formas concretas. Chama a atenção para uma aparente incoerência da trajetória de Mario Pedrosa, que se envolvia em ações múltiplas e concomitantes, aparentemente sem sentido entre si. O desejo de contribuir para a maior compreensão da multiplicidade de ações e relações presente na trajetória de Pedrosa, figura central das artes brasileiras desde anos 50, teria sido a motivação principal para a feitura do dossiê. Em seu outro artigo *A Estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 - 1951)*, de 2008, Villas Bôas, destaca um dos momentos de construção desta centralidade, quando Pedrosa se aproxima dos internos do Centro

8- Revista Poesis, EDIÇÃO 14 - ANO 10 - Agosto 2009

9- VILLAS BÔAS,2009,p.10

Psiquiátrico Nacional Pedro II, mostrando como a discussão sobre arte e loucura foi relevante para o surgimento da arte concreta no Rio de Janeiro.

O artigo de Sabrina Parracho Sant'anna *A Crítica de Arte Brasileira: Mario Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão* procura compreender de modo comparativo as transformações ocorridas no estatuto da crítica de artes no Brasil nas décadas de 1950 e 2000. A partir das apropriações do discurso de Mario Pedrosa feitas por Ferreira Gullar e Marcio Doctors, Sabrina Sant'anna identifica duas tendências no momento contemporâneo de “crítica da crítica”, marcado por um questionamento da capacidade da crítica em elaborar juízos estáveis frente à multiplicidade da arte contemporânea: de um lado, existe uma apropriação do discurso de Pedrosa para afirmar a ruptura última contraposta ao modelo de arte contemporâneo, que marcaria o retorno ao belo e ao artesanato; por outro lado, haveria uma apropriação do discurso de Pedrosa como afirmação da continuidade do caráter vanguardista da arte contemporânea¹⁰. Tanto em sua dissertação de mestrado – *“Pecados de Heresia”: trajetória do Concretismo carioca* (2004) –, como em seu livro *Construindo a memória do futuro. Uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (2011) Sabrina tratou da trajetória de Mario Pedrosa, mostrando que foi figura central na formação do movimento concretista carioca, incentivando ateliê livre de pintura de Ivan Serpa no MAM-RJ.

O texto de Marcelo Mari, *Mario Pedrosa e Candido Portinari nos Estados Unidos (1942)*, retoma a questões presentes na sua tese doutorado. No texto, Mari relaciona a escolha de Portinari para executar os painéis na biblioteca de Washington como parte da política de boa vizinhança que aproximou Brasil e EUA na década de 1940, assim como trata dos aspectos gerais da crítica de Pedrosa ao painel, feita em 1942 e publicada no Boletim da União Pan-Americana, instituição onde Pedrosa trabalhava à época.

Finalizando o dossiê, Pedro Erber escreve sobre a presença e o contato de Mario Pedrosa com a arte japonesa, durante os anos de 1950. O texto aborda o ano de 1958, em que Pedrosa viveu seis meses em Tóquio, a fim de pesquisar a arte japonesa. Neste período, Pedrosa teria travado contato com vários artistas e críticos japoneses. O texto é uma síntese de sua tese de doutorado, concluída na Universidade de Cornell, nos EUA, cujo tema é o caráter político das vanguardas artísticas japonesas e brasileiras nos anos 1960.

10- SANT'ANNA,2009,p.28-30

Além dos textos citados, existem outros livros contendo informações sobre Mario Pedrosa. Em 2001 foi publicado *Mario Pedrosa e o Brasil*, com relatos proferidos durante o evento de comemoração de 100 anos de nascimento de Mario Pedrosa, organizado pela Editora Perseu Abramo. Há relatos tanto de estudiosos como de amigos de Mario Pedrosa, constituindo uma fonte rica para o delineamento da trajetória de vida de Pedrosa. Outras duas obras importantes não se relacionam diretamente com a minha dissertação, mas é preciso mencioná-las por se referirem ao exílio de Mario Pedrosa no Chile, na década de 1970, são *Retratos do exílio* (1982), de Carlos Senna e *Fulguração moderna: a educação pela arte no museo de la Solidaridad, Chile 1971-73* (2010) de Silvia Cáceres. Em 2011, Martha d'Angelo publicou *Educação estética e crítica de arte na obra de Mario Pedrosa*. O livro faz um panorama na trajetória de Pedrosa a partir do ponto de vista do plano educacional, abordando a crença de Pedrosa no caráter transformador da arte de vanguarda. Recentemente, Flávio Rosa de Moura defendeu tese de doutorado na sociologia da USP (2011), sob orientação de Sergio Miceli tematizando o neoconcretismo e sua recepção. O autor aborda a participação de Pedrosa no projeto concretista, que antecederam o manifesto neo-concreto.

Além da produção textual existem dois filmes sobre Pedrosa. O curta *Cão Louco Mario Pedrosa* (1993), dirigido por Roberto Moreira, faz uma retrospectiva histórica da vida de Pedrosa, referindo-se a sua trajetória como militante político. *Formas de Afeto: Um filme sobre Mario Pedrosa* (2010), dirigido por Nina Galanternick e produzido pelo NUSC/Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura, enfoca as relações de amizade entre Pedrosa e vários artistas brasileiros, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. O filme utiliza textos e cartas de Pedrosa para reconstruir estes vínculos afetivos.

Por fim, acredito que seja necessário tratar mais pormenorizadamente do trabalho de Marcelo Mari, que se assemelha ao trabalho aqui apresentado pelo fato de tratar da trajetória de Mario Pedrosa no mesmo período de 1930 a 1950. A tese *Estética e política em Mario Pedrosa (1930-1950)*, defendida no programa de pós-graduação em filosofia do FFLCH da Universidade de São Paulo no ano de 2006, teve como orientador Celso Favaretto. O objetivo da tese é “entender de que modo Pedrosa se situava como crítico de arte frente aos problemas estéticos, políticos e sociais do seu tempo”¹¹. Mari parte de uma “descrição dos principais impasses políticos e sociais de época, dos problemas próprios do meio artístico e do estado das artes para a elucidação do posicionamento crítico de

11- MARI,2006,p.11

Pedrosa”¹². O autor identifica a aposta de Pedrosa em um entendimento da arte a partir de seus elementos extrínsecos, em um primeiro momento – identificada, sobretudo na crítica de Pedrosa à obra de Käthe Kollwitz, de 1934 – e a posterior adesão de Pedrosa à análise estritamente formal do objeto artísticos como sendo fruto dos diferentes períodos sociais e históricos. Mari afirma que, entre o primeiro e o segundo posicionamento, Pedrosa teria feito “ajustes necessários” a suas formas de avaliação, de modo que seu afastamento de uma arte proletária e, conseqüente aproximação ao abstracionismo, poderia ser entendida como uma resposta de Pedrosa aos novos momentos políticos e sociais vividos a partir do período posterior a 2ª Guerra Mundial. Apesar de meu trabalho tratar do mesmo período histórico abordado por Mari e também tentar dar conta das transformações presentes no pensamento crítico de Pedrosa, parto de uma chave de entendimento diferente da de Mari, que privilegia um caráter voluntarista destas inflexões tanto no pensamento político como estético de Pedrosa. Por outro lado, também não defendo que haja um determinismo histórico, onde o contexto acaba por condicionar obrigatoriamente as formas de reflexão sobre o mundo. A abordagem que pretendo mostrar nesta dissertação não é de cunho filosófico ou histórico, apesar de não negar o valor destes pontos de vista. Parto de um ponto de vista sociológico, enfatizando a circulação de Pedrosa em uma rede complexa de intelectuais, provenientes de círculos sociais distintos. Assim, a possibilidade de Pedrosa circular por tais grupos, seja por uma *virtú* do próprio Pedrosa, seja pelas inerências impostas pelo próprio momento histórico e social vivido, surge como uma possível chave explicativa das mudanças presentes na obra de Pedrosa ao longo das décadas de 1930 até a década de 1950.

No que se refere às temáticas abordadas em meu trabalho, penso que minha dissertação poderá contribuir para o entendimento de diferentes movimentos estéticos e políticos de importância no período de 1930 até 1950. Além de tratar do trotskismo, uma análise sobre a trajetória do Mario Pedrosa neste período acaba por lançar luz também sobre a difusão das ideias em torno do socialismo democrático no Brasil, ideias estas que se “encarnaram” em movimentos como a *Esquerda Democrática* e o Partido Socialista Brasileiro, que contaram com a participação de Mario Pedrosa. No mesmo sentido, também será abordada a arte de vanguarda e principalmente o movimento concretista, que teve em Mario Pedrosa seu principal teórico.

12- MARI,2006,p.11

Contudo, acredito que a maior contribuição do meu trabalho é a análise do período de exílio estadunidense de Mario Pedrosa. Tal período específico de sua trajetória, que se estende de 1937 a 1945, permanece obscurecido, já que ainda não há trabalhos que estudem especificamente o tema. Assim, entendo que pensar o exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos significaria também compreender Pedrosa como o portador social de ideias em arte e política ainda pouco difundidas no Brasil, que circularam em diferentes meios a partir da ação de Mario Pedrosa.

A trajetória significativa de Mario Pedrosa tanto no campo das artes como militante político fez dele um intelectual de destaque no Brasil. Assim, sua importância como intelectual justifica por si só o desenvolvimento de pesquisas sobre Mario Pedrosa. Além disto, minha pesquisa se diferencia dos demais trabalhos pelo fato de fazer uma análise que incorpora estas duas esferas de atuação de Pedrosa, de modo que arte e política acabam sendo partes distintas de um mesmo projeto realizado por Pedrosa. Outro aspecto distintivo de minha dissertação é a abordagem sociológica dada ao tema.

Algumas leituras teóricas serviram de fio condutor para a compreensão da trajetória de Mario Pedrosa. Três autores serviram de paradigma para a análise sobre o material pesquisado. A primeira grande referência teórica é Georg Simmel, que já mencionei. Sua abordagem sobre os círculos sociais permite que entendamos as possíveis influências dos círculos sociais sobre a o processo de individualização dos sujeitos. Por outro lado, não é possível entender este processo de individualização e a consequente “liberdade” de ação ampliada por este processo sem se ter em mente Norbert Elias e a sua compreensão sobre a liberdade individual como sendo regulada por uma série de forças, que limitam e determinam o espaço de ação dos agentes sociais, o que evidenciaria a necessidade de entender a ação do intelectual a partir de sua inserção numa *rede de pressões* determinada historicamente. Por fim, destaco Alfred Schutz e a sua noção de *projeto* como sendo outra influência teórica importante para este trabalho. Tal noção permitiu entrelaçar arte e política no pensamento de Mario Pedrosa através de sua capacidade de mobilizar seu acervo de conhecimento disponível em diferentes momentos, sendo o exílio um momento privilegiado de reorientação da projeção que Pedrosa fazia de sua ação.

No que concerne aos acervos que contém documentação impressa e iconográfica sobre Pedrosa, percebe-se uma divisão igual a que observada nos trabalhos, o acervo da Biblioteca Nacional contém registros pessoais e do Pedrosa crítico de arte; já o CEMAP contém uma documentação relacionada a sua ação política. Para a realização deste trabalho, recorreu-se aos dois grandes acervos contendo materiais sobre Mario Pedrosa,

ambos com uma vasta quantidade de materiais iconográficos, correspondências, documentação pessoal e artigos publicados em periódicos. O acervo da Biblioteca Nacional é resultado de um projeto temático concluído em 2003. O segundo se encontra em São Paulo, no acervo do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP) na sede da UNESP.

CAPÍTULO 1: EM BUSCA DO HOMEM LIVRE. ARTE SOCIAL E TROTSKISMO EM MARIO PEDROSA NOS ANOS ANTERIORES AO EXÍLIO (1930-1937).

(...)Mas a Revolução onde é que está? Você acredita em Stalin e em Cachin? E no Brasil você acredita em Octávio Brandão, em Astrojildo, em Leônidas Rezende, em Azevedo Lima? As forças históricas do Brasil. O proletariado. Os soldados, Prestes à frente não conseguiram uma revoluçãozinha pequeno-burguesa, que será de nós? Eu sei que a gente não deve, não é científico, está errado, desprezar, negar certas possibilidades futuras, mediatas ou imediatas, só porque o momento atual não está conforme as nossas aspirações. (...) Mas como é difícil vencer o ceticismo, ou melhor, o pessimismo. E a gente saber teoricamente, in abstrato, que a Revolução há de vir, virá um dia – é bastante para sustentar a nossa revolta, a nossa luta contra o presente infame e necessário, sem jeito de ser outro? Isso é bastante pra gente viver? Uma previsão, uma teoria, uma lei sociológica tem plasticidade, concretização, raízes bastantes para penetrarem em nós a ponto de criar dentro de nós a sensualidade necessária à vida do espírito e do corpo? (Carta de Mario Pedrosa para Lívio Xavier. Fevereiro/março de 1927)

Estas palavras angustiadas de Mario Pedrosa a Lívio Xavier não são incomuns para aqueles que foram ou são guiados em suas vidas por um sentimento de transformação. No ano de 1927, tais palavras tinham origem num pessimismo em relação ao destino revolucionário que se desenhava. Seria a crença cega o único modo de se ter paz de espírito neste tortuoso caminho revolucionário? Talvez. Mas nem todos optam pelo caminho mais fácil. Alguns poucos optam pelo caminho tortuoso da dúvida constante, das verdades que se desmancham no ar. Esse trecho citado acima seria apenas um dos muitos momentos de desobediência ao dogma. Muitas foram as rupturas de Pedrosa em relação as “verdades revolucionárias” sacralizadas, o que fez dele muitas vezes traidor, reacionário, desviado ou “de direita”, pecha comum entre aqueles que não temem em por em dúvida o inquestionável. Estas palavras de 1927 anunciam a ruptura que será efetivada em 1929, com sua saída do PCB e o início de sua militância em prol das posições de Leon Trotski, o que daria origem ao movimento trotskista brasileiro.

Aos 30 anos de idade Mario Pedrosa se torna uma das principais figuras de oposição ao Partido Comunista Brasileiro. Não é pouca coisa o que isto virá a representar na sua biografia e na história das esquerdas no Brasil. Pedrosa se tornou o principal mobilizador e teórico da Oposição de Esquerda brasileira, que se voltava contra o PCB e ao modelo revolucionário adotado por ele. É justamente no convívio com o pequeno e aguerrido grupo de trotskistas brasileiros que Pedrosa escreve sua primeira crítica de arte, *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz* (1933),

seguindo-se de *Impressões de Portinari* (1934) e *Pintura e Portinari* (1934). O mais importante, porém, é demonstrar aqui como a adesão de Mario Pedrosa ao Trotskismo esteve desde o primeiro momento aliado aos grupos surrealistas franceses ligados à arte.

Esses dois fatos marcantes na trajetória política do crítico mostram o quanto suas atividades políticas estiveram atreladas ao exercício da crítica de arte que é um dos argumentos desse trabalho. Note-se também que as mudanças na trajetória de Mario Pedrosa ocorrem durante os primeiros sete anos do Governo de Getulio Vargas (1930 - 1937) antes de seu recrudescimento em 1937 e do início da II Guerra Mundial. Foram anos de grande importância para os movimentos modernista e político no país, onde percebe-se um direcionamento nacionalista e ufanista, presente em grupos como o Grupo Anta e o Movimento Verde-Amarelo, vinculados ao integralismo. Ao final desse período Mario Pedrosa parte Paris e depois para Nova Iorque voltando ao percurso cosmopolita que começara quando bem jovem na Suíça e depois na Alemanha.

A proeminência política de Mario Pedrosa, no âmbito das esquerdas, na década de 1930 se dá, portanto, com sua adesão ao trotskismo. Sua iniciação aos ideais marxistas se deu a partir de sua entrada na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, em 1920, através das aulas do professor Edgardo de Castro Rebello¹³. Após a conclusão dos seus estudos, filiou-se, em 1925, ao Partido Comunista. Em 1927, foi enviado pelo PC para a Escola Leninista, em Moscou, mas por problemas de saúde acaba por ter que se estabelecer em Berlin. Há também relatos de que tal doença foi apenas um subterfúgio utilizado por Pedrosa para não seguir para Moscou, já que já tinha restrições fortes ao stalinismo. Lá, passa a frequentar a Faculdade de Filosofia de Berlin, onde estudou sociologia, filosofia e estética. Foi neste período de estudos na Alemanha que Pedrosa iniciou sua formação em artes, iniciando seus estudos sobre psicologia da forma (*gestalt*)¹⁴. Desta estada na Europa também surgem seus vínculos com o trotskismo. É na Europa que Pedrosa adere ao trotskismo, tendo participado inclusive da fundação dos movimentos trotskistas na França e na Alemanha.

13- Edgardo Castro Rebello (1884 – 1970) foi professor de direito comercial da Faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Concursado em 1914, é apontado por Hilcar Leite como “o homem que criou um dos primeiros grandes quadros marxistas nos meios universitários” (CASTRO GOMES,1988:191). Foi professor de Mario Pedrosa, Lívio Xavier e de vários outros militantes de esquerda. Integra o *Grupo Comunista Lenin* em 1929. Em 1935, é preso e afastado da cátedra, retornando apenas em 1945, ao fim do Estado Novo. Foi da ala esquerdista da UDN, integrante da *Esquerda Democrática* e um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro (MORAES FILHO,1981).

14- A *gestalt* é a teoria segundo a qual nosso campo perceptivo se organiza espontaneamente, sob a forma de conjuntos estruturados e significantes (“formas boas” ou *gestalts* fortes e plenas). Segundo esta teoria, a percepção não pode se reduzir à soma dos estímulos percebidos, pois o todo é diferente da soma das partes. Uma parte num todo é algo bem diferente desta mesma parte isolada ou incluída num outro todo, porque ela extrai propriedades particulares de seu lugar e função em cada um deles (GINGER,1995,p.13).

Mario Pedrosa retorna ao Brasil em 1929, já assumindo uma crítica de esquerda ao PCB, o que levaria a saída dele e de outros simpatizantes do trotskismo – organizados em torno do grupo Juventude Comunista – das fileiras do Partido Comunista Brasileiro. Esse esforço pela criação de oposição de esquerda ao PCB e ao stalinismo em geral marcou sua militância nos 1930.

1.1 – trotskismo e arte: Mario Pedrosa e o círculo surrealista francês.

Em 1929 uma nova mudança atinge o Partido Comunista Brasileiro, ampliando ainda mais as divergências internas presentes no Partido. No período de 1 a 12 de junho foi realizado em Buenos Aires a Conferência dos Partidos Comunistas da América Latina e Caribe. Esta conferência marcou a redefinição das orientações da Internacional Comunista em relação à América Latina, adequando as políticas dos PCs locais às bghresoluções da VI Congresso da Internacional Comunista. Foi a partir desta conferência que se iniciou o período de ingerência direta da Internacional Comunista no Brasil e nos demais países latino-americanos. A partir daí, todos os países latino-americanos passam a ser concebidos como países de caráter semicolonial¹⁵. Com essa interferência e pela consequente adoção das fórmulas revolucionárias stalinistas, acirram-se as contradições internas ao PC brasileiro e surgem novas dissidências e novos “expurgos” do PC brasileiro, com o intuito de adequar o Brasil ao caminho revolucionário adotado pela diretriz stalinista da Internacional Comunista. Devido à política de proletarianização dos quadros defendida pela União Soviética, onde se preconizava a presença de proletários nos quadros de direção do partido, foram retirados da direção Octávio Brandão¹⁶ e Astrojildo Pereira¹⁷, tidos como os responsáveis pelos

15- A interpretação sobre a situação brasileira adotada pelo PCB foi elaborada pela Internacional Comunista e apresentada na “Resolução sobre a questão Brasileira”. Nesta, considerava-se que o Brasil estaria em condição de dispor de um amplo movimento revolucionário. O Brasil estaria pronto para um levante revolucionário que derrubaria tanto a burguesia nacional – aliada ao imperialismo americano e representada pela Aliança Liberal – como os senhores feudais cafeeiros – vinculados ao imperialismo britânico. A partir desta interpretação, o PCB desistiu de qualquer participação nas eleições e nas vias parlamentares disponíveis para atuar apenas na formação de soviets de operários, militares e camponeses, que apoiariam a ‘secessão de negros e índios’. Os militantes do PCB que não tinham clara ligação com operariado passaram a ser perseguidos. Não era mais tolerado nenhum tipo de sinal daquilo que era considerado como “desvios pequeno-burgueses” (VIANNA,2007,p.337)

16- Octávio Brandão (1896 – 1980) iniciou sua militância política em 1917, quando passou a defender o anarquismo em Alagoas através do jornal *A Semana Social*, editado em Maceió por Antonio Bernardo Canellas. Em 1919 partiu para a capital da República e manteve sua militância anarquista até 1922, quando filia-se ao PCB recém formado, vindo a ser um dos principais expoentes teóricos do Partido. Com o obreirismo do PCB, viu sua importância diminuída dentro do Partido. Em 1931, foi exilado, vindo

“desvios de direita” do PCB até então¹⁸. A interferência direta da IC no Partido Comunista Brasileiro durou apenas até 1932, mas teve resultados graves para a organização do PCB. Nos anos seguintes, mesmo com o fim da intervenção da IC, os efeitos da ação stalinista sobre o PCB ainda eram sentidos. Houve uma grande influência teórica e ideológica durante os anos anteriores, o que acabou por garantir a manutenção do caráter stalinista do PCB¹⁹. Formava-se então no Brasil uma divergência teórica no interior do comunismo brasileiro semelhante àquela que já existia no cenário internacional, que consistia na contenda entre Josef Stalin e Leon Trotski, que disputavam pelo direito de herdar o legado de Lenin.

O retorno de Mario Pedrosa ao Brasil após seu período de estudos na Alemanha ocorreu no início de 1929. Sua adesão ao grupo de críticos ao stalinismo, próximos ao posicionamento bolchevique defendido por Leon Trotski, ocorreu ainda durante sua estadia na Europa, onde manteve contato com grupos dissidentes²⁰. Por muito tempo se afirmou que a chegada das teses de Trotsky ao Brasil teria ocorrido pelas mãos de Mario Pedrosa, a partir do seu retorno ao Brasil, em 1929. Contudo, as origens da Oposição de Esquerda no Brasil podem ser reconstituídas tanto no plano nacional, devido às progressivas divergências ocorridas no interior do PCB, como no plano internacional, pela disseminação das teses internacionalistas defendidas por Trotsky no Brasil. Antes de 1929 já se tinha conhecimento da querela entre Trotsky e Stalin através de publicações trotskistas que haviam alcançado o público brasileiro, como, por exemplo, a revista *Clarté*. Desta maneira, ao partir para Europa, Mario Pedrosa já tinha conhecimento dos conflitos presentes no PC russo e na III Internacional. Entretanto, mesmo sem ter sido o responsável pela chegada das ideias trotskistas no Brasil, a presença de Pedrosa foi fundamental para a aglutinação do grupo oposicionista, disperso em ocasião de seu retorno²¹.

a se estabelecer na União Soviética até 1946, quando retorna ao Brasil. Após seu retorno, manteve-se fiel ao PCB, apesar da sua discordância em relação a Luís Carlos Prestes (ABREU et al, 2010).

17- Astrojildo Pereira (1890 – 1965) foi um dos fundadores do PCB e um dos seus principais dirigentes desde sua criação (1922) até 1930, quando foi destituído do cargo de secretário geral do partido devido à ascensão do obreirismo no interior do Partido Comunista. Acabou expulso do PCB em 1932, somente vindo a retornar ao partido em 1945, em ocasião de sua legalização, onde passou a atuar, sobretudo, na imprensa comunista e no estudo da produção literária brasileira (ABREU et al, 2010).

18- VIANNA,2007,p.334

19- VIANNA,2007,p.335

20- ABREU et al, 2010.

21- KAREPOVS et al, 1995:232-3

Desde 1926, já ocorriam debates promovidos por Pedrosa e alguns de seus companheiros de partido em torno das publicações estrangeiras que iniciavam a abordagem crítica em relação à política de Stalin. Estes debates eram centralizados em torno do material publicado na revista francesa *Clarté*, que se tornaria mais tarde a revista *La Lutte de Classes*, órgão da Oposição Internacional²². Um fato importante sobre o contato destes militantes brasileiros com os opositoristas estrangeiros é a existência de um contato entre Pedrosa e Pierre Naville, colaborador da *Clarté* e futuro editor de *La Lutte de Classes*²³, o que acaba evidenciando pelo menos um interesse de Pedrosa em relação ao movimento crítico ao stalinismo que vinha ganhando força na Europa.

Ao longo de sua viagem de estudos na Alemanha, Pedrosa aumenta seus vínculos com os membros da Oposição Internacional de Esquerda. Foi durante este período que Pedrosa conheceu Boris Souvarine²⁴ e outros comunistas expulsos de PCS europeus por desobediência a linha política adotada por Moscou²⁵. Um momento chave para a filiação de Pedrosa ao grupo opositorista foi em 1928, em ocasião do casamento de Elsie Houston²⁶ e Benjamin Péret, ocorrido em Paris. Neste período de estadia na França, Pedrosa fortalece seus vínculos com o grupo trotskista francês. À época, Pedrosa já conhecia Pierre Naville, com quem já se correspondia desde 1926. Foi ocasião deste casamento que Pedrosa se encontra com Péret, seu futuro cunhado e

22- A *Clarté*, revista marxista francesa lançada em junho de 1926, adere a oposição de Esquerda em abril de 1927. Um dos responsáveis por essa adesão é Pierre Naville, membro do conselho de redação, que viria a lançar, junto com Marcel Fourier, então diretor de *Clarté*, a revista *La Lutte de Classes*. A revista, que substituiu *Clarté* em março de 1928, defende declaradamente a posição de Trotski. Pierre Naville, que dirigiu a revista de 1928 até 1935, também participou da revista *La Verité*, fundada em agosto de 1929. (MARQUES NETO,1993:49). É interessante que se atente para a forma de circulação destas revistas entre os militantes da esquerda brasileira. Em entrevista concedida por Pedrosa em 1979 ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) da FUNARTE, ele afirma que havia uma livraria na Avenida Central que servia de fonte para estes intelectuais: “era uma livrariuzinha pequena, na Avenida, em que havia tudo quanto era jornal estrangeiro, ‘*Clarté*’, revista ‘*Par Russe*’ (...) ‘*L’Humanité*’ vinha para cá. E nós fomos todos assinantes aqui no Rio – assinantes, quer dizer, assinando na livraria, eles comprava e guardavam para nós, eu, Castro, o Lívio Xavier” (PEDROSA,1979)

23- MARQUES NETO,1993,p.90

24-Jornalista. Dirigente do Partido Comunista Francês e da III Internacional. Em 1924 fez oposição à Stalin sendo expulso do PC Francês e da Internacional Comunista. Fundou o *Cercle Communiste Marx-Lénine* que em 1930 transformou-se em *Cercle communiste Démocratique* (SOUVARINE,2012).

25- DULLES, 1973,p.342

26- Elsie Houston (1902 – 1943) Filha de um americano com uma brasileira, Elsie Houston se destacou como cantora de peças de Heitor Villa-Lobos, tendo contato com os principais nomes do modernismo brasileiro. Ela era irmã de Celina e Mary Houston. Casou-se com o poeta surrealista Benjamin Péret em 1928. O casal mudou-se para o Brasil em seguida, tendo permanecido no país até 1931, quando Péret foi expulso do Brasil por sua militância. Permaneceu na carreira de cantora, vindo a imigrar para os EUA. Elsie Houston morreu em 1941, aparentando ter cometido suicídio.

também simpatizante da oposição ao stalinismo²⁷. Neste momento Pedrosa também cria vínculos com boa parte do grupo de artistas surrealistas. Dentre os artistas surrealistas, vários eram filiados ao Partido Comunista Francês, como Péret, Breton, Paul Éluard e Louis Aragon, e já apresentavam discordâncias em relação ao stalinismo²⁸. Sobre sua proximidade com o grupo surrealista, escreveu Mario Pedrosa:

“Conheci-o [Magritte] em Paris pelas cercanias da Place Blanche, neste ou naquele café da estação, em torno de Breton, Eluard, Aragon, Péret, por volta de 1928. Yves Tanguy, meu amigo pessoal, lá estava sempre, taciturno mas sorridente; André Masson, culto e brilhante, Miró, em plena glória recente e inocente. Man Ray, com seus ‘radiogramas fotográficos’, assinava o ponto. Arp, por vezes”²⁹.

Em outro relato, feito em carta a Lívio Xavier datada de 14 de maio de 1928, Pedrosa narra a primeira impressão que teve sobre alguns dos artistas surrealistas envolvidos com o trotskismo:

“Em Paris estive algumas vezes com os surrealistas. Bons rapazes. O Breton fisicamente causa boa impressão – é forte, grandão, cara de macho, beiços 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 meninada escuta e respeita. O Péret – é aquilo mesmo que nós pensávamos. Camarada simpático, simples, sem grande inteligência, doido, vagabundo, poeta, entusiasmado, forte – e intelectualmente – seguindo o Breton e o Aragon, sobretudo o primeiro. Este último – fisicamente outra coisa – não tem pé grande, nem nada. Fraquíssimo de corpo, requintado sem querer – é de fato a sedução em pessoa. Extremamente simpático e simples. Vê-se que é uma grande inteligência – preocupados com ideias etc. Tem um rosto infantil, mas cheio de tics nervosos. Aliás – a gente vê que é todo nervos. Quando discute, torce às vezes a boca e quer falar muito depressa e as palavras não saem. Gagueja. Me deu num momento a impressão de que era histórico. É uma pessoa que prende. Pela fineza etc. me lembrei de Shelley”³⁰.

Foi à luz desta ampliação do seu círculo social, englobando agora os militantes franceses da *Oposição de Esquerda* e os artistas surrealistas franceses que Pedrosa pôs-se em atividade após o seu retorno ao Brasil. Não é possível pensar na defesa de Pedrosa por um internacionalismo político e estético após seu retorno ao Brasil sem vincular tal posicionamento com a efervescência cultural que encontrou em Paris e em Berlin ao longo de sua viagem ao final da década de 1920. Ao contrário de muitos dos modernistas brasileiras, Pedrosa distanciou-se do nacionalismo para defender uma

27- Para uma compreensão mais detalhada sobre a relação de Benjamin Perét com Mario Pedrosa, ver PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Poeta, isto é, revolucionário*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, Campinas, 2000

28- PUYADE, 2005, p.6, n.11

29- PEDROSA, 1975, p.183

30- PEDROSA, 1928

posição internacionalista, que se fez presente no trotskismo e na defesa de um projeto revolucionário intimamente ligado com o grupo surrealista, principalmente através de Pierre Naville e Benjamin Péret.

Pierre Naville (1903-1993), segundo Michel Löwy, se destaca na história da cultura crítica na França exatamente pela sua tentativa de articular o comunismo e o surrealismo³¹. Participante do primeiro grupo surrealista, de 1924, Naville foi, em dupla com Benjamin Péret, redator da revista *La Révolution Surréaliste*³². Naville teria sido um dos primeiros surrealistas a tentar “conciliar as ambições surrealistas com as exigências revolucionárias do marxismo”³³. Ainda segundo Löwy, os surrealistas estariam divididos em três tendências: “aqueles que, como Naville, insistiam na revolução dos fatos”; “aqueles que, como Artaud, não acreditava senão na revolução espiritual” e “aqueles que, como Breton e a maioria do grupo, buscavam a unidade, a essência comum dos dois, partindo do postulado de que a poesia e a revolução são irmãs”³⁴. Foi por influência de Naville que André Breton e diversos outros surrealistas entraram para o Partido Comunista Francês em 1927. E foi também por influência dele que estes mesmos surrealistas acabaram por aderir a *Oposição de Esquerda* por volta do início de 1928, o que lhes valeu a expulsão do PC francês. Depois de sua vinculação a oposição trotskista, Naville se afastou do surrealismo para se dedicar a organização da *Oposição de Esquerda*, atitude que pode ser compreendida como uma decisão para privilegiar as exigências concretas da revolução social em detrimento da revolução espiritual presente no surrealismo. Foi neste esforço de construção da *Oposição de Esquerda* que Pedrosa estabeleceu seu primeiro contato pessoal com Pierre Naville.

Benjamin Péret (1899 – 1959) seguiu os passos de Naville na *Oposição de Esquerda* e trouxe para o Brasil, junto com Pedrosa, esse espírito revolucionário que iria para além das vicissitudes concretas da organização do movimento proletário. Após seu casamento com a brasileira Elsie Houston, o poeta surrealista imigrou para o Brasil, tornando-se próximo de Mario Pedrosa e integrando, junto a ele, os primeiros grupos trotskistas brasileiros.

31- LÖWY,2002,p.57

32- Publicação do grupo surrealista que circulou entre 1924 e 1929, tendo ao todo doze edições, publicadas de maneira descontinuada e sem periodicidade definida.

33- LÖWY,2002,p.59

34- LÖWY,2002,p.61-62

A principal atividade de Mario Pedrosa ao retornar ao Brasil foi estabelecer uma organização da oposição de esquerda no Brasil. Esse esforço se concretiza em grande parte com a formação do Grupo Comunista Lenin, cuja participação de Pedrosa foi central para a aglutinação dos militantes críticos ao PCB. Pedrosa também servia como principal ponto de contato entre o grupo brasileiro e a Oposição Internacional de Esquerda. Além da atividade em torno da organização da GCL, Pedrosa desenvolvia, paralelamente, a atividade de jornalista, trabalhando em *O Jornal*.

O GCL se constituiu no final de 1929. Entre os seus membros estão Mario Pedrosa, Lívio Xavier³⁵ e outros integrantes do grupo de intelectuais formado em torno de Edgardo Castro Rebelo, incluindo o próprio professor Castro Rebelo. Além deles, participaram também Rodolpho Coutinho³⁶, Aristides Lobo³⁷, Plínio Gomes de Melo, Hilcar Leite³⁸, João da Costa Pimenta, Benjamin Péret, Fúlvio Abramo e outros. Tal agrupamento tem grande importância no cenário político brasileiro dos anos 1930 por representar a primeira manifestação pública da divergência e da luta da Oposição de Esquerda do Partido Comunista Da União Soviética em solo brasileiro. Atuava como órgão de divulgação de debate o jornal *A Luta de Classe*, inspirado no periódico francês

35- Nascido exatamente no mesmo dia que Mario Pedrosa, Lívio Xavier (1900-1988) talvez tenha sido seu principal companheiro durante sua vida. Lívio e Mario se conheceram na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, onde ambos se aproximaram do marxismo. Empreenderam juntos a formação do movimento trotskista brasileiro, sendo ambos os autores do *Esboço de uma Análise da Situação Econômica e Social do Brasil* (1930), tido como uma das primeiras interpretações do Brasil de caráter marxista a problematizar o suposto caráter feudal da colonização brasileira. Abandonou a militância ainda nos anos 1930, voltando-se para o jornalismo e para a tradução.

36- Rodolpho Coutinho (1901-1955) tem uma trajetória pessoal semelhante a de Pedrosa, já que também é Pernambucano e filho de senhores de engenho. Formado na Faculdade de Direito de Recife. Já familiarizado com o marxismo, migra para o Rio de Janeiro e participa da fundação do PCB (1922). Um dos mais destacados militantes do PCB na época de sua fundação, Coutinho passa cerca de três anos (1924-1927) em viagem a URSS e a Alemanha, onde teria conhecido Trotski. Em seu retorno ao Brasil, é um dos articuladores da cisão trotskista ao PCB, tornando-se amigo de Mario Pedrosa e Lívio Xavier. Professor do Colégio Pedro II, militou pelo Sindicato dos Professores durante toda sua vida, tendo também traduzido diversas obras em língua alemã (CASTRO, 2010).

37- Aristides Lobo (1905-1968) foi militante do PCB e do Grupo Comunista Lenin. Participou também do socialismo democrático. Atuou como jornalista tanto em jornais militantes como *Homem Livre* e *Vanguarda Socialista* como em jornais de circulação nacional como a *Folha de São Paulo*.

38 Hilcar Leite (1912- ?). Filho de um jornalista e funcionário público simpatizante do anarquismo, Hilcar Leite iniciou cedo sua militância política. Aluno do colégio Pedro II, lá entra em contato com o comunismo e adere a Juventude Comunista em 1927. Cerca de um ano depois, se envolveu com a oposição sindicalista mobilizada por Joaquim Barbosa e acabou aderindo a Liga Comunista Lenin em 1931. Permaneceu militando no movimento sindical paulista até 1936, quando foi preso. Em abril de 1937 é solto e retorna ao Rio de Janeiro. Volta a ser preso em 1938 e é enviado para o presídio de Fernando de Noronha, onde permaneceu até 1942. Voltou a militar ativamente em 1945, quando participou da formação, junto com militantes trotskistas, stalinistas e outros militantes que se reagrupavam após o Estado Novo, da *União Socialista Popular* (USP). Neste mesmo ano, funda, junto com Mario Pedrosa e Nelson Veloso Borges, o jornal *Vanguarda Socialista*. Em 1948, filia-se ao Partido Socialista Brasileiro, permanecendo à frente do *Vanguarda Socialista*, agora como órgão do PSB.

Lutte de Classes, dirigido por Pierre Naville. O jornal, segundo Dulles, pode ser compreendido como o porta-voz da posição do grupo trotskista, liderado por Mario Pedrosa³⁹. O grupo GCL se dissolve no final de 1930, mas parte de seus militantes se reorganizam no grupo Liga Comunista Internacional (LCI) – também conhecido como Oposição Leninista – fundado em janeiro de 1931. Apesar da nova denominação, o grupo mantém as mesmas diretrizes do GCL.

O jornal *A Luta de Classe* teve seu primeiro número publicado em oito de maio de 1930 e teve cerca de 45 edições entre 1930 e 1939. Neste período a frequência foi pouco assídua, principalmente em decorrência interrupções forçadas na sua publicação. A partir das datas de publicação das edições conhecidas, percebem-se diversos hiatos. Esta “periodicidade” errática se dá tanto pelas dificuldades pela militância em colocar os jornais em circulação, seja por perseguições política, seja por dificuldades financeiras, seja pelos conturbado momento da República brasileira. Durante o primeiro ano de *A Luta de Classes*, que costumeiramente era publicado mensalmente, percebe-se uma interrupção entre as edições de outubro de 1930 (edição 5) e março de 1931(edição 6), provavelmente ocasionada pela irrupção da guerra civil normalmente denominada de “Revolução de 1930”. Outros intervalos grandes são percebidos entre maio de 1931 e outubro de 1932, período que separa a sétima e a oitava edição do jornal. Após este período, é quase imperceptível qualquer frequência na publicação do jornal. Seguir-se-á uma análise mais direcionada para os primeiros números deste jornal. Os motivos para esta escolha estão tanto no caráter capital que tais proposições têm nos futuros agrupamentos trotskistas brasileiros, como também pela notória participação de Mario Pedrosa neste movimento. Esta participação direta de Mario Pedrosa em *A Luta de Classes*, destacada por autores como José Castilho Marques Neto (1993) e John Dulles (1977), não se repete nos outros momentos onde o *A Luta de Classe* foi publicado.

39- DULLES,1973,p.342



Primeira página da 2ª edição de A Luta de Classe

O texto programático “Nossos propósitos” expressa de forma clara quais são os objetivos do jornal e do Grupo Comunista Lenin e o contexto de seu surgimento. Em suas primeiras linhas, é afirmado que:

“A Luta de Classe” é, antes de tudo, a consequência dialética de dois fatos: a) uma situação objetiva favorável ao trabalho de aglutinação e organização das massas; b) o agravamento dos erros da direção do PC. Surge, hoje, no momento mesmo em que esses erros, atingindo a sua culminância, vieram tornar imprescindível a edição de um órgão de luta de classe, onde se consubstanciam as ideias primordiais da obra revolucionária de Marx e Lênin (...) ‘A luta de classe’ significa e representa, por isso, mesmo, a necessidade imediata de uma luta sem tréguas, intransigente, enérgica, implacável, contra a burguesia e os seus privilégios de classe – em primeiro lugar; e, em segundo lugar, contra todos os desvios ou deformações do pensamento

revolucionário, desvios e deformações de que a direção do PC vem sendo nestes últimos tempo, uma espécie de casa editora atacadista, com importação e exportação, diretas e indiretas”⁴⁰

Continuando, direciona sua crítica a concepção histórica adotada pelo PCB:

“A luta de classes’ seguirá desassombradamente o caminho que lhe indicaram as imposições históricas, apontando as massas a solução revolucionário do problema social e mostrando a diferença fundamental que existe entre a concepção ‘retalhista’ da revolução por etapas ou prestações e a verdadeira concepção marxista do desenvolvimento histórica, segundo a qual os acontecimentos se interdependem dialeticamente, marchando com o ritmo que lhes é próprio e não dando jamais a possibilidade de uma classe resolver os problemas da outra”.⁴¹

Além de reivindicar a posição de Trotski como sendo a posição autenticamente leninista, *A Luta de Classes* crítica também a burocratização do PCB e transposição mecânica dos conceitos revolucionários europeus para o contexto brasileiro. Estes pontos se complementam na medida em que todos fazem parte de uma crítica geral a Internacional Comunista e a degeneração do comunismo a partir do abandono do internacionalismo.

No que concerne a interpretação Pecebista da situação brasileira, é importante ressaltar a importante contribuição do *A Luta de Classes* para uma nova interpretação do Brasil à luz de um outro ponto de vista. A primeira análise trotskista sobre a formação do capitalismo no Brasil a partir da noção de imperialismo foi *Esboço de análise da situação brasileira*, publicada em *A Luta de Classes* número 6 (fevereiro/março de 1931), de autoria de Mario Pedrosa e Lívio Xavier, que utilizavam os pseudônimos de M. Camboa e L. Lyon, respectivamente. Dainis Karepovs, Michel Löwy e José Castilho Marques Neto destacam este texto como “o primeiro texto que alicerça teoricamente as teses da Oposição de Esquerda sobre o Brasil”. Ainda sobre o “Esboço”, os autores veem o texto como um dos raros documentos marxistas da esquerda comunista brasileira da época que teria uma “lúcida crítica da situação social do Brasil”, mesmo com a sua brevidade⁴². Já Pedro Roberto Ferreira coloca a análise de Pedrosa e Xavier como uma das “três principais obras da esquerda marxista brasileira publicadas na década de 1930”, juntamente com *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Junior, e *A caminho da Revolução Operária e Camponesa*, de Leôncio Basbaum⁴³.

40- NOSSOS PROPÓSITOS, 1930

41- NOSSOS PROPÓSITOS, 1930.

42- KAREPOVS et al, 1995,p.234

43- FERREIRA,2005,p.23

Foi através do GCL (Grupo Comunista Lênin) – e do seu jornal *A Luta de Classe* – e da Liga Comunista Internacional que Mario Pedrosa expressou seus posicionamentos políticos à época. De maneira geral, a militância de Pedrosa girava em torno da crítica ao PCB e a tentativa de restabelecer o leninismo. Conforme posto por José Castilho Marques Neto, a GCL se constituiu sob forte influência das diretrizes políticas dos grupos trotskistas franceses, que criticavam a Internacional e sua tentativa de definir as estratégias revolucionárias dos diversos PCs espalhados pelo globo. Tal crítica estava presente também no GCL, que criticava “a aplicação ‘mecânica’ dos esquemas políticos da IC no Brasil”⁴⁴. O autor ainda aponta como um dos fatores para adoção deste caminho crítico a relação estabelecida entre Mario Pedrosa e os opositoristas franceses durante os anos de 1928 e 1929, quando foi ao casamento de Elsie Houston e de Benjamin Péret em Paris.

Os trotskistas eram contrários à definição da IC para o Brasil que definia a resolução dos problemas nacionais da burguesia como condição para a revolução socialista no Brasil. O que eles defendiam, de modo geral, é a inexistência de um modelo único de revolução, mas uma concepção marxista de desenvolvimento histórico que não é produzida *a priori*, mas sim a partir de um entendimento sobre as formas sociais de produção dos meios de vida de um dado país. Assim, o principal objetivo do grupo era produzir o esclarecimento sobre a existência de um desvio no pensamento revolucionário, e assim reconstruir uma nova unidade no PCB. Para os trotskistas, uma política comunista “verdadeira” deveria ser próxima do “povo” e ter a capacidade de compreender de forma correta o processo histórico que se desenrola. Este trecho de um artigo da edição 4 de *A Luta de Classes* explicita bem este posicionamento:

“Um partido comunista bem intencionado, cuja direção não fosse de iluminados e demagogos, teria de iniciar a propaganda nas fábricas e usinas (...). E, na propaganda, não começar por convidar os operários a apossar-se das fábricas, como se já estivéssemos em plena revolução, mas demonstrar-lhes a necessidade de se organizarem para poder lutar pelas reivindicações imediatas. (...) E quando o Partido tiver constatado que sua influência sobre as massas existe realmente deverá, então, organizar manifestações e sair às ruas. (...) E as palavras de ordem devem ser lançadas de acordo com as necessidades do momento, e não feitas *a priori*, copiadas de palavras de ordem lançadas na Rússia, em ocasiões e condições muito diferentes”⁴⁵

O GCL acabou por se desorganizar e se fragmentar ao final de 1930. Um dos motivos apontados por Marques Neto (1993) para esta fragilização do grupo é a centralidade de

44- MARQUES NETO, 1993, p.128

45- O 1º DE AGOSTO E A POLÍTICA DOS ‘BLUFFS’, 1930

Pedrosa no grupo. Por motivos de doença, Pedrosa se viu obrigado a se afastar da militância, o que fez com que o GCL não conseguisse se manter. Mas grande parte do grupo acabou por se reorganizar novamente na Liga Comunista Internacionalista ou Liga Comunista (Oposição). A LCI alcançou seu auge em 1933, tendo cerca de 40 militantes espalhados entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Neste período, Mario Pedrosa mantém seu contato através de cartas com as lideranças da *Oposição de Esquerda* Internacional, sendo incumbido de organizar uma seção da liga no Rio de Janeiro. A LCI retoma a defesa as propostas da Oposição de Esquerda Internacional. O novo grupo trotskista permanece com a defesa de um trabalho de “esclarecimento ideológico” e se apresenta como “herdeira do GCL”, afirmando que o GCL obteve êxito em divulgar as teses oposicionistas. A LCI volta a propor uma “volta” do verdadeiro bolchevismo, afirmando que Leon Trotski seria o verdadeiro “herdeiro político” de Vladimir Lenin. No plano das proposições políticas, as diretrizes se mantiveram semelhantes às defendidas pelo GCL. A LCI defende uma revitalização dos partidos comunistas, afastados do bolchevismo devido aos desvios da direção geral da Internacional Comunista e uma reaproximação com a realidade nacional, aproximando-se dos trabalhadores e dos sindicatos, difundindo entre eles uma noção considerada correta de ação revolucionária.

1.2 - O Homem Livre e as críticas inaugurais de Pedrosa em artes plásticas.

Ainda em 1933, diante da ascensão da ideologia nazifascista no Brasil – representada pelo integralismo – e no mundo, iniciam-se as mobilizações por parte da militância de esquerda paulistana em torno do combate a tais grupos. Mario Pedrosa envolve-se ativamente nesta causa, apoiando a formação de uma frente única das esquerdas. Ativa durante os anos de 1933 e 1934, esta frente, formada por anarquistas, socialistas e comunistas iniciou uma forte campanha anti-integralista, denunciando a presença nefanda da ação integralista brasileira. O desacordo entre militantes de esquerda e camisas-verdes chegou às vias de fato no dia 7 de outubro de 1934, quando os militantes de esquerda impediram um comício integralista, o que culminou com uma “batalha campal” na Praça da Sé. Durante o confronto, Mario Pedrosa, um dos organizadores do levante, foi baleado, mas sem gravidade.

Em resposta à ascensão do fascismo no Brasil, caracterizada pela fundação da Ação Integralista Brasileira, surge, principalmente a partir dos esforços da LCI, a Frente Única Antifascista (FAU), que procurou integrar as esquerdas para combater o fascismo, apresentado no Brasil pelo integralismo. Como instrumento de discussão e propagação desta

luta contra o fascismo, é criado o jornal *O Homem Livre*. A grande maioria dos participantes de *O Homem Livre* era à época jornalistas do *Diário da Noite*. Os principais cargos de *O Homem Livre* estavam divididos entre Geraldo Ferraz⁴⁶ (redator-chefe), José Perez (diretor-gerente) e Mario Pedrosa (secretário). Sua primeira edição foi lançada em 27 de maio de 1933 e continha artigos de Mario Pedrosa, Lívio Xavier, Aristides Lobo, Geraldo Ferraz, Miguel Macedo e José Perez, todos sob pseudônimo. Lívio Abramo⁴⁷ também participou da edição com ilustrações⁴⁸.



Primeira página da 1ª edição de *O Homem Livre*

46- Geraldo Ferraz (1905 – 1979) foi jornalista e crítico brasileiro. Conheceu Pedrosa na redação do jornal *Diário da Noite*. Participou da fundação do jornal *O Homem Livre* e do *Vanguarda Socialista*. Neste último, foi secretário e escreveu algumas críticas sobre artes plásticas. Próximo do movimento modernista, casou-se com Patrícia Galvão, a Pagú.

47- Lívio Abramo (1903-1992). Desenhista e gravurista, Lívio Abramo também se envolveu intimamente com a Oposição de Esquerda. Irmão de Fúlvio Abramo, também militante do grupo Trotskista, Lívio participa de jornais como *O Homem Livre* e *Vanguarda Socialista* através dos seus desenhos, cuja temática está voltada para as questões proletárias. Participa da 2ª Bienal de São Paulo e ganha o prêmio de melhor gravurista do evento.

48- CASTRO, 2005, p.67

A primeira edição do jornal contém o editorial “Contra o fascismo”, que define os objetivos do jornal. O editorial coloca o fascismo como principal opositor a ser combatido pelas fileiras da esquerda. Tal posição é mais uma divergência ideológica do grupo oposicionista em relação ao PCB, que, apesar de reconhecer no fascismo um sintoma do agravamento da crise capitalista mundial, colocava como principal objetivo o acirramento do conflito imperialista, tendo em vista a possibilidade de surgimento de focos de guerra civil de caráter revolucionário⁴⁹.

“Formas arcaicas de organização, anacronismos políticos, costumes há muito vencidos pela evolução são retirados do museu da história, e, cheirando a naftalina e já meio comidos pelas traças, são apresentados aos homens do século XX, quando não como autênticas novidades, ao menos como a panacéia, antiga mas boa, que há de curar todos os males da nossa época. Procura-se desse modo, opondo-se um dique de baixa demagogia às reivindicações das mais largas massas do povo, garantir a permanência no poder de uma minoria cujos interesses colidem violentamente com os da imensa maioria. Para essa minoria a democracia faliu. Faliu porque já não lhe garante sem sobressaltos o poder ilimitado. Os privilégios aristocráticos ameaçados pela crescente onda popular, cada vez mais consciente de seus interesses e de sua força. Por isso é que, justamente na época em que todas as premissas para o advento de uma forma mais alta de democracia se apresenta, a reação fascista faz a sua aparição sobre o mundo. Para cumprir a sua missão histórica, o fascismo tem antes de tudo que realizar a tarefa primordial de dividir a maioria dos oprimidos. E para isso realiza um trabalho de demagogia de proporções ainda não conhecida na história (...). Trabalho de encomenda, o fascismo nasce isoladamente, com um indivíduo ou com um grupo que já tenha à sua frente o futuro ‘duce’, ‘fuhrer’ ou morubixaba, para logo lançar-se a conquista das classes médias (...). E, realizada essa primeira parte de sua tarefa sempre com as costas bem protegidas, investe contra as classes trabalhadoras, primeiro fazendo uso dos processos demagógicos, para depois, alcançando o poder, destruir violentamente as organizações sindicais, os clubes que refletem a moderna atividade humana nas artes e nas ciências, as associações de defesa econômica, sejam elas socialistas, comunistas, republicanas ou democratas”⁵⁰

Ainda em “Contra o fascismo”, é afirmada a necessidade de combater o fascismo defendendo a democracia acima de tudo.

“É contra o fascismo, cuja ideologia medieval hoje se apresenta com feições internacionalizantes, que é preciso lutar. É preciso mostrar diante dos desprevenidos, dos ingênuos e dos ‘hipnotizados’, o vazio da sua propaganda demagógica (...). O programa de ‘O Homem Livre’ é lutar contra o fascismo. Para a imensa maioria a democracia ainda não faliu. Contra os ‘duce’ e os ‘fuhrer’ que logo vão se reclamar do direito divino lutam todos os que não querem ver de novo sobre a terra as fogueiras da inquisição, o predomínio de castas privilegiadas e a reescravização dos oprimidos.”⁵¹

Foi no *Homem Livre* onde foi publicada a obra inaugural de Mario Pedrosa na crítica de artes, *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*. O texto, transcrição da conferência “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”, apresentada em 16 de Julho de

49- CASTRO:2005,p.70

50 -CONTRA O FASCISMO,1933

51- CONTRA O FASCISMO,1933

1933, no Clube dos Artistas Modernos⁵², em ocasião da exposição da gravurista alemão no Brasil. A crítica de Pedrosa sobre a obra de Käthe Kollwitz é tida como sua estreia no exercício da crítica de arte.

No que diz respeito a sua militância política, desde o episódio da Praça da Sé até 1937, a atuação política de Mario Pedrosa foi dificultada pela forte perseguição que passou a sofrer, principalmente por parte dos camisas-verdes, que supostamente pretendiam matá-lo. Já em 1935, retorna ao Rio de Janeiro para trabalhar na Agência Havas de notícias e casa-se com Mary Houston, e passa a colaborar com a Aliança Nacional Libertadora. Contudo, Mario Pedrosa logo se vê obrigado a entrar novamente na clandestinidade devido ao frustrado levante comunista de novembro de 1935, que, apesar de não contar com o apoio de Pedrosa ou da LCI, levou a uma nova perseguição massiva contra os movimentos de esquerda. As idas e vindas da clandestinidade se mantêm até 1937, quando o golpe estado novista e o conseqüente recrudescimento da perseguição política aos militantes socialistas e comunistas leva Pedrosa a se exilar.

Comparando-se a produção textual de Mario Pedrosa no campo das artes na década de 1930 com sua produção como militante e teórico do trotskismo, percebe-se a discrepância existente entre estas suas duas atividades concomitantes. A grande maioria dos seus textos no período voltava-se para as questões políticas. Contudo, antes de pensar que simplesmente havia uma ênfase na política, tendo a arte um caráter secundário, é profícuo ter em vista o viés político que sua crítica de arte possuía.

É deste período a sua primeira crítica de arte de repercussão⁵³, *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*, de 1933, que é considerada como o marco inicial da crítica de arte de tipo marxista no Brasil⁵⁴. O texto é dividido em duas partes. Na primeira Pedrosa tenta definir as tendências sociais existentes no fenômeno artístico. Para ele, a arte necessariamente acompanha as transformações dadas no modo de produção socialmente estabelecido. Assim, o modo de produção capitalista impôs novas condições sociais e técnicas aos homens,

52- Segundo Patrícia Reinheimer, o Clube dos Artistas Modernos (CAM) foi uma agremiação que buscava promover novos espaços de exposição e comercialização da produção artística brasileira. A agremiação, junto com a Sociedade Pró-arte Moderna (SPAM), serviam como “difusoras da arte moderna e buscavam dar continuidade às pesquisas nesse viés e aos debates sobre temas emergentes” (REINHEIMER, 2008,p.116).

53- Conforme levantamento de Marcelo Mari(2006), Mario Pedrosa teria escrito até a década de 1930 os seguintes artigos sobre arte: “Mario de Andrade, escrito brasileiro”, publicado em 13 de março de 1927 no jornal paraibano *A União*; “Beethoven:Artista-herói da Revolução”, de 23 de março de1927 e também publicado em *A União*,” A rebelião romântica e o espírito prussiano”, escrito já na Alemanha e “Villas-Lobos et son peuple”, publicado em 1929 na *Revue Musicale*.

54- ARANTES,2004,p.14

agravando a dissociação entre o homem e o trabalho social. O homem, antes senhor absoluto dos instrumentos de ação sobre a natureza, acaba sendo apartado de seu trabalho. Essa transformação na técnica que produz uma despersonalização do trabalho acaba se refletindo na arte. Esta, que no período pré-capitalista seria indissociada das demais atividades, se desumaniza, deixando de fazer parte do chamado trabalho social. Com este processo, a arte perde sua unidade inicial e decai sua função social, abrindo assim o que Pedrosa chama de “era do culto impessoal da forma”⁵⁵. Nesta, a arte “perde sua expressão social totalitária”, “especializa-se e isola-se dos outros fenômenos sociais da civilização”, tornando-se “uma disciplina de luxo”, “uma mera distração de ociosos abastados”⁵⁶. Segundo Pedrosa, o capitalismo e a sua transformação técnica separam a arte e os artistas da sociedade e dos seus problemas vitais, restringindo-os “as suas preocupações estéticas a um jogo pueril de formas e natureza mortas”:

“Eis porque o campo artístico está dividido estética e socialmente: de um lado, a arte desses criadores que ficaram absorvidos por essa segunda natureza superposta à primitiva, que é a nossa natureza moderna – a técnica – e desligados completamente da sociedade, em parte por estreiteza mental, em parte para não tomar uma atitude frente à implacável batalha das duas classes inimigas. O ar acaba viciando-se nessa atmosfera fechada, e eles se estiolam num irrespirável individualismo egocentrista a serviço de uma casta parasitária ou no hermético diletantismo para meia dúzia de iniciados. Voltam passadisticamente à torre de marfim, no meio das fabulosas miragens de aço que os rodeiam. No outro lado, colocam-se os artistas sociais, aqueles que se aproximam do proletariado e, numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e a sociedade, destituída afinal dos idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias. É o que explica o realismo do proletariado e dos artistas que o exprimem. É o caso de Käthe Kollwitz”⁵⁷



Käthe Kollwitz. Gedenkblatt für Karl Liebknecht (Memorial para Liebknecht), 1920

55- PEDROSA,1995a,p.41

56- PEDROSA,1995a,p.43

57- PEDROSA,1995a,p.46

A segunda parte do texto, dedicado exclusivamente a obra de Käthe Kollwitz, tenta mostrar como a sua arte é uma arte proletária, tendenciosa, denunciadora da opressão sofrida pelas classes subalternas:

“É que, representando a expressão social da nova classe [o proletariado], futura senhora dos destinos da sociedade, o que ela aspira através miserável opressão da hora presente é um novo humanismo superior, um autentico e novo classicismo surgido dramática e espontaneamente da própria vida”⁵⁸.

Mas se esta defesa da representação da expressão social do proletariado pode parecer uma defesa da arte social exclusivamente de caráter figurativo, onde o tema se mostra como a maior escala de grandeza de uma obra, tal impressão se desfaz ao se observar as primeiras críticas de Pedrosa aos trabalhos de Candido Portinari, publicados em 1934 e 1935, antes do seu exílio. Nestes dois trabalhos, Pedrosa mostra, apesar de manter uma abordagem marxista sobre fenômeno artístico, um maior tratamento estético-formal sobre a obra de Portinari.

Os primeiros artigos de Pedrosa voltados para a obra de Portinari são desta mesma época: “Impressões de Portinari” (1934) e “Pintura e Portinari” (1935). O texto de 1934 é uma crítica longa, que não enfoca uma obra específica de Portinari, mas sim a sua trajetória como artista. No texto, Pedrosa delinea o que seriam as diversas fases da pintura de Portinari, definindo suas características principais. Como poderá ser visto, Pedrosa já mostra que tem um domínio sobre o léxico teórico relativo aos critérios estético-formais em artes⁵⁹. Ele começa seu artigo tratando dos primeiros quadros de Portinari - denominada de fase marrom -, dominados por temáticas infantis ligadas as suas lembranças de Brodósqui, sua cidade natal. Nestes quadros marcados pelo marrom da terra roxa do solo do interior de São Paulo, Pedrosa percebe um primitivismo sentimental, presente também nos seus primeiros quadros “urbanos”, ainda que o contato com a capital lhe tenha mostrado os primeiros lampejos de plasticidade formal. Sua fase brodosquiiana tem fim à medida que “se amplia a sua concepção geral total de vida e sua maestria técnica se apura”⁶⁰.

58- PEDROSA, 1995a, p.49

59- No final dos anos 1950, quando Pedrosa já assumia sua carreira como crítico de arte, ele utilizaria como principal paradigma teórico a psicologia da forma (*gestalt*). Pedrosa teria entrado em contato com tal teoria na Alemanha, durante seus períodos de estudos em Berlin (1927-1929). Assim, neste período inicial da obra de Pedrosa como crítico, ele já detinha conhecimentos sobre a *gestalt*.

60- PEDROSA, 2004, p.156

Em sua fase posterior, o problema da unidade estrutural da obra ganharia primazia. A realidade agora “se traduz através de abstrações geométricas de planos e dimensões”⁶¹. Pedrosa cita a obra *sorveteiro* como uma das grandes obras desta fase abstracionista de Portinari. Sobre esta, Mario Pedrosa diz:

“Sorveteiro é uma admirável composição de tensa dramaticidade construtiva. A separação de suas figuras é completa, perfeita a representação concreta do fundo e do espaço. Sem truques. As figuras são apenas flanqueadas por formas geométricas bem definidas (xadrez de ladrilho, retângulos de portas, muros, cilindros, que se sucedem em profundidade). Oposta a esse transcendentalismo matemático, a plasticidade comovente, carcomida, das figuras que ladeiam o sorveteiro de dorso no primeiro plano. A figura à esquerda, modelada sobre Vênus, quase descarnada de tinta na mão (parece acentuar a sua concreticidade esquelética), e a madona crioula no outro lado, brutalmente materializada (mas não humanizada), recortada canhestamente no barro cru. As formas são intensamente plásticas, mas as figuras em bloco não são humanas. Barro sem alma. É a contradição que dá uma estranha dramaticidade àqueles ícones. O jogo plástico obedece aqui unicamente a uma necessidade de definição abstrata das formas”⁶².



Candido Portinari. Sorveteiro, 1934.

Após esta fase idealista formal, marcada pela dialética entre abstração formal e a figuração desumanizada, surgiria outra fase, oposta, que apresenta uma nova dialética. Aumenta o rigor formal e perde-se o conteúdo, material e social. Portinari se preocuparia

61- PEDROSA,2004a,p.156

62- PEDROSA,2004a,p.156

agora não apenas com a composição, mas com exigências expressivas das tintas e das cores, que não são mais apenas meio de estabelecer efeitos exteriores sensíveis, visando à unidade entre matéria e composição, corpos e objetos, homem e natureza acabam por se unir. *Café* é a maior realização desta fase de Portinari. Na tela “atravancada de coisas”, Portinari consegue fundir a matéria e a composição numa “unidade artística satisfeitas de si”⁶³. Ainda sobre *café*, Pedrosa afirma que Portinari descobriu uma ligação entre as figuras e o espaço num mesmo tecido compacto e materializado, embora a penetração das figuras ainda seja epidérmica e a materialidades destas ainda se dê na nitidez dos contornos e na consistência luminosa e concreta das superfícies.



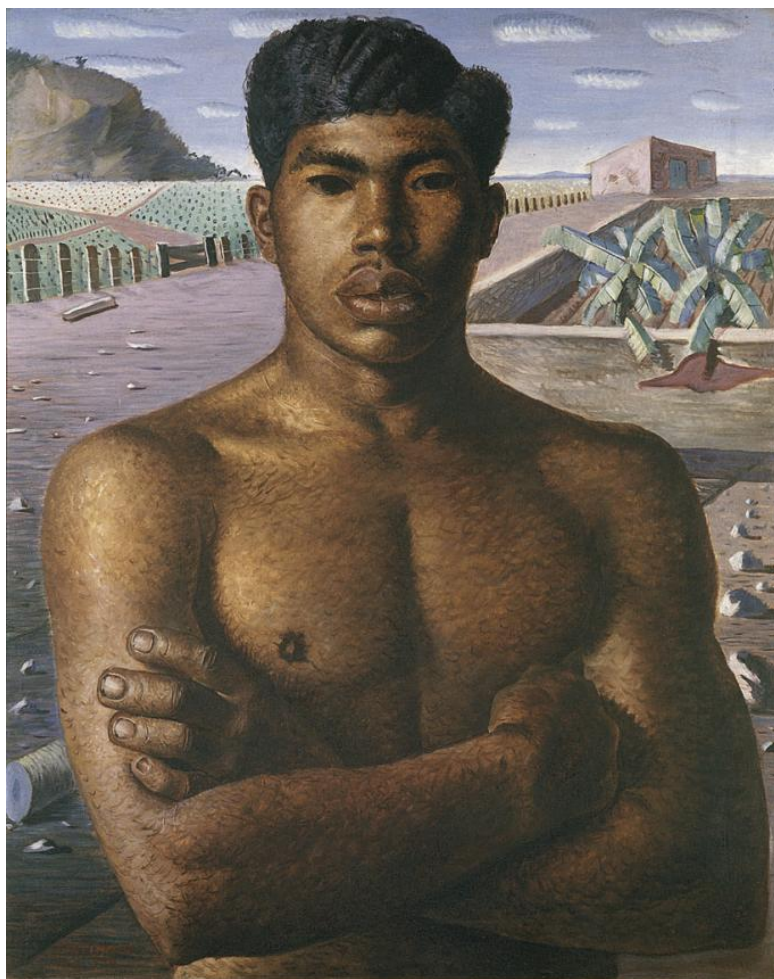
Candido Portinari. *Café*, 1935.

Em seguida a essa fase, Pedrosa vê na obra de Portinari outro momento, nascido de uma “evolução ulterior da personalidade de Portinari”, e que teria “imposições maiores do que regras estéticas”: o problema do homem. Agora não é mais a forma abstrata do homem que Portinari procura, mas sim o “homem de carne e osso”⁶⁴. Sua obra ganha plasticidade escultural, presente na posição e na imobilidade das figuras, além de uma tendência ao monumental. Pedrosa ressalta a obra *Índia e Mulata* como um exemplo do êxito de Portinari

63- PEDROSA,2004a,p.156

64- PEDROSA,2004a,p.158

em integrar o homem – o homem social – em sua arte. Uma nova dialética se imprime em sua obra, entre as “exigências da matéria social em sua dinâmica complexidade” e os “limites técnicos naturais da arte pictórica especificamente burguesa”. O que interessaria ao artista não é a unidade abstrata mas sim a realidade social e material da vida de quem é representado em sua obra. Essa dialética se expressaria também em outras obras, como *Mestiço*, marcada pela projeção da figura no primeiro plano da obra e pelo fundo, representando a natureza na sua expressão concreta e social⁶⁵.

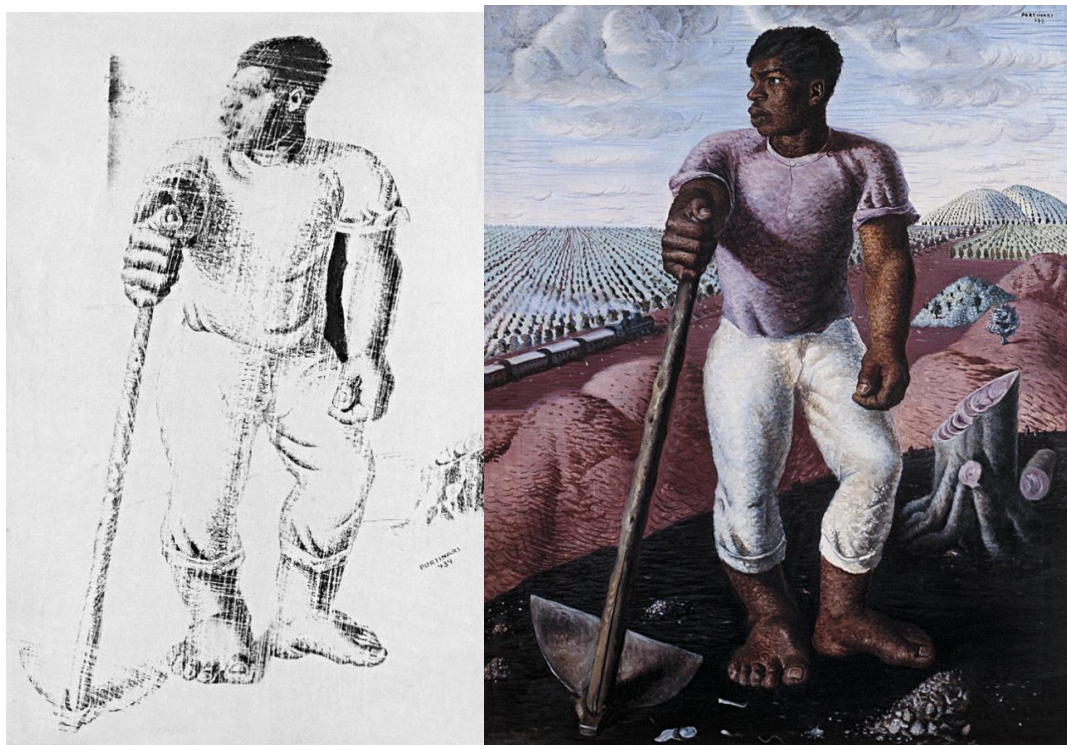


Candido Portinari. *Mestiço*, 1934

Este seria o impasse da obra de Portinari. Ele não poderia dar as costas para técnica pictórica que havia adquirido. Ele teria superado os limites da pintura a óleo, do retrato, inserindo nela elementos do mural, da escultura e do monumento. Portinari obteve em sua obra uma unidade, uma harmonia precária entre o pictórico e o social, unidade que se

65- PEDROSA,2004,p.160

apresenta, segundo Pedrosa, na obra *Preto da Enxada*⁶⁶, no “domínio de sua matéria”, no seu “modelado vigoroso e preciso”, na “fatura robusta e sóbria”, na “plasticidade violenta”, no “jogo das dimensões nas suas mútuas relações”. Para Pedrosa, este nó górdio pode ser na verdade o futuro da arte, uma volta da arte sintética. Os sintomas desta velha nova arte já estariam na integração entre pintura e afresco e o mural, já presente em Diego Rivera e na escola mexicana. A condição de genialidade de Portinari estaria exatamente na sua capacidade em seguir tal direção⁶⁷.



Candido Portinari. Preto da Enxada (estudo) e Lavrador de Café, 1934

Em outro artigo de Pedrosa da mesma época, *Pintura e Portinari*, publicado na Revista *Espelho*⁶⁸, Pedrosa volta à questão da síntese entre conteúdo e forma, afirmando que tal arte, integral, só se constituirá como tradição através dos artistas modernos revolucionários, “inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria das formas e do ritmo”. Pedrosa coloca as artes plásticas como uma “teoria do conhecimento”, como um método materialista de análise.

66 - Esta obra é na verdade um estudo para a pintura *Lavrador de Café*. Segundo informações do sítio do Projeto Portinari, este estudo teria sido dedicado a Pedrosa com os seguintes dizeres, escritos na margem inferior esquerda: “PARA O MARIO PEDROSA COM UM ABRAÇO do Portinari Junho 1935”.

67- PEDROSA,2004a,p.160

68- Este texto está disponível na tese de doutorado de Patrícia Reinheimer, *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*(2008), onde se encontra anexado.

Portinari seguiria tal método. Pedrosa se volta à obra *sorveteiro* para enfatizar o caráter dialético da obra de Portinari, onde a oposição entre a “cabeça fantasista”, idealista, e a “mão materialista”, disciplinada, acabaria por pender para uma ênfase no técnico e nas leis internas da obra de arte:

Aqui [na obra *sorveteiro*] foi a própria alma, a lei interna estrutural da composição e das formas materiais do próprio objeto sensível que avassalou o espírito do criador. As sombras mitológicas entram aí pela porta do subconsciente e se amoldam, subordinadas como andaimes, as necessidades interiores da própria obra. (...) A cabeça fantasista é tantas vezes, aí, enraizadamente idealista, obedece, disciplinada, a mão materialista, e por ela espera⁶⁹.

Portinari estaria assim diante do mesmo problema de Picasso e toda a geração de artistas modernos burgueses: a dualidade entre o conteúdo e a forma, a realidade natural e a realidade social, o homem e a natureza, o ser e a consciência. Nenhum artista até então - nem mesmo Picasso, o primeiro enfrentar esse problema estético - teria conseguido ultrapassar o impasse “realismo idealista ou idealismo realizante”. Tanto Portinari como Picasso, artistas burgueses, equilibram tais antinomias por vias abstratas, através da vontade criadora do artista concretizada por meio das leis formais e de composição:

“Para chegar a este equilíbrio, o artista atual, representativo da ideologia das classes dominantes, vê-se obrigado a fazer uma seleção eclética dos meios, do material, das realidades, dos contrastes de que dispõe e de que é vítima. Super-rico do formidável novo mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial, ela [a vontade criadora] chegou a compreender que há autonomia também neste domínio: há leis internas formais que precisam ser desvendadas e respeitadas”⁷⁰.

Pedrosa conclui o texto afirmando que tal busca por leis internas foi um grande passo dado pela arte burguesa. Mas este idealismo orgânico tipicamente burguês que isola cada esfera em realidades únicas deve ser rompido a partir da adoção de um método materialista dialético em artes, onde o jogo entre contrários – elementos e composição, figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade – levaria a síntese artística necessária. Portinari terá assim seu valor reconhecido como artista capaz de levar as questões estéticas de seu tempo até seu ápice. Mas diante do problema surgido, nenhum artista burguês teria capacidade de solução. Caberia então ao artista revolucionário resolvê-lo.

69- PEDROSA,1935

70- PEDROSA,1935

1.3. A síntese arte e vida e o lugar das artes no projeto revolucionário de Mario Pedrosa (1930-1937)

Um dos muitos aspectos para que se deve atentar ao tratar destas primeiras obras de Mario Pedrosa como crítico de arte é seu pouco volume se comparadas à totalidade de sua produção intelectual no período⁷¹. Pedrosa propõe a partir de suas críticas a necessidade de compreender os movimentos artísticos através do método do materialismo dialético, o que negaria uma arte movida exclusivamente por suas regras internas. Mesmo considerando a arte como sendo atrelada aos meios sociais de produção das condições de vida e entendendo-a como um veículo para a expressão dos conflitos de classe, Pedrosa não propõe a eliminação das preocupações estéticas e formais na concepção de uma obra de arte. Fica claro através da leitura de seus textos que ele dominava o léxico estético-formal, provavelmente devido aos seus estudos em Berlin. Principalmente em seus textos voltados a obra de Portinari, Pedrosa defende que há a necessidade de avançar com os debates estéticos, estabelecendo uma síntese entre a forma e as preocupações sociais. A arte seguiria o mesmo *telos* da sociedade, representaria em si os mesmo conflitos e atingiria assim também seu fim, sua síntese. Assim, se a arte refletiria os conflitos da sociedade, ambas deveriam ser compreendidas segundo um mesmo método, o materialismo dialético. Do mesmo modo, a arte reflete a sociedade na medida em que todo fenômeno estético surge a partir das transformações ocorridas no modo de produção. A existência de uma esfera autônoma, com suas próprias leis e abstraída da realidade empírica, ocorre a partir da existência de um meio de produção que aparta o trabalho social da natureza. Assim, a arte se desenvolve e se transforma necessariamente de modo dependente em relação à sociedade.

Esta concepção do papel da arte no movimento revolucionário se aproxima da posição de Leon Trotski, posta em *Literatura e Revolução* (1923). Neste livro, Trotski define claramente qual deverá ser a política do partido em relação a arte. Para ele, a arte revolucionária não será feita exclusivamente por proletários. Seriam os intelectuais, que disporiam de “uma posição política passiva”⁷², marcada de uma maior ou menor simpatia pelo movimento revolucionário, que se empenhariam para tal fim. Nesse sentido o Partido não deverá intervir diretamente sobre a arte. Adiantando parte do que viria afirmar no *Manifesto por Arte Revolucionária Independente*, Trotski coloca a arte com um domínio que não deve

71- Além dos textos citados neste artigo, não se conhece outros textos de Mario Pedrosa voltados para as artes plásticas que tenham sido publicados antes de 1937.

72- TROTSKI, 1969, p.187

ser guiado pelo Partido, devendo sim ser orientado segundo seus próprios desígnios. Poderá o Partido, Segundo Trotski, proteger, estimular os grupos que se aproximam do movimento revolucionário. A arte revolucionária é classificada por Trotski como uma arte transitória, que “reflete, abertamente, todas as contradições de um período de transição”⁷³. Esta arte, que ainda estaria em vias de surgir, não deve ser confundida com a arte socialista. A arte revolucionária deve ser, segundo palavras de Trotski, “impregnada do ódio social, que, na ditadura do proletariado, constitui um fator criador nas mãos da história”⁷⁴. Por outro lado, cultura socialista, a nova cultura surgida a partir da sociedade socialista, não seria a negação de toda a produção cultural burguesa, mas sim uma cultura formada por uma assimilação de elementos das antigas culturas, já que uma nova classe “não pode prosseguir sem considerar os mais importantes marcos do passado”⁷⁵. A arte socialista não poderá ser construída apenas a partir do proletariado, iletrado em educação estética embora artisticamente sensível.

A partir da descrição da trajetória e do pensamento de Pedrosa na esfera da política e das artes, pretendi apresentar os elementos que permitiriam delinear o que poderia ser chamado de um *projeto* de Mario Pedrosa, entendido, sobretudo, como um projeto de transformação ou revolucionário, onde a arte teria um determinado lugar. Para que seja possível definir a relação entre a arte e a política neste projeto, é necessário que definamos o que queremos dizer com o conceito de *projeto*.

O conceito de projeto é apresentado a partir da discussão de Alfred Schutz sobre o conceito de ação. Para Schutz, o próprio conceito de ação engloba a noção de projeto, já que para ele “ação” é a conduta humana entendida “como processo em curso que foi anteriormente idealizado pelo ator e que se baseia em um projeto preconcebido”⁷⁶. O autor diferencia o conceito de “ação” do conceito de “ato”, concebido como o resultado deste processo inscrito na ação, ou seja, o ato seria a ação já cumprida. Schutz se refere a John Dewey para afirmar que qualquer reflexão acaba sendo uma espécie de “ensaio teatral”, onde são imaginadas diversas possibilidades de linhas de ações possíveis e muitas vezes antagônicas. Assim, “toda projeção consiste em uma antecipação da conduta futura através da imaginação”⁷⁷. Qualquer projeto tem em si uma perspectiva temporal, na medida em que o

73- TROTSKI,1969,p.196

74- TROTSKI,1969,p.196

75- TROTSKI,1969,p. 196

76- SCHUTZ,2008,p.86

77- SCHUTZ,2008,p.86

ator, tendo em vista projetar sua ação futura, se situa imaginariamente em um tempo futuro, onde a ação será finalmente um ato.

Decorrem desta estrutural temporal do projeto diferentes consequências. Dentre as mais importantes esta o fato de que, ao projetar sua ação, o ator o faz tendo em vista o que Schutz chama de “tempo futuro perfeito”. Esta ação situada em um futuro perfeito é construída a partir do conhecimento do ator dos demais atos efetuados até então e que são tipicamente similares a ação que por ele projetada e pelo conhecimento de traços tipicamente significativos da situação em que a ação projetada tem lugar, incluindo a situação biográfica do ator. Contudo, Schutz salienta que este conhecimento é o conhecimento que o ator detém no momento presente, ou seja, no momento onde o projeto é construído, que difere inevitavelmente no conhecimento detido no momento de execução do ato.

Contudo, o autor não pretende afirmar que uma “ação” ainda não concluída seja nada mais que um mero fantasiar. Para que uma ação seja mais que uma fantasia, é necessário que haja nesta ação um propósito, referido a um acervo de conhecimento disponível ao ator. O projeto é sempre motivado pela intenção prevista de levar a cabo o projeto. A potencialidade da execução de um projeto demanda que este leve em consideração o conhecimento atual do ator que projeta a ação no que se refere aos fins e aos meios desta ação. Estes fins e meios deverão ser compatíveis com os elementos típicos postos numa situação que garante pelo menos a praticabilidade de ações tipicamente similares no passado.

A possibilidade de projetar uma ação depende da praticabilidade desta ação, ou seja, da possibilidade tipicamente determinada desta ação ser no futuro executada. A suposição da praticabilidade das ações projetadas, segunda Schutz, dependeria de conjuntos de experiências detidas pelo ator⁷⁸. O autor define dois grandes conjuntos de experiência. O primeiro seria as experiências que formar o que Schutz chama de “mundo pressuposto”, que são os elementos inquestionáveis que fazem parte de qualquer projeto. Sejam elementos do mundo físico – “arvore”, “animal”, “montanha” –, sejam elementos do mundo social – “outro”, “semelhante”, “família” –, estas noções não são postas em discussão dentro de um projeto até que surja algo que venha levantar dúvida sobre estes elementos. Já o segundo conjunto de experiências diz respeito às experiências que o ator possui na “situação biograficamente determinada” onde ele elabora qualquer projeto. Esta “situação biograficamente determinada” leva em consideração tanto a localização espacial, temporal e social do ator como também as experiências deste ator sobre a sua capacidade de controlar ou transformar certos elementos. Assim, Schutz afirma:

78- SCHUTZ,2008,p.91

“Toda minha elaboração de projetos se baseia na suposição de que toda ação que ocorra dentro do setor do mundo sob meu controle real ou potencial será praticável. Mas isto não é tudo. Em qualquer momento de minha situação biograficamente determinada, eu só me interesso por alguns elementos, ou alguns aspectos, dos dois setores do mundo pressupostos, os que estão sob meu controle e os que estão fora dele. Meu interesse prevalecente – ou, mais precisamente, o sistema prevalecente de meus interesses, posto que não existem interesses isolados – determina a natureza de tal seleção.(...) existe uma seleção de coisas e aspectos das coisas que são significativos para mim em qualquer momento dado, mesmo que outras coisas ou aspectos por hora não me interessem ou estejam fora de minha vista. Tudo isto é biograficamente determinado; ou seja, a situação atual do ator tem sua história ; é a sedimentação de todas suas experiências subjetivas anteriores. Não são experimentadas pelo ator como anônimas, e sim como únicas e dadas subjetivamente a ele”⁷⁹

A noção de projeto está fortemente conectada ao conceito de indivíduo e de individualidade. Gilberto Velho, apropriando-se tanto de Georg Simmel como de Alfred Schutz, afirma que “a noção de que os indivíduos escolhem ou podem escolher é a base, o ponto de partida para se pensar em *projeto*”⁸⁰. As experiências vividas pelos atores são elementos de individualização, mesmo nas sociedades e culturas entendidas como “totalizadas”. Desta maneira, o “mapeamento” do processo de constituição da individualidade de um ator social pode proporcionar compreensões sobre as formas de construção de seus projetos, o que deve ser feito sem deixar de se ter em vista o fato de que todo projeto é elaborado e circunscrito socialmente e de que todas as possibilidades postas em um projeto são limitadas pela abrangência cultural do ator que projeta tal ação.

Neste processo de individualização socialmente determinada, uma das formas de compreender os modos como se dão a produção de uma determinada individualidade passa pela análise dos círculos sociais de um dado indivíduo e os cruzamentos existentes entre estes diferentes círculos. Leopoldo Waizbort, ao tratar da questão do individualismo na obra de Georg Simmel, afirma que há uma relação entre este individualismo⁸¹ e a ideia de cultura. Para Waizbort, Simmel entende que o “indivíduo vale enquanto particularidade, enquanto aqui que só ele é capaz e que o diferencia de todos os outros”⁸² e exatamente no sentido de um cultivo da individualidade que Simmel compreende a possibilidade de se mover por diferentes círculos sociais como um elemento diferenciador. Ao se referir a obra de Simmel “Filosofia do Dinheiro”, Waizbort remete a discussão lá posta sobre a relação entre a

79- SCHUTZ, 2008,p.93

80- VELHO,1987:24)

81- É importante salientar que Simmel diferencia, conforme apontado por Leopoldo Waizbort, o conceito de individualismo em duas noções. Haveria um individualismo quantitativo, ou individualismo de unicidade (*Einzigkeit*), proveniente do século XVIII e em oposição a este haveria um individualismo qualitativo, ou individualismo de particularidade (*Einzelheit*), proveniente do Romantismo Alemão do XIX. É exatamente neste último que Simmel baseia sua noção de cultura (WAIZBORT,2000,p.494).

82- WAIZBORT,2000,p.496

economia monetária e o princípio do individualismo. O autor relembra o caso do comerciante, “ser móvel por excelência”, que sai do seu círculo social restrito rumo a outros, vendendo seus produtos, diferenciando-se “tanto frente ao seu círculo como frente aos outros”⁸³.

É exatamente o processo de construção desta individualização, entendido a partir do alargamento dos círculos sociais de Mario Pedrosa que serve como chave de compreensão das transformações nas relações estabelecidas entre arte e política no projeto revolucionário de Mario Pedrosa. Neste primeiro momento, Mario Pedrosa enfatiza sua ação no campo da militância política. O léxico teórico e o ponto de vista que utiliza para compreender o fenômeno artístico é o materialismo dialético, proveniente da sua adesão ao marxismo. Conforme dito por Otilia Arantes, o que é sempre perseguido neste primeiro momento da crítica de arte é a vocação sintética e universalizadora da obra de arte⁸⁴. Quando ainda encerrado nos círculos sociais brasileiros, ainda à época que militava no PCN, Pedrosa não teria acesso à possibilidade de conjugar arte e revolução da maneira proposta em seus primeiros artigos sobre artes plásticas.

Apenas com sua entrada no círculo social surrealista e com a sua participação no movimento trotskista que tornou-se possível que Pedrosa integrasse em seu projeto revolucionário um lugar para as artes, que ainda sofreria futuras transformações com a ampliação de seus círculos sociais, que tiveram seu momento mais agudo durante seu exílio, iniciado em 1937, devido ao acirramento da perseguição política aos militantes de esquerda a partir do golpe de 1937.

83- WAIZBORT,2000,p.499

84- ARANTES,2004,p.49

CAPÍTULO 2: O EXÍLIO DE MARIO PEDROSA NOS ESTADOS UNIDOS (1938-1945)

“Assumindo o pior dos quadros para você, o que quer dizer a decisão por parte da maioria do C.E.I escolhida na Primeira Conferência Internacional em não seguir a Questão Russa, devemos concluir que você se recusaria em reconhecer esta direção em minoria dentro da Internacional? Se o sentido do vosso *post scriptum* for este, você causaria um golpe terrível em todo o nosso movimento internacional (...). A decepção seria profunda nas fileiras da Internacional, da América à China, da França ao Brasil, porque não seria apenas o C.E.I que deixaria de existir, mas sim toda a IV Internacional como organização. Eu me recuso a crer, Camarada Rork (pseudônimo de Leon Trotski), que você se prepara para um pequeno golpe de estado dentro da nossa Internacional por acreditar precipitadamente que o C.E.I poderia destituí-lo caso a maioria atual não apoiasse sua posição sobre a questão da URSS. Mesmo sofrendo o risco de comprometer com esta carta a antiga e inabalável solidariedade política e revolucionária que me liga à você, eu estou determinado a ir frente e falar com você francamente, querido camarada Rork, especialmente quando eu ousar me opor firmemente à você em uma questão política tão importante, ainda me considerando seu camarada devotado e discípulo fiel. (Carta de Mario Pedrosa a Leon Trotski, 23 de março de 1940)

Cerca de cinco meses antes da morte de Trotski, Pedrosa endereça ao líder da IV Internacional sua primeira carta nos mais de 10 anos de subordinação ao revolucionário russo. Como pode ser visto na carta a admiração de Pedrosa a Trotski ainda era profunda, mesmo com o teor crítico que esta continha. Nela, Pedrosa fazia duras críticas ao descaso de Trotski em relação à minoria norte-americana que punha em dúvida a validade da experiência revolucionária russa a partir da entrada da URSS na 2ª Guerra Mundial. Poucos meses depois, Pedrosa seria desligado da IV Internacional, instituição que auxiliou na fundação e que pela qual militava desde o surgimento do seu embrião, a Oposição Internacional de Esquerda. Pedrosa, militante visto como um dos responsáveis pelo desenvolvimento do trotskismo no Brasil, agora se encontrava isolado com sua família em Washington, afastado de sua terra natal e da militância marxista, atividade que exercia há mais de 20 anos.

Após o acirramento das perseguições políticas sofridas por Pedrosa no Brasil, ele se viu obrigado a sair do país, já que foi processado pelo governo de Vargas, recém-chegado ao poder pelo golpe de 1937. Além disso, Pedrosa estaria encabeçando uma lista de militantes de esquerda jurados de morte pelos integralistas. Já em 1938, com Pedrosa refugiado em Paris, Mary Houston⁸⁵, sua esposa, é presa no Brasil, permanecendo encarcerada por volta de

85- Apesar de ter se casado com Mario Pedrosa apenas em 1935, o casal se conheceu ainda no início da década de 1920, quando Mario passa a frequentar a casa da Sra. Arinda Houston, mãe de Mary. Nesta época, Mary ainda tinha por volta dos 15 anos e Mario já tinha mais de 20. O relacionamento amoroso só teria surgido na década de 1930, após o retorno de Pedrosa de sua viagem a Alemanha. Após a ida do casal para os Estados Unidos, fica clara a importância de Mary Houston na trajetória de Pedrosa. Se em

sete meses. Pedrosa teria partido para Paris em um navio de bandeira alemã repleto de nazistas. Ao chegar à Paris, reaproxima-se do grupo trotskista que conhecerá ainda na década de 1920. Indicado por Pierre Naville, Pedrosa passa a integrar o grupo que trabalhava para a fundação da IV Internacional. Ele trabalhava diretamente com Rudolf Klement, homem de confiança de Trotski que acabou sendo morto de maneira violenta durante a organização da IV Internacional, aparecendo esquartejado às margens do Sena. A morte de Klement e os prenúncios da 2ª Guerra Mundial levaram a organização da IV Internacional a se transferir para os Estados Unidos, país onde o trotskismo teria tido grande repercussão. A sede escolhida pela organização da IV Internacional foi Nova Iorque, cidade para onde Pedrosa se encaminhou ainda em 1938, tendo em vista dar continuidade ao seu trabalho de formação de um novo partido internacional comunista, de alinhamento trotskista.

Diante das propostas analíticas postas neste trabalho, o exílio de Pedrosa em Nova Iorque é entendido como a chave de entendimento para as transformações sofridas em seu projeto de transformação social posto em prática a partir de seu retorno ao Brasil. As experiências vividas por Pedrosa a partir da sua aproximação dos círculos sociais organizados em torno da IV Internacional proporcionaram a ele a participação em um espaço privilegiado de discussão tanto em artes como em política. Como já foi dito, foi através da IV Internacional que Pedrosa estabeleceu diálogo com uma série de militantes trotskistas nova-iorquinos que se reuniam principalmente em torno da revista de crítica literária *Partisan Review*. Muitos dos integrantes desta revista, assim como Pedrosa, participaram da dissidência levada a cabo por Max Shachtman, que representou a primeira grande ruptura do movimento trotskista internacional. Os debates e as experiências de Pedrosa teriam sido importantes, sobretudo, se entendidos como um processo de “cultivo” de Pedrosa, no sentido de uma ampliação do quadro de referências de Pedrosa no que diz respeito ao seu esforço de projetar uma ação futura que coligie política e artes.

A formação de Mario Pedrosa como crítico de arte foi um processo gradual onde o seu exílio teria tido grande importância. Em um primeiro momento, Pedrosa teria direcionado o conhecimento teórico obtido até então e a influência sofrida pelos surrealistas para defender uma estética próxima da arte social muralista, fortemente vinculada a posição de Trotski sobre o papel do artista burguês irmanado com a causa revolucionária. Contudo, sua ida para os

um primeiro momento a família Houston favoreceu a circulação de Pedrosa pelos grupos modernistas, após o casamento Pedrosa iria encontrar em Mary um apoio fundamental para as dificuldades enfrentadas no exílio. Apesar dos períodos de afastamento impostos pela perseguição política e pelo encarceramento, eles se reuniram em Nova Iorque no ano de 1939. Deste ano até 1945, Mario, Mary e Vera – filha do casal nascida em 1936 – enfrentaram nos EUA diversos problemas financeiros durante todo o período.

Estados Unidos, Pedrosa encontra novas formas de congregar arte e política, o que o leva a estabelecer um novo lugar para as artes em seu projeto de ação transformadora. Assim, este “cultivo”, que se aproxima da noção de “cultura subjetiva”⁸⁶ levantada por Simmel, se dá sobretudo pela experiência cosmopolita de Pedrosa, que amplia seus círculos sociais e possibilita que Pedrosa vislumbre um novo projeto, agora ancorado na sua experiência de exílio, sobretudo no seu rompimento com o trotskismo e sua aproximação com intelectuais nova-iorquinos.

2.1- A participação de Mario Pedrosa na IV Internacional.

A participação de Pedrosa por cerca de três anos na construção e desenvolvimento da IV Internacional pode ser compreendido como um dos elementos promotores de sua adesão a uma concepção de socialismo mais libertária, que primaria mais por uma transformação cultural do que por uma revolução política, como defendia o modelo bolchevista. Foi como membro do Comitê Executivo Internacional do partido, órgão que reunia representantes de vários países cujo movimento trotskista havia florescido que Pedrosa travou contato com militantes que entendiam não apenas o trotskismo, mas o marxismo como um todo de maneira heterodoxa. É este contexto específico de debate acerca dos procedimentos da IV Internacional como partido revolucionário que torna o exílio de Pedrosa um momento crucial de sua trajetória. Entender sua posição de exilado político num país até então desconhecido e onde encontra novas práticas do marxismo lança novas luzes sobre a sua posterior aproximação à obra de Rosa Luxemburgo e a sua adesão a arte abstrata, onde ambos seriam fruto de uma nova concepção de transformação social. Na tentativa de se manter incógnito devido à perseguição política em seu país de origem, um militante desembarca na América do Norte, esperando que aquela seja a terra que ira abrigar-lhe até que possa retornar em segurança para sua terra natal. Apesar da semelhança, tais palavras não se referem a Mario

86 - Para Georg Simmel, a noção de cultura pode ser entendida em grande parte como uma ação de “cultivo” sobre determinado objeto. Esta ação faria com que as potencialidades deste objeto se desenvolvessem para além dos seus limites “naturais”. No que se refere a cultura dos indivíduos, o desenvolvimento do espírito humano faria com que os homens – objetos deste cultivo – progredissem, atingindo patamares superiores aos que atingiriam caso não fossem cultivados. Esse progresso se consolidaria na forma de uma cultura objetiva, resultado do crescimento da cultura subjetiva (SIMMEL, 1971a, p.233). Assim, é possível afirmar que o processo de individualização e diferenciação vivido por Pedrosa em seu exílio pode ser compreendido como um momento de intenso aumento de sua cultura subjetiva e de “cultivo” de potencialidades que não seriam alcançadas caso permanecesse no Brasil.

Pedrosa. Em nove de janeiro de 1937, Leon Trotski desembarca no porto mexicano de Tambico, buscando refúgio na Casa Azul de Frida Kahlo e Diego Rivera. De lá, procurava coordenar os movimentos de organização da IV Internacional Comunista, partido internacional de oposição ao *Comintern*, partido internacional ligado ao stalinismo. Através de simpatizantes, Trotski procurava mobilizar operários para sua causa, esforço este fracassado. Ele conseguiu o apoio de intelectuais, principalmente nos Estados Unidos, um dos poucos lugares onde suas ideias tiveram alguma repercussão nos círculos intelectuais, que vinham se aproximando cada vez mais do stalinismo.

Ao longo do ano de 1937 e 1938, Trotski procurou escrever os programas e as resoluções para a inauguração da IV Internacional. Apesar das dificuldades geradas pela morte de Klement e pelo desaparecimento dos documentos sobre a IV Internacional que portara e que desapareceram após seu assassinato, o congresso de fundação da IV Internacional ocorreu em três de setembro de 1938, em Périgny, aldeia próxima a Paris⁸⁷. A conferência de inauguração foi presidida por Max Shachtman e tinha entre seus participantes 21 delegados representando 11 localidades, entre elas Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Alemanha, União Soviética, Itália, Polônia, Bélgica, Holanda, Grécia e América Latina. Esta última tinha Mario Pedrosa como representante, que como tal assumiu um dos postos do secretariado Comitê Executivo Internacional.

Com a 2ª Guerra Mundial, a sede da IV Internacional foi transferida de Paris para Nova Iorque. Lá, o secretariado do Comitê Executivo Internacion teve sua primeira reunião em setembro de 1939, e se encontravam presentes Mario Pedrosa, do Brasil; Jan Frankel, da Checoslováquia; Max Schachtman; C.L.R James; James Cannon e Sam Gordon. Entre os ausentes estava Albert Goldman, Oskar Fischer, além do próprio Leon Trotski⁸⁸. Estes nomes compunham a maioria do secretariado da IV Internacional, dominado principalmente por militantes estadunidenses.

No momento de fundação da IV Internacional, o trotskismo tinha como principal agrupamento o *Socialist Workers Party (SWP)*, partido estadunidense que tinha entre seus principais líderes Max Shachtman, James Burnham e James P. Cannon. O partido tinha relativa influência no cenário político estadunidense, chegando a ter por volta de 1.000 militantes, o que representava a maior seção da IV Internacional, já que, em todas as demais seções, o número de adeptos chegava ao máximo a umas poucas centenas, normalmente tendo

87- DEUTCHER:2006,p.471

88- ALEXANDER,1991,p.285

apenas algumas dezenas de membros, o que acabava por fazer dos Estados Unidos, mais especificamente Nova Iorque, o centro mundial do trotskismo⁸⁹. O *Socialist Workers Party* possuía dois órgãos de divulgação: *The New Internationalist* – jornal de cunho mais teórico - e *The Militant* – voltado para divulgação. A aproximação entre Leon Trotski e os EUA teve repercussão principalmente nos círculos intelectuais vinculados a literatura, formando o que Isaac Deutcher chama de “trotskismo literário”⁹⁰.

Segundo relatos do próprio Pedrosa e de familiares⁹¹, foi neste momento que Pedrosa se aproximou de diversos intelectuais americanos que se tornariam importantes personagens do mundo das artes plásticas e da crítica. É interessante perceber que este contato se estabeleceu em primeiro lugar pelo estabelecimento da IV Internacional em Nova Iorque, que permitiu a aproximação entre Pedrosa e diversos destes indivíduos pertencentes ao chamado “trotskismo literário”⁹². Dentre estes escritores e críticos estadunidenses classificados sobre esta alcunha estavam Edmund Wilson, Sidney Hook, James T. Farrell, Dwight Macdonald, Charles Malamud, Philip Rahv, James Rorty, Harold Rosenberg, Clement Greenberg, Mary MacCarthy e “muitos, muitos outros”, segundo o biógrafo de Trotski, Isaac Deutcher. Este núcleo do “trotskismo literário” americano se organizava principalmente em torno da revista *Partisan Review*, criada em 1934. Contudo, esta aproximação entre o trotskismo e o grupo da *Partisan Review* sempre foi claudicante.

A aproximação conflituosa entre Leon Trotski e o parte do grupo americano, principalmente a parte próxima a revista *Partisan Review* já evidencia que a reunião das

89- DEUTCHER,2006,p.472

90- DEUTCHER,2006,p.487

91-É difícil encontrar documentos que certifiquem a participação de Pedrosa no grupo da *Partisan Review*. Contudo, muitos são os relatos sobre a proximidade entre Pedrosa e parte deste grupo, principalmente Meyer Schapiro e Clement Greenberg. Talvez o mais importante destes relatos seja o de Vera Pedrosa, filha de Mario. Em entrevista ao NUSC em 2008, Vera Pedrosa diz lembrar-se de Meyer Schapiro da época em que a família Pedrosa morava nos EUA. Ela afirma que ele e Mario seriam grandes amigos. Ela também afirma lembrar-se de Clement Greenberg, mas não sabe precisar o nível de proximidade entre ele e Pedrosa. Contudo, Mesmo que Pedrosa não tivesse estabelecido nenhum tipo de relação de amizade com nenhum dos membros do grupo, é inegável que houve um contato com a produção intelectual do grupo, nem que tenha sido por meio apenas dos textos da publicação. As proximidades entre a posição de Pedrosa após seu exílio já evidenciaria tal fato.

92- Outro elemento que suscita questionamentos é a semelhança entre o grupo americano e o grupo trotskista brasileiro em relação ao incômodo que ambos sentiam em relação a uma atitude totalitária dos por parte dos partidos comunistas. Esta intelectualidade americana radical, influenciada pelas convulsões da grande depressão e do nazismo, acabou por se aproximar do comunismo e conseqüentemente do Partido Comunista local. Contudo, muitos destes intelectuais acabaram por se indispor com as posições adotadas pelo PC, que de modo semelhante ao Brasil, acabou por intervir diretamente nos assuntos locais tendo como prerrogativa o posicionamento oficial do stalinismo. O desacordo com a política stalinista para os Estados Unidos teria levado a estes intelectuais a enxergarem no trotskismo uma nova via de ação ainda fiel ao comunismo, mas que vislumbra outros horizontes que não os stalinistas.

diversas seções trotskistas espalhadas pelo mundo sob a bandeira da IV Internacional não se deu sem tensões. Um ponto que merece destaque é o fato de que muitas destas aproximações ao trotskismo foram levadas à cabo mais por uma oposição ao stalinismo do que por uma adesão incondicional as proposições do trotskismo. É provável que tenha sido este o caso da *Partisan Review*.

Tais discordâncias entre as posições locais simpáticas ao trotskismo e os elementos centrais da posição de Trotski mantiveram-se tácitas até o momento da reunião destas diferentes posições em circunstâncias da IV Internacional, fazendo do momento da reunião um espaço privilegiado para o debate de vias alternativas ao stalinismo. Se em um primeiro momento esta via alternativa era reconhecida apenas no trotskismo, divergências tanto teóricas como práticas com relação as posições de Trotski fizeram com que muitos dos militantes reunidos nos EUA revissem seus posicionamentos, produzindo assim novas propostas alternativas ao stalinismo. A primeira dissidência ao trotskismo surgiu exatamente desta parcela de intelectuais nova-iorquinos ligados aos círculos literários e a revista *Partisan Review*. Mario Pedrosa, na qualidade de secretário do Comitê Executivo Internacional, tomou partido desta dissidência, sendo um dos poucos secretários que tomou o partido dos dissidentes.

Mario Pedrosa surgiria no centro destas discussões surgidas nos círculos trotskistas norte-americanos ao final de 1939. Mario Pedrosa foi um dos membros do Comitê Executivo Internacional (C.E.I.) que incitaram o debate surgido no interior do SWP sobre a chamada Questão Russa, que debate exatamente a validade ou não da defesa da União Soviética. É publicado na edição de fevereiro de 1940 do boletim interno do SWP o texto *A defesa da URSS na guerra atual*, de autoria de Mario Pedrosa, sob pseudônimo de Lebrun. No seu texto, Mario Pedrosa propõe uma revisão do caráter e do papel da União Soviética no novo cenário mundial, principalmente em decorrência de eventos como o pacto Hitler-Stalin em meio a 2ª Guerra Mundial. Pedrosa afirma que os eventos desenrolados neste período inevitavelmente fizeram surgir debates sobre a atitude da URSS na 2ª Guerra Mundial. Estes debates envolviam, sobretudo, a caracterização da União Soviética como “Estado operário degenerado” e começaram a ser difundidos no interior do SWP, estendendo-se até o Comitê Executivo Internacional da IV Internacional. Para Pedrosa, tais debates seriam salutares na medida em que esclareceriam dúvidas legítimas a respeito do tema, o que favoreceria a unidade do partido. Segundo Pedrosa, a defesa das ações da URSS na guerra – que teria entrado na guerra pela defesa do modo de produção lá instaurado – em relação as demais potências imperialistas deveria começar a ser questionada não apenas no que concerne aos

aspectos teóricos do debate mas também sobre as futuras atitudes da IV Internacional frente aos futuros movimentos da URSS durante a guerra, principalmente depois da aliança entre Stalin e Hitler e dos avanços das tropas russas sobre território finlandês, em aparente atitude imperialista. Todo o texto de Pedrosa clama aos demais membros da IV Internacional a levar o debate que se desenvolvia timidamente no campo teórico para um campo prático. Seria preciso pensar como a IV Internacional se poria diante dos novos fatos históricos que aproximavam a URSS dos demais países postos em guerra por interesses imperialistas.

“Se até uma questão tão decisiva, tão programática, tão “dogmática” quanto a do derrotismo revolucionário foi abordada por Lenin com um tal “pragmatismo” tático, por que devemos tomar uma atitude análoga em relação a um programa tão controvertido, tão pouco genérico e tão conjuntural quanto o da defesa da URSS nas condições históricas dadas? É, pois, não somente possível, mas necessário, remover a posição defensivista em relação à URSS de sua dignidade programática. É necessário precisar as condições sob as quais devemos adotá-la ou rejeitá-la, em face desta guerra. Se se deve subordiná-la aos interesses da revolução mundial é obrigatório, antes de adotá-la, examinar, em cada ocasião, se ela não está em contradição com aqueles interesses. A Internacional deve ser investida do direito de a recusar hoje e a aconselhar amanhã, segundo o desenvolvimento da situação. O que importa é que a Internacional, em cada alteração decisiva, esteja em condições de a realizar em tempo e com bastante clareza para que a eficácia de nossa ação revolucionária e a firmeza de nossas fileiras sejam asseguradas”⁹³

A cisão do grupo trotskista americano representou, até mesmo por sua centralidade no movimento trotskista internacional, a primeira grande dissidência em relação ao trotskismo. É fundamental entender esta dissidência não apenas pelos seus elementos contextuais e específicos do cenário político americano, mas também pelo seu caráter teórico, que mobilizou argumentos que possibilitariam novas abordagens críticas sobre a posição trotskista ao longo da 2ª Guerra Mundial. A insistência de Trotski em não permitir um ecletismo dentro da IV Internacional facilitou a cisão do grupo reunido em torno da IV Internacional, já que estes dissidentes identificaram a intransigência de Trotski como uma atitude tão totalitária quanto a praticada pelo stalinismo, fazendo com a boa parte destes dissidentes abandonasse o bolchevismo.

2.2- Mario Pedrosa e os círculos intelectuais da *Partisan Review*.

Tanto Mario Pedrosa como boa parte dos intelectuais ligados a *Partisan Review* acabaram por se desligar da IV Internacional. O conflito que determinou a cisão do partido foi em grande parte conduzido pela oposição entre duas lideranças do *Socialist Workers Party*:

93- PEDROSA,2005:318

James P. Cannon⁹⁴ e Max Shachtman⁹⁵. Os dois iniciaram sua militância de esquerda praticamente juntos, ainda no Partido Comunista. Foram expulsos em 1928, quando acabaram por se aproximar do trotskismo⁹⁶. O elemento central em disputa entre as duas facções do *SWP* era exatamente a “Questão Russa”, da qual Pedrosa acabou também por tomar parte, tendo apoiado a fração de Shachtman. Esta fração afirmava que havia surgido na URSS uma nova ordem social onde a classe dominante era uma espécie de “burocracia coletivista” que estaria mais próxima do capitalismo do que do socialismo. Já Cannon defendia a posição de Trotski, que defendia a União Soviética como nação que abolira o capitalismo mas que possuía uma “casta” burocrática que impedia uma transição plena para o socialismo e que teria estabelecido um sistema político totalitário, semelhante ao nazista⁹⁷. Esta crítica também se alinhava com a posição dos “New York Intellectuals”, que, apesar de uma colaboração inicial com Trotski, passaram a ver a IV Internacional como um elemento tão virulento para o desenvolvimento da arte como o Partido Comunista.

O contexto intelectual nova-iorquino dos anos 1930 e 1940 é fortemente influenciado pelos chamados “New York Intellectuals”. Ao se tratar da história cultural e dos intelectuais estadunidense, denomina-se de “New York Intellectuals” o círculo de intelectuais reunido em Nova Iorque em inícios da década de 1930, composto primordialmente por imigrantes e filhos de imigrantes, sobretudo judeus, e que iniciavam uma inserção acadêmica principalmente nas cátedras relacionadas às artes e a literatura. Dentre os que diversos autores que tratam destes “New York Intellectuals”, existem aqueles que enfatizam sua formação cosmopolita, já que se reuniam numa Nova Iorque já vista como um centro de atração de imigrantes do mundo

94- James P. Cannon (1890-1974) é identificado por Alan Wald como um militante surgido do movimento trabalhador, com um grande entendimento do lado mais prático do marxismo. Ele iniciou na militância comunista ainda jovem, tornando-se um dos líderes do Partido Comunista durante a década de 1920. Em 1928 foi expulso do PC americano por divulgar o trotskismo. Tornou-se o principal líder do movimento trotskista estadunidense e do *Socialist Workers Party*, mantendo-se fiel aos posicionamentos de Trotski mesmo depois de sua morte (WALD, 1987:171).

95- Max Shachtman (1904-1972) estaria mais próximo de um intelectual revolucionário, sendo reconhecido como um grande orador e líder carismático. Assim como a maioria dos “New York Intellectuals”, Shachtman era um judeu que imigrou para os EUA ainda criança. Nascido na Rússia, Shachtman já possuía por sua origem familiar uma iniciação no socialismo. Assim como Cannon, Shachtman tornou-se uma das lideranças do *SWP*, mas rompeu com o partido ainda nos 1940, quando formou o *Workers Party* (WALD, 1987,p.173).

96- WALD,1987,p.165

97- A fração de Shachtman detinha cerca de 40% do partido à época e era popular principalmente entre os mais jovens. Além disto, outros importantes militantes americanos se vincularam ao grupo de Shachtman, como James Burnham – outra liderança dentro do *SWP* – e Nathan Gould – assistente de James Cannon e um dos principais contatos de Pedrosa no *SWP*. Burnham teria sido um dos primeiros membros a levantar a acusação de excessiva burocratização do grupo trotskista, o que seria levantado também pela fração shachtmaniana.

inteiro. Outros enfatizam a sua proximidade pela origem judia comum. Contudo, outro ponto característico do grupo que tem uma maior importância quando se trata das vinculações entre Mario Pedrosa e o grupo é a formação política do grupo, que, durante os anos 1930, afastou-se do comunismo e aproximou-se do trotskismo. É possível afirmar que a tentativa por partes deles de fundar um comunismo revolucionário anti-stalinista foi paradigmática no que se refere aos anos de formação do grupo, no decorrer da década de 1930. Segundo Alan Wald, “historicamente, o termo ‘New York Intellectuals’ era utilizado durante os anos 1930 e começo dos 1940 para se referir aos aliados e simpatizantes do trotskismo que não eram filiados ao partido”⁹⁸. Estes jovens intelectuais norte-americanos teriam se aproximado do internacionalismo revolucionário tanto por um repúdio a assimilação cultural proveniente do capitalismo - visto como uma força criadora de falsas consciências e de falsos valores que teriam um poder venal tão poderoso quanto o antisemitismo – como também por um ideal de cosmopolitismo próximos, mesmo que os meios de obtenção deste ideal não sejam exatamente próximos⁹⁹. Por outro lado, o próprio recrudescimento da situação americana a partir da grande depressão que sucedeu a crise de 1929 também foi um importante fator para que estes jovens intelectuais se aproximassem do marxismo.

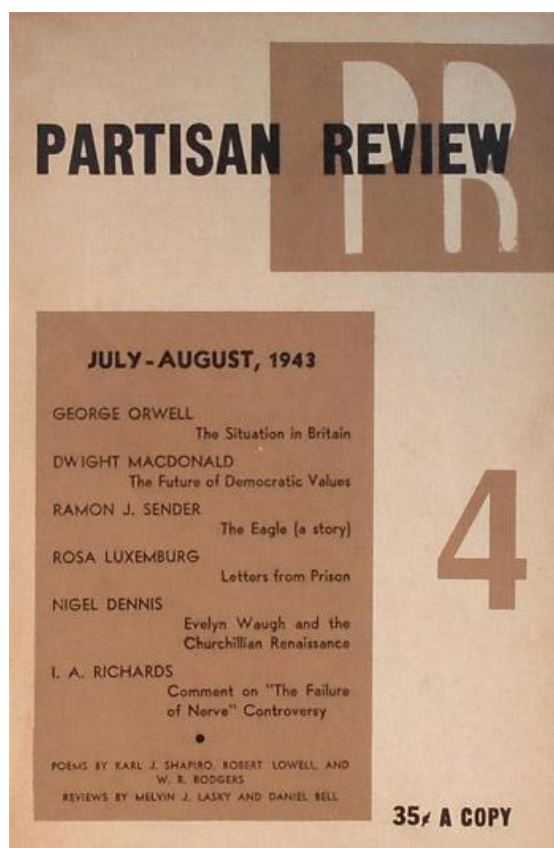
Estes jovens intelectuais, diante da situação crítica vivida pela América em plena Grande Depressão, aproximam-se do pensamento marxista principalmente através do *John Reed Club*, clube literário e artístico formados por diversos intelectuais simpáticos aos ideais igualitários do marxismo. Fundado em 1929, o grupo só se vincula oficialmente ao Partido Comunista dos EUA em final de 1930, através da filiação da principal revista literária do grupo, *New Masses*, ao PC americano. Ainda sob os auspícios da política oficial comunista dos EUA, surge em 1934 a *Partisan Review*, uma nova revista literária de esquerda. A publicação surge como um esforço para promover uma estética que representasse um avanço em relação ao modernismo americano, mas que também tivesse um teor político e social mais exacerbado. A *Partisan Review* se diferenciava das demais publicações literárias exatamente por entender que o que vinha acontecendo até então era uma aplicação mecânica do marxismo às obras literárias. Eles se opunham a linha oficial do PC e a intromissão direta do Partido. Em carta dos editores da *Partisan Review* à *New Masses*, eles afirmam que a diferença entre as revistas seria a luta da primeira em libertar a literatura revolucionária da dominação da

98- WALD,1987,p.11

99- WALD,1987,p.44

submissão à estratégia imediata do Partido¹⁰⁰. A partir deste desacordo, o *Partisan Review* deixa de circular ao final de 1936, como resultado de uma nova mudança das políticas do PC americano no que concerne à literatura, que desencadeou também no fechamento do *John Reed Club*. Durante cerca de um ano, o grupo organizado em torno da *Partisan Review* redefiniu suas bases políticas, passando a pregar um marxismo independente e uma literatura revolucionária livre das pressões organizacionais e políticas dos partidos. Foram sobre estas bases que a publicação voltou às ruas em 1937, atraindo novos intelectuais que também tendiam à uma posição alternativa ao stalinismo vigente no PC americano.

Com a chegada de Trotski ao México, tal aproximação ideológica acabou por se tornar um diálogo e uma colaboração de fato. Contudo, tal relação não foi livre de tensões. Durante este período, Trotski se devotou numa ampla discussão epistolar sobre as posições políticas destes intelectuais nova-iorquinos, pondo muitas vezes uma crítica a falta de clareza do grupo. Ele via como um problema recorrente do grupo a confusão que muitos faziam em relação ao processo de burocratização dos Partidos Comunistas, entendidos pelos americanos como um elemento intrínseco ao leninismo autêntico, o que faria com que muitos tivessem aversão à qualquer prática partidária.



Capa de uma edição do ano de 1943 da revista *Partisan Review*.

100- WALD,1987:75

No que se refere a relação entre Max Shachtman e a *Partisan Review*, Wald coloca Shachtman como uma das influências do grupo, que muito se espelhava no *New International* dirigido por Shachtman¹⁰¹. Além disto, pesa o fato de Shachtman ter uma biografia próxima aos intelectuais nova-iorquinos, já que também tinha origem judia. Shachtman se tornou uma figura central da crítica ao centralismo de Trotski a frente da IV Internacional. É exatamente esta crítica que aproxima a dissidência da *SWP* liderada por Shachman e Burnham do grupo da *Partisan Review*, sendo todo este movimento crítico um esforço de construção de novas propostas ao trotskismo que tendiam a se afastar do centralismo do partido. Tinham uma visão do trotskismo que não condizia com os ditames da IV Internacional, o que os levou novas formas de organização política. A presença de Pedrosa nos EUA, lugar destas ideias e dos círculos intelectuais que as moveram é crucial para os novos rumos que tomou ao voltar ao Brasil. Foi nos E.U.A que Pedrosa foi apresentado a novas possibilidades de militância política, que não apenas ultrapassou o bolchevismo como também ultrapassou os limites da política *strictu sensu*.

Em outubro de 1939, Pedrosa se muda para Washington. É de lá, já afastado das práticas cotidianas do partido que Pedrosa escreve sua carta Trotski, É lá também que Pedrosa é informado de sua expulsão da IV Internacional, ocorrida poucos meses antes da morte de Trotski. Mary, que acabara de chegar do Brasil, teria conseguido um emprego de taquigrafa do Departamento de Estado em Washington, o que representaria um alento para a vida difícil que o casal vinha tendo em Nova Iorque mas também um isolamento político irreversível. O texto de Pedrosa “A defesa da URSS na guerra atual” foi um dos elementos que desencadeou a primeira dissidência na IV Internacional, que levou ao afastamento de Pedrosa das fileiras do partido. Foi a partir do texto de Pedrosa que as divergências antes restritas aos militantes americanos se disseminaram entre o secretariado da IV Internacional. Trotski via a divergência como insubordinação à disciplina partidária e ameaçava a dissolução do Comitê Executivo Internacional e a expulsão dos membros shachmanitas. Em carta a Farrell Dobbs de março de 1939, Trotski deixa clara a sua vontade de afastar o grupo opositor das fileiras da IV Internacional:

“Tivemos um partido unido, com uma tradição séria, agora temos duas organizações, uma das quais, graças à sua composição social e à pressão externa, entrou, no período de um par de meses, em conflito irreconciliável com nossa teoria, nosso programa, nossa política e nossos métodos organizativos. Se eles estão de acordo em trabalhar com vocês na base do centralismo democrático vocês podem esperar e convencer e ganhar os melhores elementos pela prática comum. (Eles têm o mesmo direito de esperar convencê-los). Mas como organização

101- WALD,1987,p.183

independente, com seu próprio jornal, só podem evoluir na direção de Burnham. Neste caso, os interesses da Quarta Internacional serão, pelo contrário, forçar a oposição a fazer sua própria experiência, de forma absolutamente independente, não só sem proteção de nossa bandeira, como também pelo contrário, com a nossa mais forte advertência às massas. E por isso que o Congresso tem, não só o direito, como também dever de formular uma alternativa clara e enérgica: ou uma autêntica unidade baseada no princípio do centralismo democrático (com garantias sérias e amplas para a maioria dentro do Partido) ou uma ruptura aberta, clara e ilustrativa, perante toda a classe operária”¹⁰²

O acirramento das divergências levou a expulsão do grupo de Shachtman, incluindo Mario Pedrosa¹⁰³. Mesmo com a sua carta a Trotski já citada no prefácio deste capítulo¹⁰⁴, Pedrosa não teve chances de permanecer no partido e lutar pela sua posição frente aos posicionamentos de Trotski em relação a URSS. O que se seguiu a expulsão de Pedrosa foi o isolamento político de Pedrosa. Depois de três anos na luta pela instalação da IV Internacional nos EUA, Pedrosa acaba numa situação de isolamento político e passa a ter uma série de dificuldades. Na correspondência entre Mario Pedrosa e a sua família deste período, chama a atenção as constantes reclamações sobre a dificuldade de se manter e os altos custos da vida nos Estados Unidos já em situação de contenção de víveres e outros bens devido ao estado de guerra. Neste período de dificuldades, Mario Pedrosa troca diversas cartas com seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa narrando sua dificuldade material nos EUA. Nas cartas, também não são raras as referências a artigos que são enviados para o Brasil para publicação em diferentes órgãos de imprensa. Sua família no Brasil procura o auxiliar através do recebimento de pagamentos devido aos artigos publicados no Brasil. Percebe-se claramente que é a partir deste momento que Pedrosa intensifica sua atividade de jornalista, atividade esta que viria desempenhar no Brasil após seu retorno.

Contudo, antes desse isolamento, Pedrosa vivenciou um rico momento de discussão sobre o lugar do artista de vanguarda na transformação social, que teve como grande ponto de

102- TROTSKI,1940a

103- Dentre os membros do secretariado do CEI, não foi apenas Pedrosa que aderiu ao posicionamento crítico à concepção de “Estado proletário degenerado” de Trotski. Além de Shachtman, C.L.R. James, intelectual representante do movimento trotskista britânico, também foi contrário à defesa da URSS. Conforme afirmado por Robert Alexander, Pedrosa foi um dos poucos membros não-americanos que votou a favor do grupo de Schachtman na ocasião da cisão do *Socialist Workers Party* dos EUA. (ALEXANDER,1991,p.134)

104- Não houve uma resposta direta de Trotski para Pedrosa, mas em carta a Farrell Dobbs datada de 4 de abril de 1940, Trotski comenta a mensagem de Pedrosa e a atitude do Comitê Executivo Internacional. Ele critica a defesa de uma democracia individualista por parte de Lebrun e Johnson, pseudônimo de Mario Pedrosa e C.L.R. James, respectivamente. Para Trotski, estes dois teriam abandonado os princípios de suas organizações de origem a partir do momento que criticaram o centralismo bolchevique (TROTSKI,1940b).

afluência o debate em torno do *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, que deu início a aproximação entre Trotski e o grupo da *Partisan Review*.

2.3- Vanguarda e revolução: O manifesto por uma arte revolucionária independente

O momento de maior proximidade entre o grupo independente e Trotski foi à época da publicação do *Manifesto por uma arte revolucionária independente*. Trotski teria travado um diálogo epistolar com Dwight Macdonald, Philip Rahv e William Phillips –os editores da *Partisan Review* – desde julho de 1937, época em que a direção da revista buscou a colaboração de Trotski, pedindo para que ele contribuísse com a revista com novas reflexões acerca da criação artística e do marxismo, assunto pouco trabalhado pelo revolucionário russo desde o seu *Literatura e Revolução* (1924). Após certa hesitação em colaborar com a *Partisan Review*, Trotski retorna ao debate sobre artes, escrevendo, em junho de 1938, uma série de textos reafirmando seus posicionamentos contrários a uma estética oficial que visasse promover os “grandes” líderes soviéticos¹⁰⁵. Apesar da posição crítica que tinha em relação a *Partisan Review*, Trotski pediu aos redatores que traduzissem e disseminassem as posições do Manifesto pelos EUA através da revista, o que, apesar de parecer simples, também gerou conflitos entre Trotski e a *Partisan Review*¹⁰⁶.

Não se têm notícias de nenhum artigo ou estudo de Pedrosa publicados na *Partisan Review* e nem em outras revistas do período. Contudo, percebe-se um aprofundamento das preocupações estéticas de Pedrosa. Neste primeiro momento do exílio de Pedrosa, é possível que o maior ponto de contato entre a *Partisan Review* e Mario Pedrosa esteja na adesão ao *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, assinado por Trotski e Diego Rivera, mas que contou com a coautoria de André Breton. O manifesto foi escrito em clara oposição à política stalinista de cultura, que primava pela interferência na produção artística de modo “simplificar” suas obras e para direcioná-la ao desempenho de um papel de propaganda e nacionalismo. O manifesto de Trotski e Breton defende sobretudo o caráter revolucionário da

105- ROCHE,1985,p.18

106- Em carta datada de janeiro de 1938 e destinada a Dwight Macdonald, Trotski afirma de maneira clara sua opinião sobre a *Partisan Review*. Trotski afirma que a sua impressão sobre os editores da *Partisan Review* é de que eles são capazes e inteligentes. Contudo, eles teriam pouco a contribuir para a luta política, já que buscavam temas inofensivos e não expressariam claramente seus ideais. Nesta mesma carta, Trotski demonstra que espera que a revista tome uma posição mais ativa frente aos conflitos que se configuravam (TROTSKI,1938).

obra de arte a partir do seu livre desenvolvimento, o que pode ser compreendido de diferentes modos.

Se por um lado tanto Trotski, Pedrosa e os editores da *Partisan Review* viram na influência direta do stalinismo sobre a produção cultural um problema, o entendimento de cada um destes sobre o problema daí gerado foi diverso. Mesmo que o manifesto deixe claro a defesa por parte de Trotski e Breton de uma arte de caráter livre, manifestação da expressividade do artista, não há nesta afirmação nenhuma defesa implícita do abstracionismo ou das formas não realistas de arte. Sabe-se que um dos pontos de divergência entre Breton e Trotski esta na formação estética diversa de ambos. Trotski tinha seu gosto marcado pelos simbolistas russos e franceses, não chegando a compreender completamente o fenômeno surrealista e os desdobramentos estéticos que se seguiram daí, o que faria com que Trotski visse em Breton suspeitas de misticismo¹⁰⁷. Por outro lado, o manifesto de Trotski e Breton mostra um avanço importante em relação ao *Literatura e Revolução*, já que agora Trotski parece rever a máxima “Toda licença em arte, exceto contra a revolução proletária”, presente em *Literatura e Revolução*. Agora, Trotski, mesmo contra a posição de Breton, teria insistido para que tal máxima não estivesse presente no manifesto, pois teria a considerado por demais restritiva a criação artística, o que o fez afirmar apenas “toda licença em arte”. Porém, tal afirmação vem ressalvada com todo um parágrafo que afirma a necessidade do Estado revolucionário defender-se contra qualquer reação burguesa, mesmo que encoberta com a bandeira da ciência ou da arte, o que não significaria a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual¹⁰⁸.

Um dos pontos cruciais no manifesto de Breton e Trotski que corrobora com o posicionamento estético posterior de Pedrosa seria o entendimento de que a arte só poderia ser julgada segundo leis específicas que submeteriam o processo de criação intelectual, de caráter subjetivo e individual; não devendo sofrer nenhum tipo de pressão externa a não ser a da própria necessidade do artista. O manifesto deixa claro ainda a necessidade do movimento artístico se aliar ao movimento revolucionário, já que a arte não poderia salvar-se por si só, pois apenas com a revolução social surgiria uma nova cultura. Porém, é difícil compreender o que o manifesto chama de “aliança” entre o movimento artístico e revolucionário. É possível que tal “aliança” seja compreendida como uma nova interferência política sobre artes, o que parece ter sido a interpretação senão contemporânea mas futura dos responsáveis pelo

107- ROCHE,1985,p.19

108- BRETON e TROTSKI,1985,p.42

Partisan Review. Tanto Mario Pedrosa como o grupo *Partisan Review* pareciam discordar desta necessidade pretérita de uma revolução política para o surgimento de uma nova cultura. A partir do *Vanguarda Socialista* e de suas críticas até a década de 1950, Pedrosa parecia defender a necessidade de uma ação conjunta em ambos os campos, mas sem subordinar a “revolução das consciências” a nenhuma “revolução política”. Sem abandonar a atividade partidária, Pedrosa teria seguido também, após seu retorno ao Brasil, um viés abstracionista em artes, que pode ser aproximado com a noção de política defendida por alguns membros do *Partisan Review*, que abandonaram a política partidária e passaram a se voltar exclusivamente para a arte de vanguarda como meio de transformação social.

2.4 - Arte de vanguarda e revolução em Nova Iorque: Mario Pedrosa e a revolução pela arte.

Próximos ao trotskismo mais pela oposição ao comunismo norte-americano e sua política cultural do que por uma adesão ao bolchevismo russo “real” propagado por Trotski, os intelectuais do *Partisan Review* rejeitavam a noção de que a política deveria influenciar diretamente a produção literária e artística, e tomavam como premissa nunca exigir de seus colaboradores conformidade com nenhuma escola política. Segundo James Gilbert, a preocupação central do grupo era a relação entre literatura e arte de vanguarda e radicalismo político¹⁰⁹, não havendo necessariamente um vínculo incondicional com o trotskismo. Essa relação claudicante com o trotskismo se manteve até o início dos anos 1940, quando há um desinteresse geral pela política partidária. A partir deste momento, a revista se concentrou na “importância do intelectual como um ser político e na interpretação de suas declarações como se estas fossem atos políticos”¹¹⁰. Assim, o comprometimento com uma grande causa política acabou sendo substituído pelo anseio de participar do renascimento de uma arte de vanguarda, o que por si só seria um ato revolucionário¹¹¹. Não que isso representasse uma total negligência com o campo político. Havia sim uma crença na necessidade de se manter um afastamento das ideologias políticas, o que não significaria uma negação da política, já que

109- GILBERT,1967:169

110- GILBERT,1967:172

111- Em 1944, devido a sua oposição aos rumos adotados pela *Partisan Review*, Dwight Macdonald rompe com os demais editores da *Partisan Review* para criar a revista *Politics*, revista voltada diretamente para os eventos em torno da guerra mundial que se desenrolava (GILBERT,1967:172).

esta crença, por outro lado, também afirmava que a arte era, por ela mesma, subversiva e criativa.

Contudo, é sabido que, após a década de 1940, Pedrosa travou contato com dois importantes personagens das artes plásticas. Clement Greenberg¹¹² e Meyer Schapiro¹¹³. Ambos eram participantes do *Partisan Review* e pensavam a relação arte e política para além dos posicionamentos de Trotski em seu *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*. Como era comum a quase todos os participantes da *Partisan Review*, ambos faziam uma dura crítica a cultura de massa. Em seu famoso texto *A Vanguarda e o Kitsch*, publicado no *Partisan Review* em 1939, Greenberg levanta exatamente a questão de como uma mesma civilização pode produzir, em uma mesma tradição cultural, obras como os poemas de T.S Eliot e os quadros de Braque ao mesmo tempo em que produz a música popular e os desenhos das capas das revistas semanais populares. Greenberg identifica essas obras populares como sendo *kitsch*, termo alemão que designa a produção industrial de obras de caráter comercial que “copiam” da cultura de vanguarda e a suas descobertas, utilizando-as para suas próprias finalidades. Greenberg se mostra completamente contrário a este tipo de expressão artística, entendida por ele como sendo uma “arte de retaguarda” ou ainda o avesso da arte de vanguarda. Mesmo que tal posição ainda esteja de acordo com o posição de Trotski

112- Clement Greenberg (1909-1994) foi um dos mais influentes críticos de arte do século XX. Seu primeiro texto publicado pela *Partisan Review*, *A Vanguarda e o Kitsch* (1939), teve grande repercussão à época. Sua atenção para as propriedades formais da arte, sua abordagem rigorosa da crítica e seu entendimento sobre o desenvolvimento da arte moderna acabaram por influenciar gerações de críticos e historiadores. Greenberg nasceu no Bronx. Seus pais – provenientes da primeira geração de imigrantes lituanos judeus – viveram grande parte de suas vidas em Nova Iorque. Greenberg se formou em literatura inglesa pela Universidade de Syracuse, em 1930. Em meados da década de 1930, Greenberg começou a estabelecer relações com vários críticos e escritores que em sua maioria faziam parte do grupo de judeus trotskistas que seria conhecido como “*New York Intellectuals*”. Foi a partir dessas relações que Greenberg iniciou sua carreira como crítico.

113- Meyer Schapiro (1904-1996) foi um renomado historiador da arte norte-americano. Tendo passado a maioria de sua carreira acadêmica na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, Schapiro foi um grande defensor da arte moderna, bem como um grande amigo e conselheiro de muitos artistas, como Willen De Kooning, Robert Motherwell e outros, que se beneficiaram do vasto conhecimento de Schapiro sobre a história da arte. Em 1928, antes de concluir sua dissertação e seu doutoramento, foi admitido como *lecturer* em História da Arte na Universidade de Columbia. Em 1936, foi nomeado professor assistente. Ainda na década de 1930, Schapiro ajudou a organizar um grupo socialista dissidente chamado “*American Artists' Congress*”, que contou com artistas como seus membros como Mark Rothko e Adolph Gottlieb. O congresso foi criado como um lugar para que os artistas tivessem uma voz na luta contra o fascismo mundial. Como membro do corpo docente da Universidade de Columbia, Schapiro começou a ganhar notoriedade por suas teorias progressistas da história da arte, e em particular pela importância cultural atribuída a arte abstrata moderna, algo que naquele momento ainda permanecia à margem do que era popularmente considerado como arte verdadeira. Schapiro ajudou na divulgação da obra dos modernistas europeus - Braque, Picasso e Miró – em Nova Iorque. Schapiro citava tais artistas como sendo importantes para a progressão da história da arte. Schapiro emprestou alguma validade ao movimento de arte moderna e do movimento expressionista abstrato que se seguiram. Sua casa no *Greenwich Village* foi durante os anos 40 e 50 um foco de atividade intelectual e artística. Nesta época Schapiro já era famoso e frequentemente era procurada por suas tendências teóricas associadas ao marxismo e ao socialismo.

em relação a necessidade da arte radical se manter livre, Greenberg direcionava a manutenção desta liberdade a formação das bases éticas e estéticas para a formação de um socialismo democrático.

De forma bastante semelhante ao pensado por Pedrosa, Greenberg reservava um espaço privilegiado para a arte de vanguarda no que se refere a possibilidade de surgimento de um estado socialista. Greenberg entendia a arte de vanguarda como um movimento cultural que, mesmo inserido na superestrutura do capitalismo, antecipava o socialismo. Os movimentos de vanguarda deveriam agir como catalizadores do socialismo, trabalhando para a “construção de uma cultura de alta qualidade antes da chegada do socialismo democrático”, sendo o socialismo não apenas a tomada e a substituição do poder, mas também um processo de pré-configuração social em favor da democracia¹¹⁴. Evidentemente, essa posição está marcada pela recusa ao bolchevismo e sua fórmula revolucionária que implica numa ditadura do proletariado, sendo este o principal ponto de diferença entre a posição de Greenberg e a de Trotski. Assim, os atores envolvidos na arte de vanguarda deveriam agir em prol da construção de uma moralidade necessária a emancipação humana. Estes atores, – críticos, artistas, escritores – livres das influências ideológicas, deveriam ser capazes de produzir obras que incorporassem as qualidades gerais das obras de artistas como Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, Klee, Matisse e Cezanne, porque é na obra destes grandes artistas estão presentes os critérios verdadeiros de “julgamentos de qualidade” e de “discriminação de valores”, que deverão ser disseminados pela cultura. Assim, a cultura produzida pela vanguarda artística teria também um caráter educativo, na medida em que estabelecia universalmente estes padrões de “julgamentos de qualidade” e de “discriminação de valores”¹¹⁵. São nas derradeiras linhas de *A Vanguarda e o Kitsch* que Greenberg deixa clara a sua discordância em relação aos direcionamentos culturais, tipicamente totalitários, seu pessimismo em relação a cultura contemporânea, e a necessidade de defendera “cultura superior” ainda existente para que seja possível alcançar o socialismo.

Atualmente, quando um regime político estabelece uma política cultural oficial, o faz com objetivos demagógicos. Se o *kitsch* é a tendência oficial da cultura na Alemanha, Itália e na Rússia, não é porque seus respectivos governos são controlados pelos filisteus, mas porque o *kitsch* é a cultura das massas nestes países, como é em qualquer lugar. O encorajamento do *kitsch* é meramente uma das formas não onerosas pelas quais os regimes totalitários buscam ganhar a simpatia de seus subordinados. Como esses regimes não podem elevar o nível cultural das massas - mesmo se quisessem – de nenhuma forma que não seja através da rendição ao socialismo internacional, eles adulam as massas rebaixando a cultura para seu nível. É por esta razão que a vanguarda é proscrita, e não tanto porque uma cultura

114- HART,1988,p.78

115- HART,1988,p.80

superior seja intrinsecamente uma cultura mais crítica.(...) Na realidade, o problema central com a arte e aliteratura de vanguarda,do ponto de vista dos fascistas e stalinistas, não é que são críticas demais, mas que são "inocentes" demais, que é muito difícil injetar nelas propaganda eficaz, e que o kitsch se presta mais a esta utilidade. O kitsch mantém o ditador em contato mais próximo com a "alma" do povo. Se a cultura oficial fosse superior ao nível geral das massas, correria o risco de ficar isolada. (...) O capitalismo em declínio percebe que qualquer que seja a qualidade que ele é capaz de produzir, ela torna-se quase invariavelmente uma ameaça à sua própria existência. Os avanços na cultura, não menos que os avanços na ciência e na indústria, corroem a própria sociedade sob cuja égide eles são possíveis. Aqui, assim como em todas as outras questões atuais, é preciso citar Marx ao pé da letra. Hoje, já não olhamos mais na direção do socialismo em nome de uma nova cultura – é inevitável que ela apareça uma vez que tenhamos o socialismo. Hoje, nós olhamos na direção do socialismo simplesmente para preservar qualquer cultura viva existente¹¹⁶.

Por sua vez, Meyer Schapiro, antes mesmo de Greenberg, já mobilizava as ideias de Karl Marx para compreender a arte abstrata e o modernismo. Contudo, seus posicionamentos não se assemelhavam aos dos marxistas “ortodoxos”, que entendiam a arte abstrata como uma arte burguesa ou uma arte alienada. Em textos como *A natureza da arte abstrata* (1937) e outros, Schapiro parte do pensamento de Marx para entender tanto a arte realista como a arte abstrata como parte de um processo histórico de construção dos interesses e dos gostos em arte. Assim, Schapiro discorda tanto do entendimento de que a arte realista é uma “representação passiva, ‘fotográfica’”, como da arte abstrata como uma “‘arte pura’, não condicionada pela experiência”¹¹⁷. Para ele, o realismo vai além da mera apreensão direta da natureza, já que possui em si diversos processos de interpretação mobilizados pelo artista, além dos princípios ordenadores e meios expressivos socialmente constituídos. Da mesma forma, ele entende toda a construção formal como sendo moldadas pela experiência e por preocupações não estéticas, e não como a constituição de “formas puras”. Ultrapassando estas duas críticas vulgares que se direcionam a estas duas modalidades de arte moderna, Schapiro propõe que a exclusão do mundo externo da obra de arte não produziria a possibilidade de se alcançar as chamadas “formas puras”. A partir desta exclusão, há uma modificação dos valores estéticos mobilizados e não uma “purificação”. Se por um lado a arte abstrata faz com que desaparecem da obra uma série de “formas, qualidades de espaço, cor, luz, escala, modelagem e movimento” que dependeriam da avaliação de aspectos da natureza e da vida humana para serem avaliados, por outro ela “descobre novas qualidades e relações inerentes às mentes que praticam essa exclusão”¹¹⁸. Segundo Schapiro, arte realista e arte abstrata não

116- GREENBERG,2001,p.37-39

117- SCHAPIRO,1996,p.260

118- SCHAPIRO,1996,p.261

deveriam ser entendidas como opostas, mas como formas expressivas que procurariam externar o estado de espírito do artista através de meios distintos, onde a primeira toma como base as formas naturais. Já a arte abstrata busca uma expressividade não condicionada pela consciência dos objetos exteriores mas pela relação entre cores e padrões que não estão sensivelmente ligados aos objetos, o que tornaria a arte abstrata uma nova comunicação não baseada no “fazer ver” mas sim no “fazer sentir”¹¹⁹. Desta forma, essa comunicação tem como ponto elementar o seu desprendimento em relação as ilações tipicamente racionalistas e as amarras do “real”:

“Ao desprezar ou distorcer drasticamente as formas naturais, o pintor abstrato emite um juízo sobre o mundo exterior. Diz que tais e tais aspectos da experiência são estranhos à arte e à realidade mais elevadas da forma; desqualifica-os como arte. Mas nesse próprio ato, a visão mental de si mesmo e de sua arte, os contextos íntimos desse repúdio aos objetos tornam-se fatores dirigentes na arte. Quando a personalidade, o sentimento e a sensibilidade formal são absolutizados, os valores subjacentes ou decorrentes dessa atitude sugerem novos problemas formais a respeito do espaço e da figura humana. As qualidades da improvisação críptica, a intimidade microscópica com texturas, pontos e linhas, as formas garatujadas impulsivamente, a precisão mecânica na construção de campos irredutíveis, incomensuráveis, as mil e uma engenhosidades formas de dissolução, penetração, imaterialidade e incompletude, que afirmam a soberania ativa do artista abstrato sobre os objetos, estas e muitas outras facetas da arte moderna são descobertas experimentalmente pelos pintores que buscam a liberdade fora da natureza e da sociedade, e negam conscientemente os aspectos formais da percepção – como a conexão entre a forma e a cor ou a descontinuidade entre o objeto e o ambiente – que entram nas relações práticas do homem na natureza.”¹²⁰

De maneira análoga a percepção de Pedrosa sobre a arte abstrata após seu retorno ao Brasil, na segunda metade da década de 1940, Schapiro já afirma em 1937 o valor de uma arte “inconsciente” – seja a arte infantil, arte primitiva ou a arte dos “loucos” –, mesmo que praticada propositalmente pelo artista abstrato, como uma arte libertadora, já que não esta referenciada pelo mundo físico e social exterior.

“Se hoje um pintor abstrato parece desenhar como uma criança ou um louco, não é porque seja infantil ou louco. Está apenas valorizando, como qualidades relacionadas com os seus próprios objetivos de liberdade de imaginação e espontaneidade desapaixonada e a falta de preocupação técnica da criança, que cria apenas para si mesma, sem as pressões da responsabilidade e os ajustes práticos do adulto. E de modo análogo, a semelhança com a arte do psicopata, que apenas se aproxima e geralmente independe de uma imitação consciente, baseia-se na liberdade de fantasia que possuem em comum, não controlada pela referência a um mundo físico e social exterior”¹²¹.

É possível aproximar a obra de Mario Pedrosa posterior ao exílio e a posição defendida pelos integrantes da *Partisan Review* pela aproximação entre vanguarda política e vanguarda artística. Tanto os integrantes do *Partisan Review* como do *Vanguarda Socialista*

119- MOSQUERA, 1994, p.79

120- SCHAPIRO, 1996, p.262

121- SCHAPIRO, 1996, p.263

acreditavam no livre desenvolver da consciência de classe, na medida em que houvesse liberdade para um aprendizado espontâneo das massas combinada a uma ação de vanguarda que o teorizasse o desenvolvimento do capitalismo a partir dos acontecimentos históricos. Seguindo tais preceitos, os dois grupos passaram a adotar uma atitude de vanguarda, voltada para o exercício didático. Contudo o entendimento do papel desta vanguarda e do teor desta educação foram entendidos de formas diversas. O *Vanguarda Socialista*, como já foi dito, voltou-se para um debate tanto dos clássicos do marxismo como dos desenvolvimentos mais recentes do marxismo, que reunia certo número de grupos políticos de variadas vertentes, que tinham em comum a oposição ao modelo stalinista. O jornal visava um debate mais restrito, voltado para organização de um movimento de oposição de esquerda ao stalinismo no Brasil, de onde surgiria um partido socialista que atuaria como vanguarda política na agitação das massas.

Para os editores do *Partisan Review*, este híbrido entre vanguarda política e vanguarda artística se alterou desde sua aproximação do trotskismo e a sua posterior ruptura, já nos anos 1940. A princípio, eles teriam em vista a transformação na vida intelectual norte-americana através do proletariado, fazendo surgir um pensamento revolucionário, crítico de todo o conservadorismo burguês, mas sem deixar de lado a independência da arte em relação aos grupos políticos. Com o entendimento posterior de que tal aproximação foi falha, pois significou uma nova interferência de elementos externos às artes, reforçou-se a ideia de que os intelectuais deveriam ser uma camada isolada da sociedade, responsável por salvaguardar a cultura. Política radical e arte de vanguarda se juntariam agora pelo esforço do intelectual em resistir a divisão crescente na cultura moderna entre a sensibilidade e a razão no pensamento social e filosófico ¹²². Se por um lado tal visão política os aproxima das posições de Pedrosa em artes a partir de seu retorno ao Brasil, esse afastamento absoluto dos movimentos políticos de sua época não condiz com a atitude de Pedrosa em seu retorno, onde partiu para a formação de um partido de caráter socialista no Brasil. Em outras palavras, se os editores do *Partisan Review* por um lado não abandonaram um comprometimento com a sociedade ao afirmar a arte por si só como força transformadora e criativa, por outro eles isolaram estes esforços de transformação em uma *intelligentsia* vista como o único tipo social capaz de manter o radicalismo e a busca por uma “modernidade” tanto em política como em artes.

122- GILBERT,1967,p.175-6

2.5. A crítica de arte de Mario Pedrosa nos EUA.

Já em 1941, após uma tentativa frustrada de retorno ao Brasil, Pedrosa e Mary Houston são convidados por L. S. Rowe, diretor geral da União Pan-americana¹²³ a integrar o *staff* de língua portuguesa, onde Pedrosa desempenharia a tarefa de redator e Mary de taquígrafa, recebendo cada um, respectivamente, U\$ 3.000 e R\$ 1.800 por ano¹²⁴. Lá, intensifica seu trabalho como jornalista. L. S. Rowe foi um grande apoio para a família Pedrosa em seu período de exílio, sendo reconhecido por Mary e Mario em diversas como um grande amigo e apoiador do trabalho de Pedrosa. Em março de 1943, Pedrosa requisita um pedido de afastamento não remunerado por um ano dos seus serviços no editorial por motivos de saúde. Ele tem seu pedido prontamente atendido por Rowe, que reconhece trabalhos de Pedrosa sobre Camargo Guarnieri e a Coleção Widener como contribuições dignas de nota e de valor permanente para o Boletim. Contudo, Pedrosa retorna a Nova Iorque, passando a trabalhar agora na seção de cinema do Escritório de Coordenação de Negócios Interamericanos. Pedrosa permaneceu em Nova Iorque até seu retorno ao Brasil, em 1945. Neste intervalo, entrou em contato com Paulo Bittencourt, proprietário do *Correio da Manhã*, que contratou Pedrosa como correspondente internacional. É deste período final do exílio de Pedrosa o estudo de Pedrosa sobre os murais de Portinari na Biblioteca do Congresso norte-americano (1942) e a sua aproximação com Alexander Calder, pintor e escultor que se tornou grande amigo de Mario Pedrosa e a quem dedicou o estudo *Calder, escultor de cataventos* (1944).

Nos artigos sobre Portinari, Calder e a coleção Wildener, Pedrosa mostra-se pela primeira vez a sua faceta de verdadeiro crítico de arte. Se no ensaio sobre Calder, como já foi dito, Pedrosa mostra uma clara ênfase em um repertório teórico especificamente estético, mostrando preocupação sobretudo com os materiais e com os recursos poéticos mobilizados pela artista estadunidense, os outros dois textos também não se afastam desta premissa. No ensaio sobre a coleção Widener, Pedrosa mostra uma grande habilidade como historiador de arte, transitando em sua análise por obras de diversos períodos com a habilidade de um verdadeiro *connoisseur*. Já no texto *Portinari – de Brodowski aos murais de Washington* (1942), Pedrosa retorna ao seu texto “Impressões de Portinari” (1934), revisitando a obra do

123- A União Pan-Americana era uma organização que tinha como fim a cooperação das nações do continente americano.

124- ROWE, 1941.

artista e as suas definições sobre as primeiras fases do pinto brodosquiano. Contudo, Pedrosa vai além do que seu texto anterior, que termina com uma espécie de clamor de Pedrosa para que Portinari se voltasse para os afrescos, de modo semelhante aos muralistas mexicanos. No texto de 1942, Pedrosa continua sua análise anterior sobre a trajetória de Portinari, atravessando sua fase muralista até sua fase posterior, marcada pela fuga do tema social predominante até então. Porém, Pedrosa valoriza Portinari pela sua capacidade de, ao contrário dos muralistas mexicanos, conciliar as exigências plásticas com as intenções extrapictóricas. A fase de Portinari à época da feitura dos murais da Biblioteca de Washington seria marcada por uma fuga do tema social, que seria parte de uma “fuga às contingências externas, do meio e do tempo, nacionais, ou não”¹²⁵. Na análise de Pedrosa sobre os murais de Portinari, as preocupações em fomentar a “matéria social” do pintor não estão presentes. O que marca seu ensaio é o intensivo uso de recursos analíticos restritos aos elementos pictóricos. O léxico mobilizado por ele no texto se direciona a composição da obra e ao uso por parte do artista das cores e da forma. Se o texto sobre Calder é considerado o marco de sua “conversão” ao abstracionismo, no texto de 1942 Pedrosa já não mostra nenhuma predileção pela arte social conforme seus textos anteriores ao exílio. Muito pelo contrário, Pedrosa elogia o distanciamento de Portinari das influências do assunto na sua pintura dos murais.

Não é um absurdo nos questionarmos sobre a possibilidade de Pedrosa, frente ao seu isolamento político - seja pelo seu fracasso em levar adiante a oposição a Questão Russa, seja pela sua condição financeira frágil -, ter seguido para a área das artes simplesmente por pragmatismo. Teria ele seguido como jornalista e pensador nas artes apenas por ter sido esta a oportunidade encontrada por ele para manter-se no EUA durante o seu exílio? Não é possível eliminar tal alternativa, mas é difícil concluir que tenha sido apenas isto.

Observando sua trajetória nos EUA, percebe-se uma importante inflexão. Se até agora sua produção intelectual enfocava a escrita de textos de propaganda e de análise política, agora Pedrosa empenhava seu talento na escrita de textos jornalísticos, principalmente voltados para a arte. É inegável aqui que esta entrada de Pedrosa no jornalismo no sentido mais amplo, já que anteriormente participava da imprensa de esquerda, é influenciado pelas suas dificuldades no exílio. A formação de Pedrosa o qualificou como escritor, e foi como tal que ele encontrou a possibilidade de se manter durante o seu exílio. O convite de Rowe para integrar o Boletim da União Pan-Americano assim como os artigos que mandara ao Brasil

125- PEDROSA, 1981,p. 19

foram as oportunidades que encontrou para sustentar sua família, tendo a colaboração de Mary Houston, que também colaborou para a renda da família com as suas habilidades de taquígrafa. E foi ainda como escritor “profissional” que Pedrosa foi convidado por Paulo Bittencourt para integrar o *Correio da Manhã* como colunista.

Mas teria então Pedrosa, a partir de sua decepção com o bolchevismo simplesmente abandonado seu projeto de transformação do mundo, projeto este que mobilizava suas ações até então, levando-o inclusive a arriscar sua vida em um país estrangeiro? Como já vimos, Pedrosa manteve-se no campo da militância, mas sob novas perspectivas. Da mesma forma, manteve-se na crítica de arte, intensificando sua atividade enquanto tal, tornando-se um dos principais críticos de arte do Brasil. Sejam quais forem os motivos que levaram Pedrosa se atirar em direção às artes, que está sendo proposto neste trabalho é a consideração do momento posterior de Pedrosa no Brasil como fruto de uma transformação sofrida por ele durante o seu exílio, momento capital para sua formação. Teria sido lá, mesmo com sua decepção com Trotski e com o bolchevismo como um todo, que Pedrosa teria tido a oportunidade de “cultivar” sua visão de mundo, travando contato com ideias ainda não difundidas no Brasil, permitindo a ele restabelecer os laços entre marxismo e artes que até então o tinham movido. Assim, é importante salientar a condição de viajante e de exilado de Pedrosa como um dos elementos que permitiu a ressignificação das experiências por eles vividas.

2.6 . O exílio como formação.

A viagem em si pode ser vista como uma prática transformadora do olhar. A viagem permite que coloquemos lado a lado situações, sociedades, experiências, desestruturando certezas antes arraigadas. Octavio Ianni coloca que a viagem como sendo uma “longa faina destinada a desenvolver o eu”. A travessia, o desbravar do novo surpreende, deslumbra, não apenas descobrindo ao viajante o novo como também redesenhando aquilo que lhe era conhecido¹²⁶. Mas a condição de Mario Pedrosa era ainda mais extrema. Para o exilado, é inegável que haja uma fratura traumática entre ele e seu lugar de origem. Sua viagem é quase sempre uma jornada não esperada e não desejada. Não menos desesperadora é a situação posteriormente vivida: o não lugar, o não pertencimento forçado. Estando rompidas suas raízes, o exilado vê-se numa situação de insegurança, deslocado de suas orientações mais

126- IANNI,2000

básicas. Como saída, os exilados normalmente se apegam exatamente a sua condição de “diferente” e de “outro”.

Edward Said enfatiza em sua análise sobre o exílio o uso por parte do exilado do seu lugar diferenciado num dado grupo como uma arma. Ele ressalta a postura intransigente e obstinada dos exilados, marcada por uma carga nas tintas e numa recusa a se “adequar” ao lugar de exílio. Mesmo parecendo estranho, Said fala que o exílio possui alguns pontos positivos, sendo um deles possibilidade de “ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira”, o que permitiria uma maior originalidade de visão e uma maior consciência da cultura e do cenário de um país, já que possuem um contraponto para as experiências vividas em exílio: sua memória da terra de origem. A vida em exílio se desenrola necessariamente justaposta às experiências anteriores¹²⁷. Para Said, o exilado vive preso numa espécie de estado intermediário, nem totalmente integrado ao novo, nem liberto do antigo. Esta situação marginal, de aprisionamento entre um passado e um futuro, daria ao exilado uma “dupla perspectiva”, na medida em que toda ideia ou experiência vivenciada no novo país seria contraposta ao que foi deixado para trás, fazendo com que tanto o novo como o antigo apareça sob uma nova luz¹²⁸.

A partir desta perspectiva, não é difícil entender as posições de Mario Pedrosa em relação às artes e a política durante e após seu exílio. Se olharmos de maneira ampla a trajetória intelectual de Pedrosa, podemos apontar como um de seus traços distintivos a simpatia pelo novo, pelo marginal, pelas ideias que ainda aparecem para a maioria como absurda. Talvez isso se dê até mesmo por sua personalidade jovial e sua empatia com a juventude de seu tempo. A participação de Pedrosa em grandes rupturas tanto em artes como em política pode ser compreendida sim por este seu gosto pelo novo, mas também por essa vivência sob esta dupla perspectiva. Pedrosa deixou no Brasil por força da ascensão de um regime de exceção que se mostrava de diversas maneiras próximo ao totalitarismo. Este foi o pano de fundo que agiu como contraponto da experiência de Pedrosa nos EUA. Se toda experiência de viagem é uma experiência de cultivo, de desestruturação das certezas em nome de novas verdades, a grande aquisição de Pedrosa teria sido o entendimento de que qualquer enclausuramento das ideias e das possibilidades de ação era um movimento de retrocesso.

Se nos anos 1930 o trotskismo surgiu para Pedrosa como uma força transformadora contrária a ascensão do stalinismo, nos anos de organização da IV Internacional o trotskismo

127- SAID,2005.,p.58-59

128- SAID,2003

passou a se assemelhar por demais com aquilo que Pedrosa havia rechaçado no stalinismo. Pela necessidade de defender uma homogenia, Trotski se tornara tão intransigente quanto Stalin, não permitindo a existência de discordâncias ou dissidências. Mesmo tendo sofrido o mesmo tipo de acusação à época de seu debate com Stalin, Trotski não hesitou em classificar os dissidentes como minorias conservadoras e burguesas, que não compreenderiam o verdadeiro sentido do marxismo científico. A adesão de Pedrosa em relação as posições de Shachtman e Burnham pode ser compreendida em grande parte por este asco a qualquer tipo de ação partidária próxima ao totalitarismo. A medida adotada por Trotski – a expulsão daqueles que aderiram a fração – foi apenas o sinal derradeiro de que a proximidade entre o stalinismo e o totalitarismo não se devia a um vício imposto por Stalin, mas sim um vício inerente ao bolchevismo.

Ao mesmo tempo, o *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente* e a proximidade a um grupo de intelectuais nova-iorquinos adeptos do modernismo de tipo abstrato permitiu novas formas de conciliar arte e política. A partir destas influências, tornou-se possível pensar uma arte revolucionária para além do caráter acessório que a parecia ter em *Literatura e Revolução*. Foi neste contexto intelectual nova-iorquino que Pedrosa teria dado mais um passo, talvez o mais importante, no seu processo de formação como crítico de arte. Foi neste período que possivelmente Pedrosa teria assumido uma compreensão da arte não mais como uma parte do processo revolucionário “tradicional”, entendido como o processo de tomada de poder político e a instalação de uma ditadura do proletariado, mas sim como um processo mais amplo, de transformação cultural e cognitiva dos indivíduos. É neste sentido que a arte de vanguarda deixa de ser compreendida como o *locus* da arte burguesa e alienada, mas sim como o espaço de construção de uma cultura que possibilita a ampliação da capacidade de cognitiva para além dos limites impostos pela atual cultura de massa.

Esta dupla perspectiva característica do exilado, assim como esta recusa em defender qualquer tipo de totalitarismo são, sem dúvida, elementos importantes para compreender a vinculação entre arte abstrata e socialismo presente na obra de Mario Pedrosa posterior a 1945. Sua “preferência” pelo heterodoxo é algo comum ao longo de sua trajetória e teria sido exatamente esta sua formação marcada pela sua condição de “estrangeiro” que teria possibilitado congregar posições tão incomuns no pensamento político e estético do Brasil da década de 1940.

O exílio de Nova Iorque não foi o primeiro momento onde Pedrosa adotou o papel social de “estrangeiro”. Filho de senhor de engenho, Mario Pedrosa recebeu, conforme era usual entre os homens nascidos no seio patriarcalista brasileiro, educação europeia. Sua

estadia de três anos na Suíça, dos 13 aos 16 anos, foi sua primeira experiência em país estrangeiro. Lá, já desenvolveu proficiência em línguas que se tornaria fluente, como o alemão e o francês. No final da década de 1920, foi enviado para a Alemanha pelo Partido Comunista, onde frequentou a Universidade de Berlin, além de transitar por grandes centros como Paris, onde conviveu com muitos dos artistas surrealistas. Assim, ao ser exilado durante o Estado Novo, Pedrosa se torna novamente um estrangeiro, mas agora em um país em que nunca tinha vivido e sem possibilidade de retorno em vista.

Foi nesta situação *sui generis* de exilado que Pedrosa percebeu novas possibilidades para o lugar da arte em seu projeto revolucionário. A partir de sua chegada a Nova Iorque e do desenrolar do seu afastamento da IV Internacional, que resultaria na sua ruptura com o bolchevismo e sua aproximação do grupo de intelectuais nova-iorquinos, há uma reorientação de sua conduta tendo em vista o fim revolucionário que animou sua militância ao longo de sua vida. O processo de individualização e de cultivo vivido por Pedrosa neste momento de sua trajetória se deu em condições específicas, garantidas exatamente por este lugar social de “exilado” ocupado por Pedrosa. Segundo Alfred Schutz ao se “estar” estrangeiro a situação do sujeito em relação ao grupo local que acaba por se relacionar se dá através de dois traços básicos: a objetividade e ausência de lealdade. No que se refere a objetividade do estrangeiro, Schutz enfatiza o não pertencimento do estrangeiro ao sistema de interpretação do mundo mobilizado pelo grupo local, o que tornaria possível uma compreensão por parte do estrangeiras das incoerências e inconsistências dos referenciais locais, adotados de maneira autoexplicativa. Já em relação a lealdade duvidosa do estrangeiro, Schutz aponta a situação marginal do estrangeiro, que, ao ser inapto a seguir completamente as referências locais de atuação, é constantemente visto como “outro”¹²⁹. Por outro lado, é importante salientar também que este estrangeiro tem maior liberdade para apropriar-se apenas parcialmente dos “padrões culturais” locais, já que não se encontra preso aos laços tradicionais de pertencimento. Essa liberdade relativa facilitaria sua circulação entre os diferentes grupos locais – sempre sob a pecha de “estrangeiro” –, assim como possibilitaria uma ressignificação da experiência local a partir do seu referencial de origem, trazido consigo para a terra estrangeira.

No movimento liderado por Trotski, havia uma concepção de marxismo que partia de uma série de concepções básicas de marxismo que sequer entravam em debate, pois já haviam se consolidado como “formulas” revolucionárias a partir do sucesso da revolução russa. Com

129- SCHUTZ,1971,p.104-105

a difusão dos ideais trotskistas em contextos sociais, culturais e políticos específicos e o posterior esforço de construção de uma unidade, o que surgiu foram exatamente ressalvas em relação a estas bases indiscutíveis do bolchevismo, suporte de toda a concepção de marxismo desenvolvida pela IV Internacional. Se o movimento intelectual norte-americano problematizou a concepção trotskista de revolução a partir de sua tradição política e cultural específica, é possível dizer que Mario Pedrosa problematizou tanto as posições da IV Internacional quanto a dos “New York Intellectuals”, se aproximando mais do grupo nova-iorquino. Contudo, os vínculos que surgiram daí são principalmente intelectuais, e por isso mais flexíveis, o que possibilitou uma concordância e fidelidade apenas parcial ao grupo¹³⁰.

Em seu exílio, Pedrosa teria se encontrado novamente numa condição onde seu lugar social nos grupos que participava era o de estrangeiro. E foi neste lugar intermediário, entre o distante – livre das marcas de origens comuns aos membros do grupo – e o próximo – dado pelo sua presença nos próprios círculos – em um contexto social, política e intelectual específico, que Pedrosa teria reformulado seu projeto estético e político anterior, sem abandoná-lo em lugar de uma simples adesão aos posicionamentos do grupo nova-iorquino.

Ao tratar da situação social dos regressos, ou seja, da situação daqueles indivíduos que retornam para o lugar que convencionalmente chamam de “lar”, Schutz utiliza a figura de Ulisses e de sua odisseia para dar contornos a este ator social. Talvez não haja imagem que melhor ilustre o caso de Pedrosa ao retornar ao Brasil. Assim como Ulisses, que ao retornar para Ítaca não conseguiu reconhecer a própria terra natal, Pedrosa também encontrou um país diferente daquele que deixara para trás ao partir para seu exílio. Mas esta nova visão sobre o Brasil não se dá apenas pelas transformações ocorridas no Brasil ao longo dos sete anos que Pedrosa passou no exílio. Suas próprias concepções anteriores sobre Brasil, sobre o socialismo e o lugar das artes são revistos à luz de toda a experiência vivida no seu exílio. O exílio pode ser compreendido assim como um grande elemento transformador do projeto socialista ambicionado por Pedrosa. Se toda ação é projetada a partir da situação biográfica do

130- Aqui, é possível retornar as colocações de Simmel em relação aos círculos sociais. Segundo Simmel, o indivíduo se vê em primeiro lugar encerrado num círculo primário de associações, representado pela família. Contudo, a partir de seu desenvolvimento, os indivíduos acabam por se relacionar com personalidades externas a esses círculos primários, iniciando assim um processo de substituições das associações fundadas em convivências exteriores por associações de conteúdo, de caráter interno. Este processo representa, tanto no pensamento como nas relações entre indivíduos, o estabelecimento de “relações associativas entre elementos homogêneos de círculos heterogêneos”, de modo que “surtem novos círculos de contato, que se cruzam nos mais diversos ângulos com os mais antigos, que são relativamente mais naturais e sustentados por relações materiais”. (SIMMEL, 1972, p.426). Assim, passam a ser possíveis novos tipos de vínculos, mais livres dos aspectos locais e naturais – vínculos profissionais, intelectuais, etc –, geralmente mais eletivos e flexíveis, em lugar das relações arbitrárias e irracionais, geralmente presentes nas esferas primárias de associação.

indivíduo, é possível afirmar assim que o exílio foi um momento de grandes mudanças no acervo de conhecimento de Pedrosa¹³¹.

Assim, teria sido através desta transformação radical da situação biográfica de Pedrosa, transformação esta sofrida ao longo do seu exílio, um dos elementos que permitiria a compreensão de sua atuação em defesa de um socialismo democrático, intrinsecamente ligado a uma nova concepção de marxismo e sobre o papel das artes na revolução social.

131 Vale lembrar a colocação de Schutz sobre a relação entre este retorno ao lar e as possíveis transformações nos entendimentos adotados por este indivíduo regresso em relação ao seu lugar de origem: “Pelo simples fato de envelhecermos, de terem surgido em nossa corrente de pensamento novas experiências, das experiências anteriores terem recebido permanentemente significados interpretativos adicionais à luz dessas experiências supervenientes que, mais ou menos, transformaram nosso estado de espírito - todas estas características básicas da vida mental impedem a recorrência do mesmo. Mesmo ao ser recorrente, a recorrência não é mais a mesma. A repetição pode ser desejada e almejada, mas tudo aquilo que pertence ao passado nunca poderá se reafirmado no presente exatamente da mesma maneira que fora no passado. Quando surgiu, carregou consigo antecipações vazias, horizontes de futuros desenvolvimentos, referências das chances e possibilidades; agora, em retrospectiva, estes antecipações já provaram-se cumpridas ou não; as perspectivas mudaram; aquilo que era meramente um horizonte ou tornou-se o centro das atenções ou desapareceu completamente; as chances anteriores ou tornaram-se realidades ou impossibilidades – ou seja, as experiências anteriores agora possuem outro significado” (SCHUTZ,2008,p.115)

CAPÍTULO 3. A ARTE ABSTRATA E SOCIALISMO DE MARIO PEDROSA APÓS SEU RETORNO AO BRASIL (1945-1950)

“Com essa cisão [de Max Schachtman] fiquei do lado que perdeu. Discutia-se o dia inteiro se deveria ser ‘natureza de classes do Estado proletário’ ou ‘ natureza de classes do Estado soviético’ e no fim eu já estava achando que essa teoria nunca iria ser definida (...). Foi nesse momento que abandonei a ortodoxia trotskista e quando voltei pro Brasil estava querendo experimentar uma série de ideias novas, inclusive a criação de um partido socialista independente, que não seguisse nem a UDN nem o stalinismo e tentasse uma política diferente do PC” (Entrevista de Mario Pedrosa a O Pasquim, dez. de 1978)

Após retornar ao Brasil, Mario Pedrosa volta a militância política e intensifica sua produção como crítico de arte. Contudo, o teor destas atividades não permaneceu o mesmo, se comparado a crítica e a militância de Pedrosa anterior ao seu exílio. Se antes Pedrosa era uma das figuras mais proeminentes do trotskismo e defensor de uma arte de caráter social, que valorava movimentos como o muralismo mexicano, a partir de 1945 Pedrosa coloca no centro de suas reflexões o socialismo democrático e o abstracionismo. A produção intelectual de Pedrosa deste período encontrou principalmente dois meios de divulgação: o jornal *Vanguarda Socialista* – que concentrou a divulgação de suas posições sobre o socialismo democrático – e suas colunas de artes plásticas em jornais de grande circulação, como *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa* – que apresentaram ao grande público as reflexões de Pedrosa sobre as artes plásticas, em especial as artes abstratas.

Estes novos posicionamentos teriam sido marcados pela experiência de Pedrosa nos EUA. Sua ruptura com o bolchevismo e sua adesão a um socialismo influenciado pelo marxismo alemão pré-revolução de 1917 são apenas uma das características desta nova faceta da militância política de Pedrosa. Se antes do exílio a relação entre as artes e a revolução era facilmente identificável, tal relação se torna mais obscura a partir de seu retorno ao Brasil, quando há uma congregação entre arte de vanguarda, sobretudo a arte abstrata, e vanguarda política. Seja por esta filiação ainda incomum entre abstracionismo e socialismo, seja pelo uso de meios de divulgação específicos para sua produção sobre o socialismo e sobre artes, haveria uma aparente cisão entre o chamado “Mario Pedrosa militante político” e o “Mario Pedrosa crítico de arte”. Contudo, esta cisão se mostra improvável se as concepções estéticas e políticas de Pedrosa neste período forem compreendidas não como produções intelectuais

distintas ,mas sim como parte de um mesmo projeto mais amplo, assim como no momento anterior ao exílio.

A presença de Mario Pedrosa nos Estados Unidos como secretário da IV internacional durante seu exílio teria sido crucial para a participação de Pedrosa nos círculos intelectuais nova-iorquinos, que tendiam a conceber o marxismo a partir da necessidade de defesa e reconstrução de uma cultura “superior”, contraposta à produção industrial de cultura de massa. Assim, é possível entender o exílio de Pedrosa como um dos elementos que proporcionaram estes novos posicionamentos e o estabelecimento de novas concepções sobre o lugar da arte no socialismo.

3.1. A *Vanguarda Socialista*: novas ideias e agrupamentos políticos no Brasil pós 2ª Guerra.

O ano de 1945 marcou o início da redemocratização brasileira posterior ao período do Estado Novo. Após os longos anos vividos à sombra do espectro do totalitarismo, muitos dos intelectuais adeptos do marxismo repensam suas posições e a adesão ao bolchevismo¹³². E foi exatamente com o intuito de repensar o socialismo a partir de marcos conceituais diferentes daqueles defendidos no bolchevismo que um grupo de intelectuais liderado por Mario Pedrosa se coloca a frente desta tarefa e lança o jornal *Vanguarda Socialista* como órgão de debate destas novas ideias no Brasil.

Com os prenúncios de uma nova Assembleia Constituinte para restabelecer o governo de ordem democrático no Brasil pós 2ª Guerra Mundial, diversos partidos e agrupamentos políticos, sejam novos ou rearticulações de antigas legendas, se organizaram. A partir do cenário eleitoral que se desenhou no período, três legendas apareceram como as principais

132- Principalmente depois da 2ª Guerra Mundial, novas interpretações sobre o regime soviético começaram a jogar luz nas proximidades entre o regime soviético a partir da ascensão de Stalin no poder e o regime nazista de Hitler, sobretudo no que se refere ao caráter totalitário de ambos os regimes. Uma interpretação importante sobre o fenômeno do totalitarismo foi a de Hannah Arendt em *As Origens do Totalitarismo* (1951). No livro, Arendt caracteriza o fenômeno do totalitarismo através de elementos pertencentes ao nazismo de Hitler e o comunismo de Stalin. Dentre os elementos constituintes do fenômeno do totalitarismo posterior a 2ª Guerra Mundial, Hannah Arendt destaca o controle ideológico das massas pela desagregação e atomização desta e a dominação pessoal de um líder sem a presença formal de um programa de partido, que ambiciona a expansão global de seu poder, amparado por um amplo instrumento de construção de uma realidade fictícia que suporte tal imagem e ambições (ARENDR,1998).

forças eleitorais: PSD, PTB, PCB¹³³ e UDN. Fora do bloco pró-getulista, formado pelo Partido Social Democrata e pelo Partido Trabalhista Brasileiro, a militância de esquerda se encontrava espalhada principalmente entre o Partido Comunista Brasileiro e a União Democrática Nacional.

A partir de sua volta à legalidade, o PCB, orientando-se pela “lógica de ação do comunismo internacional de ‘frente contra o fascismo’”, que apontava para um reestabelecimento dos órgãos democráticos no Brasil conduzido por uma política de “ordem e tranquilidade”¹³⁴, se volta para a campanha “queremista”, que visava a instalação da Assembleia Nacional Constituinte com a manutenção de Getúlio Vargas no poder. Mesmo não participando diretamente da coalisão que apoiou Vargas na Assembleia Constituinte e seu candidato, Eurico Gaspar Dutra, a aproximação tácita entre PCB e Vargas através do “queremismo” acabou por levar muitos militantes de esquerda à UDN¹³⁵.

A constituição da UDN à época da redemocratização era bastante eclética, tendo congregado em seus quadros tanto políticos remanescentes da República Velha como também intelectuais liberais e até mesmo jovens universitários antifascistas¹³⁶. A UDN coligava várias das forças de oposição ao governo Getúlio Vargas sob a bandeira de um mesmo partido. Dentre estas forças heterogêneas, muitos eram simpatizantes do socialismo ou de posicionamento de esquerda. É a partir destes setores da esquerda que surge a “Esquerda Democrática” como um bloco autônomo dentro da UDN. Conforme diz Antônio Candido, a Esquerda Democrática era constituída por “grupos e pessoas de vários matizes, desde liberais socializantes e antigos tenentistas até ex-trotskistas, não faltando simpatizantes do stalinismo, além de socialistas independentes”¹³⁷. Em abril de 1946, a ED¹³⁸ realizou sua primeira

133- O período de 1945 a 1964 pode ser compreendido como o ápice de popularidade do Partido Comunista Brasileiro. Tal popularidade era atribuída em grande parte à figura de Luís Carlos Prestes, visto como um dos principais elementos do PCB desde o momento de sua filiação ao partido, em 1934, fato este devido principalmente pela sua liderança frente à Coluna Prestes, que lhe valeria a alcunha de “Cavaleiro da Esperança”. Outro ponto favorável à popularidade do Partido Comunista Brasileiro foi o apoio da União Soviética à aliança antifascista que pôs fim da 2ª Guerra Mundial.

134- TEIXEIRA DA SILVA e SANTANA, 2007, p. 104

135- Como opção aos candidatos do PCB e da coligação PSB/PTB – Yeddo Fiúza e Eurico Gaspar Dutra, respectivamente – a UDN lançou a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes, ex-tenentista e grande opositor do regime de Vargas, que colocava como principal plataforma a impossibilidade de um retorno pleno ao regime democrático sob os auspícios de Getúlio Vargas ou de um de seus candidatos.

136- ABREU et al, 2010

137 - CANDIDO, 2001, p. 15

138- No Rio de Janeiro, a Esquerda Democrática era formada por lideranças como João Mangabeira, Domingos Velasco e Hermes Lima. Em Pernambuco, seus principais líderes eram o sociólogo Gilberto Freyre, Ozório Borba e Mário Apolinário dos Santos. Em Minas Gerais o principal nome do bloco era o jornalista Hélio Pellegrino. Em São Paulo, a Esquerda Democrática foi composta por membros da antiga

convenção nacional, onde foi decidido a oficialização da Esquerda Democrática em partido político. Já na sua convenção, em agosto de 1947, a ED já passou a adotar o nome de Partido Socialista Brasileiro¹³⁹. No cerne do processo de formação do Partido Socialista Brasileiro, é possível identificar a aproximação de um grupo eclético de intelectuais de esquerda que se justapunham principalmente pelo fato de reconhecerem o PCB como um partido defensor de posições totalitárias, posição esta que se estendia ao stalinismo como um todo.

Dentre os grupos que viriam a formar o PSB, estava o grupo envolvido na publicação de *Vanguarda Socialista*. Sua primeira edição foi lançada em 31 de agosto de 1945, poucos meses após o retorno de Pedrosa ao Brasil. Ele era impresso nas oficinas gráficas do *Jornal do Brasil* e vendido em bancas de jornal e através de assinaturas. O jornal era dirigido por Mario Pedrosa e tinha entre seus membros diversos antigos militantes trotskistas. Em seu início, assumiu uma posição independente, não se filiando a nenhum partido político. Apenas em 1948 foi estabelecido o vínculo com o PSB, que marcou a saída de Pedrosa da direção do jornal¹⁴⁰.

É difícil definir exatamente quais eram os membros do *Vanguarda Socialista* por diversos motivos. Em primeiro lugar, o caráter inicial do jornal como órgão de debates aberto aos militantes dos demais grupos de oposição de esquerda ao Partido Comunista. Apenas com uma leitura pormenorizada, tendo em vista os diferentes agrupamentos de esquerda do período torna possível mapear quais contribuições eram dadas por editores e simpatizantes das posições do *Vanguarda Socialista* e quem estava contribuindo com posições divergentes, ainda que inseridas no âmbito da crítica de esquerda ao Comunismo. Entretanto, é possível afirmar que Mario Pedrosa, Hilcar Leite e Nelson Veloso Borges¹⁴¹ foram os principais

União Democrática Socialista (UDS), como Paulo Emílio Salles Gomes, Antônio Cândido e Azis Simão. Inicialmente, também os comunistas Astrojildo Pereira e Caio Prado Júnior fizeram parte da Esquerda Democrática, mas retornaram ao PCB quando da legalização do partido (VIEIRA,2002).

139- HECKER,2007,p.33

140- Ao ser criado, o jornal continha 8 páginas e a tiragem inicial de 12.000 exemplares. Com a diminuição das vendas, os editores tiveram que cortar alguns custos de produção do jornal. O primeiro corte foi a redução do número de páginas do jornal de 8 para 4 páginas, o que ocorreu a partir da edição 67 (6/12/1946). O *Vanguarda Socialista* manteve sua periodicidade semanal até a edição 110 (3/10/1947), quando novas restrições orçamentárias forçaram novos cortes. O jornal que circulava regularmente às sextas-feiras passou então a ser publicado quinzenalmente. Segundo Gina Machado, neste período o *Vanguarda Socialista* vendia de 300 a 400 edições, o que praticamente inviabilizava a tiragem de novos números. O jornal manteve a periodicidade quinzenal até a edição de 124, quando os editores ingressam formalmente no PSB e entregam o jornal para a executiva do partido. O jornal ainda foi publicado por pouco tempo, mas já completamente alterado sob a nova direção de Hermes Lima.

141- Nelson Veloso Borges ou “Pirajá” - Cunhado de Mario Pedrosa, ele era considerado um “elemento ultra-secreto” no quadros da militância de esquerda. Médico de formação alemã, de família rica do nordeste e proprietário de usinas de açúcar e fábricas de tecido, ele atuava como um facilitador financeiro da militância (CASTRO GOMES,1988,p.186), tendo sido ele o principal financiador do *Vanguarda*

articuladores do jornal durante a sua existência. Hílcar Leite dá detalhes do funcionamento do semanário:

“No começo éramos três gatos pingados aqui no Rio de Janeiro: o Mário Pedrosa, o Nelson Veloso Borges e eu. (...) Distribuíamos pelo Brasil: São Paulo, Recife, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Porto Alegre, até Manaus. Onde a gente tinha um amigo, mandava o jornal para lá. Ele era impresso aqui no Rio nas oficinas do *Jornal do Brasil*. Tínhamos um velho companheiro lá, José Caldeira Leal, que tinha arranjado as condições ideais de preço. A *Vanguarda* não era um jornal clandestino, era vendida em bancas. Foi lançada antes da queda de Getúlio, e no começo chegou a vender 20 mil exemplares”¹⁴².

É possível definir a composição do grupo *Vanguarda Socialista* pela presença de Mario Pedrosa, responsável pela maioria dos editoriais e diretor do jornal; Geraldo Ferraz, secretário do jornal¹⁴³ e responsável pela seção de artes e literatura em conjunto com Patrícia Galvão; Hílcar Leite, que escrevia a “Página Sindical”; Nelson Veloso Borges, que sob o pseudônimo de Pirajá contribuía com a seção de economia do jornal; Aristides Lobo, que escrevia artigos sobre autores e doutrina marxista; Luiz Alberto Bahia, que contribuía com artigos de política nacional e internacional; o jornalista Barreto Leite Filho, sob o pseudônimo de Montefalcone, publicou uma série de artigos sobre política italiana no pós-guerra, além de muitos outros como Paulo de Castro, Edmundo Moniz¹⁴⁴, Hugo Baldessarini, Febus Gikovate, Antônio Costa Correa, Arnaldo Pedrosa d’Horta, Plínio Correia de Mello, Fúlvio Abramo, Oliveiros S, Ferreira, Edgard Carone, Hélio Jaguaribe, Rachel de Queiroz e outros não identificáveis devido ao uso de pseudônimo. O jornal *Vanguarda Socialista* contava também com as ilustrações de Carlos Leão e Lívio Abramo. Entretanto, mesmo com esta ampla contribuição de intelectuais próximos e simpatizantes, Gina Machado afirma que o núcleo editorial de fato do jornal era muito pequeno, restringindo-se a Mario Pedrosa, Nelson Veloso Borges, Hílcar Leite, Edmundo Moniz e Geraldo Ferraz¹⁴⁵.

Socialista. No jornal, manteve durante todo o período de circulação do jornal uma coluna sobre economia, que assinava sob o pseudônimo de Pirajá.

142- CASTRO GOMES,1988,p.196

143- Geraldo Ferraz exerceu a secretaria do jornal até a edição 63. Sua saída teria se dado devido à sua mudança, junto à Patrícia Galvão, para São Paulo, onde iria ingressar novamente no jornal *Diário da Noite*. Quem assumiu o secretariado após sua saída foi Hílcar Leite, que permaneceu no secretariado até o fim da participação de Pedrosa como diretor. Houve apenas um afastamento temporário durante o mês de janeiro de 1947, se deu devido a discordância de Hílcar Leite com relação à plataforma de candidatura de Edmundo Muniz apoiada pelo *Vanguarda Socialista*. Na edição 70 de *Vanguarda Socialista* foram publicadas tanto a plataforma referida como também a crítica de Hílcar Leite a esta. No período de afastamento, quem assumiu a posição foi Norma Moniz, irmã de Edmundo Moniz.

144- Edmundo Moniz (1911 -)- Jornalista, participou *Vanguarda Socialista* e do *Correio da Manhã* com Pedrosa. Afastou-se da IV Internacional depois de saída de Pedrosa da organização.

145- MACHADO,1982,p.32

Em um primeiro momento, o *Vanguarda Socialista* se punha como órgão aberto à todos aqueles que quisessem contribuir para a formação das novas bases do socialismo no Brasil. Isto significava nas entrelinhas que todos aqueles que faziam parte da oposição de esquerda ao PCB tinham espaço de expor suas ideias no jornal. Mas isto também não significaria que o grupo *Vanguarda Socialista* teria uma posição neutra. Suas ideias também eram apresentadas, o que geraria muitas vezes refutações por parte de militantes de outros agrupamentos e debates acalorados nas páginas do *Vanguarda Socialista*¹⁴⁶. Neste contexto político conturbado pela reestruturação da democracia brasileira, o socialismo surgiu como nova opção para os opositoristas de esquerda que não se alinhavam com o trotskismo. O *Vanguarda Socialista*, mesmo aceitando a participação de outros grupos, se esforça para diferenciar-se dos demais grupos. No artigo *Definições*, presente na terceira edição do jornal (14/09/1945), é feito um esforço de diferenciação do *Vanguarda* em relação aos demais grupos socialistas existentes: A Esquerda Democrática e a União Democrática Socialista de São Paulo. Sobre o primeiro, diz-se:

“Nesse sentido, é que vemos, por exemplo, numa organização como a ‘Esquerda Democrática’ uma constelação efêmera mas brilhante, própria dos momentos como o em que estamos vivendo, cheia de líderes e de chefes, todos capazes de defender com brilhantismo uma tese ou uma causa, seja na tribuna parlamentar ou numa cátedra universitária. É o partido dos vértices fulgurantes: antes de serem de ‘esquerda’ são liberais; antes de serem ‘socialistas’ são democratas. É uma organização para os grandes dias e as grandes solenidades; não tem estômago para a luta cotidiana, enfadonha e desgastadora, para os problemas de organização, de praticismo doutrinário, de definição de atitudes límpidas, de preparação molecular; de educação dos quadros; preferem antes de tudo semear ideias gerais evitando tanto quanto possível descer até a prática e aos detalhes separadores, e tem horror a ficar em minoria ou a contrastar as maiorias do momento: são oportunistas. A Esquerda Democrática fundou-se com um propósito: ser o elo de ligação entre Prestes e o movimento liberal. Hoje torcem as mãos de dor ao ver o seu cavalheiro seguindo em direção oposta, dando-lhes as costas em busca do Ditador.”¹⁴⁷.

De São Paulo, a Esquerda Democrática recebeu apoio do grupo denominado União Democrática Socialista (UDS), formada por diversos militantes que tinham entre si o elemento comum de divergir do PCB. Na liderança intelectual do grupo estava Paulo Emílio Salles Gomes, idealizador do documento *Manifesto da UDS* (1945), além de Germinal Feijó, Antônio Costa Corrêa, Plínio Gomes de Mello, Arnaldo Pedroso D’Horta, Febus Gikovate, Fúlvio Abramo, Aristides Lobo e Azis Simão. Sua existência foi breve, mas seus militantes

146- Um exemplo destes conflitos ideológicos presentes nas páginas do *Vanguarda Socialista* é o debate que envolve Arnaldo Pedroso D’Horta e Hermínio Saccheta. Na edição 2 (07/09/1945) do *Vanguarda Socialista*, Arnaldo Pedroso Horta faz uma crítica a stalinistas e trotskistas, afirmando que as posições de ambos diante das eleições presidenciais de 1945 eram semelhantes e artificiais. Já na edição 9 (26/10/1945), Hermínio Saccheta, membro do Partido Socialista Revolucionário, tem um artigo seu publicado, onde defende o PSR, alinhado ao trotskismo.

147- PEDROSA et al, 1945a

apoiaram a formação da Esquerda Democrática¹⁴⁸. Sobre a UDS, o grupo *Vanguarda Socialista* reconhece uma maior homogeneidade e um maior comprometimento com o socialismo:

“A União Democrática Socialista é outro grupo de intelectuais e alguns operários de vanguarda de tendências socialistas. Não tem naturalmente a mesma projeção intelectual da Esquerda Democrática, embora tenha outra consistência ideológica, e objetivos mais claros e precisos: é nitidamente uma formação socialista e já fez um esforço meritório por se diferenciar, política e ideologicamente. Suas origens são muito menos heterogêneas que as da Esquerda Democrática. São os seus elementos nucleares jovens que vieram dos grupos universitários de esquerda, do partido comunista, do movimento trotskista, e até das atividades sindicais antes do Estado Novo. A sua formação tem sem dúvida um caráter progressista; e sua evolução pode se dar num sentido de maior consistência ideológica, de maior firmeza política, e, portanto, de maiores possibilidades”¹⁴⁹.

Apesar deste esforço de diferenciação, muitas foram as aproximações entre o *Vanguarda Socialista* e os demais grupos. Quando a Esquerda Democrática decidiu por se denominar por Partido Socialista Brasileiro, muito se debateu sobre o verdadeiro caráter socialista do grupo. Na edição 34, ao tratar do 1º congresso da Esquerda Democrática, a manchete da primeira página já levantava a hipótese de que a Esquerda Democrática poderia ser o tão desejado Partido Socialista, (“Já será o Partido Socialista”, de 10/04/1946). Assim, da mesma maneira que foram muitos os debates em torno desta aproximação, também foram muitas as críticas a filiação do jornal ao PSB.

A formação do PSB em 1947 não se deu diretamente pelas mãos do *Vanguarda Socialista*. Porém, o jornal dirigido por Pedrosa foi crucial para a formação teórica do socialismo. Mesmo dando voz aos demais agrupamentos, as posições do grupo *Vanguarda Socialista* foram importantes para a formação dos intelectuais socialistas no pós-guerra. Conforme dito por Antônio Candido, o *Vanguarda Socialista* atuou como difusor de uma nova orientação no marxismo, de caráter “anti-stalinista, não mais trotskista, com destaque para a democracia e a valorização das posições de Rosa Luxemburgo, cuja obra contribuiu para difundir”¹⁵⁰. Edmundo Moniz, que participou ao lado de Mario Pedrosa do *Vanguarda Socialista*, esclarece o que era pretendido com o jornal:

“a *Vanguarda Socialista* procurou abrir um amplo debate doutrinário, tendo o marxismo como base, no campo econômico, social, político, científico, filosófico, literário e artístico. O principal objetivo era abrir um

148- HECKER,2007,p.31

149- PEDROSA et al, 1945a

150- CANDIDO,2001

largo debate sobre o socialismo. Procurava não ter nada de reformista ou revisionista (...). Ao contrário, a Vanguarda queria discutir o marxismo sem a falsa ortodoxia que vinha sendo imposta pelo Partido Comunista, pelo stalinismo. Queríamos até mostrar que o marxismo era passível de novas aquisições (...). Nós queríamos ter e tínhamos um interferência na vida política brasileira (...). Enfim, queríamos nos desprender das velhas fórmulas, trocando a letra morta pela realidade viva (...). Tínhamos a necessidade de rediscutir a clandestinidade a que nos obrigou o Estado Novo." ¹⁵¹

3.2. O Socialismo de Mario Pedrosa no *Vanguarda Socialista*

Como já foi dito, *Vanguarda Socialista* possuía em seu início uma série de colunas fixas. A “Página Sindical” tinha como principal participante Hilcar Leite e era composta tanto por artigos teóricos sobre a organização sindical como também por notícias relatando o processo da luta proletária em diferentes setores. Muitos dos artigos publicados neste espaço eram de autoria dos próprios trabalhadores de forma anônima. Conforme nota presente ao fim da coluna da primeira edição do jornal, a “Página Sindical” aceitava “qualquer colaboração ou correspondência de operários relativa à vida trabalhadora nas oficinas ou locais de trabalho”. Já o espaço “Justiça do Trabalho” era composto por artigos sobre questões referentes à legislação trabalhista e por correspondências de trabalhadores, enviando reclamações ou perguntas sobre o assunto. Hugo Baldessarini¹⁵² contribuía tanto para a produção dos textos como para a solução das dúvidas postas pelos leitores, que também podiam consultá-lo pessoalmente na redação do *Vanguarda Socialista*. A seção “Crítica Literária”, escrita exclusivamente por Patrícia Galvão¹⁵³, não se restringia apenas à análise da literatura nacional e internacional, mas também à outras formas de manifestação cultural. A coluna “Aspectos Econômicos” escrita por Pirajá (pseudônimo de Nelson Veloso Borges), provavelmente é a coluna que mais duradoura do *Vanguarda Socialista*. Raras foram as edições que não contaram com artigos de Pirajá, um dos membros fundadores do jornal e principal mantenedor financeiro do grupo. Além destas seções escritas por colaboradores mais frequentes, havia também alguns espaços mais esporádicos e sem nenhum tipo de colaborador fixo, como o destinado para crítica de produções culturais –cinema, música, teatro e outros –, crônicas sociais e saúde, por exemplo. Dentre estas colunas esporádicas destaca-se a coluna

151- MONIZ, 1985

152- Hugo Baldessarini- Advogado, participou com Pedrosa da União Socialista Popular e do *Vanguarda Socialista*

153- Patrícia Galvão (1910-1962) foi escritora, poeta e militante socialista. Como escritora, participou do movimento modernista. Filia-se ao Partido Comunista com Oswald de Andrade, seu primeiro marido. Nos anos 1940, rompe com o PCB e aproxima-se do socialismo, passando a integrar a redação de *Vanguarda Socialista* junto com seu segundo marido, Geraldo Ferraz. É no jornal que Patrícia inicia sua carreira como crítica de artes.

“Tribuna Livre”, que contém artigos sobre debates internos ao grupo formador do jornal e sobre as diretrizes políticas do mesmo. Já nas últimas edições que tiveram Mario Pedrosa como diretor surgiu a coluna: “Do Front Operário”, que dava notícias curtas sobre a situação do socialismo em diversos países do mundo.

Dois espaços têm uma presença destacada no jornal *Vanguarda Socialista*. A primeira destas seções, denominada “Documentos do Marxismo”, se manteve até a edição 71 (03/01/1947) e tinha o intuito de promover o contato direto dos leitores brasileiros com autores clássicos do marxismo como Marx, Engels, Lenin, Trotski, Rosa Luxemburgo, Kautsky, Bukhanin e outros, que à época eram de difícil acesso aos leitores brasileiros. Esta presença constante de textos traduzidos dos clássicos reflete a vontade de que o debate acerca do marxismo no Brasil não se desse através de dogmas ou interpretações de partidos ou grupos. Segundo Paul Singer, esta valorização dos clássicos foi algo que foi sempre apreciada por Mario Pedrosa:

“Tenho a impressão de que Mario Pedrosa tinha como critério que os clássicos tinham que ser conhecidos diretamente, não por meio de vulgarizadores, coisa que eu, depois que me tornei professor, pratiquei a vida inteira. Não sei se aprendi isso com Florestan Fernandes ou com o *Vanguarda Socialista*, mas quando me propus a dar cursos de Economia, por volta dos anos 60, fazia meus alunos lerem Adam Smith, Ricardo, Marx diretamente e nunca usei vulgarizadores, nunca usei, digamos, o conhecimento já depurado, didatizado, simplificado e geralmente traído. O *Vanguarda Socialista* nos fazia ler os clássicos, o que para mim é até hoje é uma lição fundamental.”¹⁵⁴)

Além de publicar versões completas de textos mais conhecidos como o “Prefácio à Crítica da Economia Política” e “Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”, de Karl Marx, muitas outras foram publicadas em português de forma pioneira no Brasil nas páginas do *Vanguarda Socialista*. Um exemplo de texto clássico traduzido especialmente para o *Vanguarda Socialista* é o caso do texto de Rosa Luxemburgo “A Revolução Russa”, publicado ao longo de cinco edições de *Vanguarda Socialista* e traduzido pelo próprio Mario Pedrosa¹⁵⁵.

Um dos traços mais marcante do *Vanguarda Socialista* é a presença um de espaço cativo destinado a artigos provenientes de jornais socialistas estrangeiros, geralmente contemporâneos ao *Vanguarda Socialista*. Dentre os artigos estrangeiros publicados no *Vanguarda Socialista*, a maioria era proveniente de publicações dos Estados Unidos como

151- SINGER, 2001

151- O texto “A Revolução Russa” teve sua primeira parte publicada na edição 30 (22/03/1946) e foi concluído na edição 35 (26/04/1946).

Partisan Review, *The New International e Politics*¹⁵⁶. A maioria destes artigos é de autoria dos “New York Intellectuals”. Dentre os autores tiveram seus artigos traduzidos e publicados no *Vanguarda Socialista* estão Max Shachtman, Meyer Schapiro, James T. Farrel, Irving Howe, Dwight Macdonald Heinrich Leder, Daniel Bell, Jack Barbash, Willian Henry Chamberlin, Andre Martin, Karl Korsch, Lucien Laurat, Ruth Fischer, Robert A. Alexander e diversos outros.

Como a maioria dos textos estrangeiros publicados no *Vanguarda Socialista* foram publicados em sua versão original após o retorno de Pedrosa ao Brasil, sendo que em alguns casos estes haviam sido publicados apenas alguns meses antes das versões em português, é provável que se mantivessem vínculos entre membros do *Vanguarda Socialista* e membros destes jornais. Tais vínculos se tornam ainda mais evidentes com a publicação na edição 86 (18/04/1947) de um texto de Robert A. Alexander, colaborador nos jornais *The Call* e *New Leader*, que trata do surgimento de um partido socialista no Brasil. Como tal troca de artigos e de informações se dava é difícil de precisar, mas a forma como o jornal era distribuído parece indicar que havia uma preocupação da direção do *Vanguarda Socialista* em distribuir suas edições entre intelectuais próximos em afetividade, mas afastados com relação ao espaço físico. Um dos textos que suscita tal proximidade do *Vanguarda Socialista* com grupos estrangeiros tratava das chamadas “teses sobre o capitalismo de estado”, uma das teses centrais do *Vanguarda Socialista* e que serviria de base para os “novos rumos” adotados pelo grupo. Estas teses foram publicadas na edição 17 do VS e são acompanhadas de uma nota onde Mario Pedrosa explica que foram formuladas por um “grupo de marxistas que se reuniram em Nova York durante a última etapa da guerra”, com o intuito de “estudar o desenvolvimento econômico e político que as novas formas criadas de economia capitalista, no seu entrelaçamento cada vez maior com o estado, determinaram”¹⁵⁷. Os vínculos entre o *Vanguarda Socialista* – através de Mario Pedrosa – com grupos estrangeiros – entre eles o grupo nova-iorquino – é esclarecido pelo próprio Mario Pedrosa no texto “carta aberta à

156- Segundo Pontes (2003), *Politics* foi fundado em 1943 por Dwight Macdonald e outros ex-membros do *Partisan Review* que romperam com o grupo devido ao posicionamento da revista em relação a participação dos EUA na 2ª Guerra Mundial. Dentre os artigos de *Politics* publicados no *Vanguarda Socialista* destacam-se a série de textos intitulados “Novos Caminhos da Política”, publicados a partir da edição 27 (01/03/1946) até a edição 40 (24/05/1946). Segundo a nota que introduz o primeiro artigo, esta série tem o intuito de publicar “estudos e artigos de crítica à ideologia dominante no campo marxista de hoje, à luz das experiências mais recentes”. Ainda segundo esta nota, este espaço serviria como uma “tribuna aberta a novas ideias e contribuições para o problema do futuro do socialismo. O interesse da série também consiste em revelar no Brasil essas novas idéias que estão tendo curso não somente nos Estados Unidos como em outras partes do mundo.”

157- PEDROSA,1945b

comissão nacional”, presente na edição 38 do *Vanguarda Socialista*. Neste, Pedrosa responde uma crítica feita pela *Esquerda Democrática*, que afirmava que o grupo *Vanguarda Socialista* não seria independente devido a sua ligação com agrupamentos internacionais. Em resposta, Pedrosa diz:

“Evidentemente, nós temos uma série de ligações internacionais. Recebemos jornais, revistas, colaboração e correspondência de muitos países da América e da Europa. Transcrevemos, nas nossas colunas regularmente, artigos e documentos de caráter marxista e socialista de toda parte, desde que concorram para esclarecer escura e complicada situação mundial e sejam contribuições de valor para a interpretação de nosso tempo . (...) O mundo inteiro segue, hoje, através dos telegramas da imprensa diária, os esforços que os socialistas europeus veem fazendo para reconstruir a Internacional Socialista, desfeita pela guerra e pelo triunfo fascista totalitário na Europa. Por toda parte os socialistas do mundo procuram se encontrar de novo, estender as mãos por cima das fronteiras, para restaurar a solidariedade universal desfeita pela vaga reacionária e supernacionalista da era contra-revolucionária”¹⁵⁸

Como visto acima, a existência do *Vanguarda Socialista* foi marcada por diferentes fases e diferentes configurações, tanto na sua parte física como no seu conteúdo. Apesar de ser possível delimitar as mudanças no jornal de diferentes maneiras, parece mais profícuo marcar as mudanças no jornal a partir dos objetivos propostos pelo jornal ao longo de sua existência. A partir deste ponto de vista, o que caracterizaria aquilo que pode ser chamado de uma “primeira fase” do jornal seria exatamente a sua afirmação como “tribuna livre” aberta aos demais militantes de esquerda contrários ao stalinismo. Neste primeiro momento, os posicionamentos do grupo formador do *Vanguarda Socialista* muitas vezes aparecem encobertos pelos diversos discursos ali presentes, não sendo raros textos de resposta à artigos ou posições divergentes. Apesar desta polifonia, a voz deste coletivo organizado por Mario Pedrosa pode ser encontrada em uma série de editoriais, publicados na primeira página do jornal em ocasiões específicas. É principalmente através destes editoriais que se torna possível a delimitação da posição política do grupo formador do jornal¹⁵⁹.

Na 1ª edição do jornal, dois editoriais exprimem de forma clara as pretensões políticas iniciais do grupo formador do *Vanguarda Socialista*: “Diretivas” e “Posição Política”. No primeiro o grupo assume um socialismo independente, que teria como objetivo “fazer propaganda da ideia socialista e preparar para, sem imediatismo ou tempo marcado, quadros para o futuro”. Assim, o *Vanguarda Socialista* se define como um “jornal de vanguarda” que

158- PEDROSA, 1946a

159- Não seria correto dizer que as posições do *Vanguarda Socialista* e as posições de Mario Pedrosa eram a mesma coisa. Porém, o fato do jornal ter sido dirigido por Pedrosa até o fim da sua existência como um jornal independente, acaba por estabelecer afinidades fortes entre as diretrizes mais gerais do jornal e os posicionamentos particulares de Pedrosa em política. Além disto, corrobora para esta aproximação a afirmação de que Pedrosa seria o “autor de praticamente todos os editoriais” LOUREIRO, 1984, p.26.

pretendia “disseminar um corpo de ideias para os indivíduos, os pequenos grupos a fim de que esses, organizando-se e orientando-se por elas, se reúnam e se preparem para uma ação sistematizada e esclarecida sobre o que se chama as largas massas”. O grupo formador do *Vanguarda Socialista* deixa clara a sua insatisfação com os rumos da esquerda mundial ao afirmar a necessidade de se “reorganizar o movimento socialista proletário nacional e internacionalmente sobre novas bases, e começando tudo de novo”, que deveria desenvolver “um trabalho de crítica e de construção relativamente ao passado movimento revolucionário ou reformista, comunista ou socialista”, sem aceitar nenhum tipo de explicação oficial ou ideológica dos eventos onde tais movimentos se envolveram. Os acontecimentos históricos devem ser analisados objetivamente, e não com “olhos apoloéticos”¹⁶⁰. Já em “Posição Política”, o *Vanguarda Socialista* declara apoio ao candidato da UDN, Eduardo Gomes. Tal apoio é explicado pelo fato de ele ser a melhor das opções, tendo em vista o cenário político brasileiro. Para o *Vanguarda Socialista*, a divisão das forças de esquerda tornou a defesa do candidato Eduardo Gomes a opção mais segura para se alcançar a volta à democracia pelas vias eleitorais. O jornal afirma que o momento não era propício para a luta por um governo revolucionário, principalmente devido à adoção de uma posição “independente” pelo Partido Comunista Brasileiro. O grupo *Vanguarda Socialista* entende esta posição independente do PCB, que teria enfraquecido a frente anti-ditatorial encabeçada por Eduardo Gomes, como parte de um apoio velado do PCB ao atual presidente, tendo em vista a obtenção de posições de poder no governo. Esta posição teria marcado a saída de Prestes e do PCB do campo democrático, tornando-os adversários da luta contra o Estado Novo. Assim, o apoio ao Brigadeiro Eduardo Gomes acaba se justificando pela sua defesa da democracia e da liberdade de organização autônoma dos trabalhadores, condição indispensável para a realização do socialismo¹⁶¹.

160-PEDROSA et al,1945b

161-PEDROSA et al,1945c

“sintetizavam as principais posições da ‘Vanguarda’ frente à conjuntura política do pós-guerra e refletem os problemas que se colocavam para esses socialistas independentes, tomando-se como parâmetro os avanços do socialismo. (...) Três temas se sobressaem nas teses, e representam o principal esforço de reflexão do jornal frente aos problemas do socialismo: a Revolução Russa e sua evolução através da história, o significado político e econômico da eleição do Partido Trabalhista na Inglaterra, e a questão do imperialismo”¹⁶³.

Nestas teses, a Revolução Russa é entendida como uma tentativa de revolução socialista que acabou como uma revolução democrática burguesa. Assim, a Rússia não é um Estado proletário degenerado, como afirmava Trotski, mas sim um governo baseado em um capitalismo de Estado, onde a burocracia estatal faria às vezes de “neo-burguesia”. As teses enfatizam também o caráter fascista deste capitalismo de Estado, que subjuga todas as esferas de vida dos sujeitos ao controle estatal, assim como o caráter imperialista da URSS. Este capitalismo de Estado teria surgido a partir do isolamento da Revolução Russa e da derrota do proletariado durante a 1ª Guerra Mundial. As teses colocam ainda que, em determinadas condições políticas e sociais, o capitalismo de Estado poderia servir como ponte para o socialismo, mas o grupo entende que isto não teria ocorrido na Rússia. Em grande parte, esta é a tese do grupo dissidente da IV Internacional, liderado por Max Shachtman e James Burnham. Como dito no capítulo anterior, Pedrosa corroborou com tal posição, vindo a ser expulso do partido por Trotski.

A partir da observação das edições do primeiro ano do jornal, pode-se perceber que já havia no grupo a crença nas diretrizes apresentadas a partir de “Novos Rumos”. Ao longo do primeiro ano do jornal, muitos foram os artigos que giraram em torno dos temas apresentados. Mas uma coletânea de artigos se destaca como uma espécie de “germe” destas 18 teses: a série de artigos “A Revolução Russa e a sua evolução até nossos dias”, que foi publicado ao longo de 15 edições do *Vanguarda Socialista* (da edição 33 até a 47). Este estudo de Pedrosa é na verdade uma transcrição de uma série de palestras proferidas por ele na sede do jornal *Vanguarda Socialista*. Conforme posto por Isabel Loureiro, tais palestras teriam sido a base para a criação das 18 teses que serviriam como diretrizes políticas do grupo *Vanguarda Socialista* em sua 2ª fase¹⁶⁴. Nestes textos, Pedrosa faz um estudo que abrange desde a revolução russa até o período da 2ª Guerra Mundial e tenta entender o surgimento da burocracia soviética após a revolução russa. Resumidamente, Pedrosa entendia que o Estado soviético pós-revolução russa ora tendia para a classe campesina, ora para classe proletária.

163- MACHADO, 1982

164- LOUREIRO, 1984

Esta oscilação ocorria a partir das disputas no interior do partido. O crescimento da burocratização teria surgido com a vitória da tendência de Stalin, que seria oriundo da burocracia partidária e desligado tanto dos interesses do proletariado quanto dos interesses do campesinato. É com Stalin que ocorre uma autonomização da classe burocrática das demais classes e é a partir desta autonomia que a União Soviética surge como capitalismo de estado, onde a classe burocrática define o regime econômico sem que haja nenhum tipo de controle por parte das massas:

“O que explicaria essa inexistência de controle? (...) a falta de organizações autônomas e independentes das classes trabalhadoras e camponesas, de pequenos burgueses e massas consumidoras. Quer dizer: faltava às massas experiência socialista, consciência prática, capacidade de se dirigir e tomar em mãos a defesa de seus interesses e controlar os problemas da produção. Faltavam técnicos, faltavam condições objetivas favoráveis”¹⁶⁵

Assim, fica claro que o jornal passa a ser um órgão de construção de um novo Partido Socialista Brasileiro, tendo tomado para si o objetivo de definir, a partir dos seus textos os parâmetros daquilo que chamavam de um partido genuinamente socialista. Mas em que bases se assentariam este “autêntico partido socialista”, segundo as palavras do próprio Mario Pedrosa? Em geral, o exercício de demarcação deste socialismo democrático, dado através dos textos de Mario Pedrosa e de outros integrantes do *Vanguarda Socialista*, girava em torno de um duplo movimento: o de desconstrução do stalinismo como estado socialista e o de construção de uma nova noção de socialismo que não fosse pautada exclusivamente no bolchevismo, o que exigiu uma reconstrução dos conceitos de vanguarda e de proletariado.

3.3. O papel da vanguarda na concepção de socialismo de Mario Pedrosa.

Um dos principais pontos defendidos por Mario Pedrosa ao longo de sua participação em *Vanguarda Socialista* é a classificação da União Soviética como uma nação adepta de um capitalismo de estado. Tal concepção começou a se formar quando Pedrosa ainda era membro da IV Internacional e escreveu o texto “A defesa da URSS na Guerra atual” (1940), onde discordava do entendimento de Trotski de que a União Soviética ainda seria uma nação proletária, ainda que degenerada. O caso brasileiro é abarcado nesta apreciação a partir do momento que entende o PCB como um defensor destes interesses imperialistas no Brasil. No

165- PEDROSA,1946b

texto “Prestes e a guerra imperialista”, Pedrosa enfatiza o caráter imperialista da União Soviética e critica a defesa de Luis Carlos Prestes ao regime soviético, que estaria tentando mascarar os interesses imperialistas da União Soviética através do argumento de que esta estaria sim envolvida numa guerra por libertação:

“Prestes e todos os seguidores de Stalin se encontram assim diante dos frutos da política supernacionalista do generalíssimo. Para que possam, hoje, justificar a atitude de subserviência ao Kremlin, em caso de guerra entre este e os Estados Unidos e a Grã-Bretanha, sentem absoluta necessidade de voltar a ‘doutrina’ leniniana do imperialismo, a fim de dar a essa subserviência uma nobreza desinteressada. Classificando, e com razão, uma nova guerra mundial de ‘imperialista’, eles esperam excluir, por altas razões científicas e de princípio, a Rússia dessa classificação, apresentando o argumento de que sendo o imperialismo uma resultante do capital financeiro, e não havendo capital financeiro na Rússia, esta não pode, conseqüentemente, fazer uma política ‘imperialista’ (...) O Estado russo é hoje um estado de classe como outro qualquer: a burocracia dominante age como uma nova classe, e baseia seu domínio na monopolização, em seu benefício, do aparelho estatal, rigidamente limitado nas suas fronteiras e no seu controle dos grandes trustes nacionais. É precisamente esse caráter monopolista e totalitário do Estado soviético, e precisamente essa divisão em classes da sociedade russa que constituem a mola que leva o seu governo a uma expansão territorial e econômica tão furiosa quanto a dos jovens imperialistas do século dezenove”¹⁶⁶

Tratando mais especificamente do bolchevismo e da possibilidade de um partido assentado em suas bases estabelecer-se realmente como um partido de massas, Pedrosa, em “O Bolchevismo e o partido único”, defende que nunca um partido bolchevique, nem mesmo o da Rússia revolucionária, fora um partido de formação proletária. O que houvera sim foi a existência de um partido defensor e mentor destas massas, e não formado e organizado por elas. Isto porque as normas bolcheviques para a organização do movimento revolucionário foram criadas especificamente para o contexto russo, mas acabaram sendo generalizadas erroneamente como modelo único de socialismo pela Internacional Comunista. Segundo Pedrosa, o que Lenin pretendia nos primórdios das lutas contra o czarismo era a instalação de uma “república democrática aos moldes do ocidente”, mas o que teria se estabelecido como princípio comunista foi a necessidade de formação de um Estado e de uma elite militar:

“o que se destinava, na ideia de seu iniciador, apenas às circunstâncias russas se transformou em princípios eternos, bons para todo o mundo e para toda a época histórica. Isto é, toda época de transição do capitalismo ao socialismo. As normas organizatórias do bolchevismo foram adotadas pela nova Internacional Comunista, surgiram diretamente dos flancos da revolução russa, como condições indispensáveis aos partidos aderentes”¹⁶⁷

O que teria se formado a partir daí foi uma nova classe dirigente interessada em transformar a economia liberal e uma economia estatizada. Para isto, esta nova classe se assume como “a direção do proletariado e da classe camponesa trabalhadora, na luta pela

166- PEDROSA, 1946c

167- PEDROSA, 1946d

ditadura do proletariado e a vitória socialista”, de modo semelhante aos regimes fascistas. Em resposta a essa atitude do bolchevismo, Pedrosa afirma que o “socialismo não se delega”, pois ele “só pode vir através da classe proletária”, não podendo ser tampouco “‘tomado’ por procuração”¹⁶⁸. Em outro artigo sobre o mesmo tema, Pedrosa fala até mesmo de uma mesma “missão ‘histórica’” compartilhada pelo Partido Comunista stalinista e o antigo partido fascista, que seria a transição de um capitalismo liberal para um capitalismo de estado, que desemperraria “a máquina produtiva das peias do capitalismo financeiro que a amarravam”¹⁶⁹. Esta “revolução” que ambos afirmariam serem portadores não seria uma transformação social, mas sim uma “revolução” técnica, que manteria as massas fora das esferas de controle do estado. As massas, nessas condições, jamais se organizariam autonomamente. Sempre teriam que contar com a guia de um partido único, formado por administradores e técnicos que se colocam como proprietários do estado e vanguarda da classe operária. Assim, o que fica exposto é uma discordância por parte de Pedrosa e do grupo *Vanguarda Socialista* em relação ao papel de vanguarda proposto pelo bolchevismo. Para aclarar sua posição sobre a atuação de vanguarda, Pedrosa contrapõe as propostas de Trotski as de Rosa Luxemburgo, deixando clara sua concordância com a última:

“O bolchevismo parte da premissa de que ‘o proletário só pode chegar ao poder por intermédio de sua vanguarda’. ‘Nesse sentido é que a revolução proletária e a ditadura constituem o objetivo de toda a classe, mas somente sob a direção de sua vanguarda’ (...) Rosa Luxemburgo, porém, no programa da Liga Espartaco na Alemanha de 1918, pequena vanguarda de revolucionários que se havia formado de fora da social democracia oficial, define de maneira diferente o papel da minoria proletária consciente: ‘A Liga Espartaco não é um partido que quer chegar ao poder por cima da massa operária.’ ‘Na luta tenaz contra o capital, ombro a ombro em todas as fábricas, mediante a pressão imediata das massas, mediante as greves, mediante a criação de seus órgãos representativos, os operários podem apropriar-se do controle da produção real e afetiva’. Eis aí a diferença entre a concepção bolchevique das minorias dirigentes e a da grande revolucionária do partido-classe”¹⁷⁰

Esta citação de Rosa Luxemburgo não se dá sem propósito. Percebe-se que esse novo posicionamento político posterior ao seu retorno ao Brasil é fortemente influenciado pelo pensamento de Rosa e de outros alemães, como Karl Liebknecht, co-fundador da Liga Espartaquista junto com Rosa Luxemburgo . Muito da noção de socialismo e da crítica feita por esses socialistas alemães ao bolchevismo se fazem presentes no léxico teórico de Pedrosa,

168- PEDROSA, 1946d

169- PEDROSA, 1946e

170- PEDROSA, 1946e

mas é clara a ênfase em Rosa Luxemburgo¹⁷¹. Tal presença de Luxemburgo também está no *Vanguarda Socialista*, através de vários textos da autora traduzidos e publicados de modo pioneiro no jornal. Em prefácio a publicação de *A Revolução Russa*, de Luxemburgo. Pedrosa mostra que tal aquiescência com a perspectiva crítica que Rosa Luxemburgo tanto no que concerne o entendimento sobre o teor antidemocrático do bolchevismo como também no entendimento da necessidade de uma ação pedagógica sobre a classe proletária:

“(…) discutindo a concepção de Lenin sobre o que seria o ‘estado operário’, ela [Rosa Luxemburgo] punha o problema dessa forma precisa: ‘Lenin diz: o Estado burguês é um instrumento de opressão da classe operária e o estado socialista é um instrumento de opressão da burguesia’.(…) Eis aí uma concepção muito ‘simplista’, acentua Rosa, pois Lenin esquece o essencial: se a dominação de classe da burguesia não tinha necessidade de uma educação política das massas populares pelo menos além de certos limites bastante estreitos, para a ditadura proletária, ao contrário, ela é elemento vital.”¹⁷²

Vale ressaltar que a Rosa Luxemburgo diferencia a sua concepção de ditadura do proletariado em relação a concepção bolchevique. Ela afirma que esta ditadura seria apenas momentânea e direcionada para as forças reacionárias minoritárias ainda ativas. Entre os trabalhadores as relações deveriam ser regidas democraticamente, sem que houvesse nenhuma camada dominante ou estrato de dirigentes. Tratando agora da necessidade de liberdade política, continua Pedrosa, ainda citando Luxemburgo:

“Liberdade é sempre a liberdade daquele que pensa de modo diferente. Não por fanatismo da ‘justiça’, mas ‘porque tudo quanto há de instrutivo, de salutar e purificante na liberdade política, perde-se a isto e perde sua eficácia quando a ‘liberdade’ torna-se um privilégio’ Rosa defendia, nesse ponto, as mais puras tradições do marxismo”¹⁷³

Mas como deveria agir esta vanguarda defensora da liberdade e da democracia? Pedrosa esclarece as formas de ação da *Vanguarda Socialista* e democrática em outros artigos. Em artigos como “Consciência política e luta de classe”, “O movimento de massa e o papel das vanguardas”, “Vanguardas partidos e socialismo” e outros, Pedrosa expõe pontos gerais dessa ação de vanguarda necessária ao socialismo democrático. Nestes textos, Pedrosa trata especificamente das formas de organização do proletariado adotadas até então. Ele critica as organizações de classe que se colocam como intermediários dos interesses dos

171- O primeiro contato de Pedrosa com a autora alemã provavelmente ocorreu ainda na época de seus estudos em Berlin. Contudo, o retorno a Rosa Luxemburgo como opção frente ao bolchevismo também foi mobilizado pelo grupo nova-iorquino. Muitas das publicações ligadas aos *New York Intellectuals* publicaram textos de Rosa Luxemburgo, assim como muitos dos intelectuais ligados ao grupo mobilizaram sua obra em seus artigos.

172- PEDROSA, 1946f

173- PEDROSA, 1946f

trabalhadores. Para tais grupos, o socialismo seria antes uma questão política, que dependeria antes de tudo da tomada do poder por parte de um grupo.

“hipnotizados pela experiência da revolução russa, [os bolcheviques] não veem que o socialismo não começa apenas com a subida ao poder do partido proletário, bolchevique ou não. Os comunistas entendem mesmo que só quando o partido deles detêm para si mesmo exclusivamente o poder é que o proletariado começa exercer a sua ditadura e o socialismo passa à ordem do dia. Para eles, por isso mesmo, só a vitória bolchevique na Rússia é que constituiu a primeira vitória do socialismo no mundo, e a sua única realização até hoje. Assim, o socialismo é antes de tudo uma questão de vitória no domínio exclusivo da política. A tomada do poder é o início de tudo. Nenhum esforço da classe trabalhadora, nenhuma realização, quer no domínio cultural, quer no domínio social e econômico, conta para eles (...). Nada disso conta, porque o proletariado é ‘incapaz de chegar ao poder e estabelecer o seu regime senão delegando poderes a sua vanguarda’, isto é, ao punhado de revolucionários e homens especializados na técnica de conduzir massas e de vencer politicamente a classe inimiga”¹⁷⁴

Assim, o que Pedrosa defende, de modo semelhante a Rosa Luxemburgo, é uma forma de organização que parta do próprio proletariado, que reflita sua condição de vida e que produza uma solidariedade de classe.

“A organização livre das classes trabalhadoras em todos os domínios fundamentais da vida é, assim, condição mais indispensável e mais imediata para que o socialismo possa triunfar no mundo. O nível cultural ‘insuficiente’ não pode ser remediado apenas no sai seguinte a tomada do poder pelo partido revolucionário (...). O socialismo não é um movimento de elite, mas um movimento do povo trabalhador. Não poderá jamais vir de cima para baixo (...). Para haver socialismo (...) os profissionais se devem unir e organizar para vencer o caos, a desigualdade, os conflitos de interesses, os privilégios sociais, os preconceitos de casta, as limitações do capitalismo (...) Todos esses grupos e categorias se defendem e se organizam coletivamente e encaram o estado absorvente confiantes na sua própria resistência e direitos.(...) Os interesses coletivos dos grupos organizados não visam defender entidades abstratas nem submeter-se em holocausto ao Estado: visam a realidade concreta do ser individual, do homem que só assim, pela primeira vez terá condições para desenvolver as virtualidades da sua própria personalidade”¹⁷⁵

Contudo, para que tal formulação faça sentido, é preciso entender o novo sentido posto por Mario Pedrosa em categorias como “proletário” e “vanguarda”, que acabam por ganhar novos contornos à luz do socialismo de Rosa Luxemburgo. Sem entendermos isto, tais proposições parecem ser meras fraseologias que envolveriam uma crítica ao bolchevismo sem a atualização e revisão necessário a conceitos básicos deste.

Em textos como “Desesperadamente Socialista”, Mario Pedrosa defende a ideia de que haveria ocorrido uma aproximação entre as classes médias e o proletariado, gerada tanto por uma proletarização da classe média e da pequena-burguesia a partir da monopolização da economia mundial como pela atomização do proletariado em decorrência da política totalitarista de desarticulação das organizações da classe operária. Assim, não faria mais sentido uma luta enfocada no operariado. Pedrosa defenderia uma luta baseada na união entre

174- PEDROSA, 1946g

175- PEDROSA, 1946g

as classes dominadas, entendida como “todos os que trabalham e não exploram o trabalho alheio”¹⁷⁶. Esta expansão da noção de “proletariado” não significa que Pedrosa entende o trabalho como um elemento que por si só agregaria todos os trabalhadores numa grande massa que derrubaria o capitalismo. No sentido socialista e democrata do termo, o proletário seria aquele que reivindica conscientemente seus direitos e que se organizam também segundo seus interesses:

“a democracia só pode ser defendida pela ação consciente das massas trabalhadoras e consumidoras, com a existência de comunidades (partidos, sindicatos, cooperativas, jornais, bibliotecas, organizações esportivas, culturais e econômicas) autônomas, independentes, que se oponham ao Estado e coexistam com o Estado”¹⁷⁷

Conforme dito por Isabel Loureiro, “já não se trata da emancipação de operários da indústria contra o capitalismo privado e o estado liberal”. O que passa a ser defendido nas páginas do *Vanguarda Socialista* é “uma luta mais ampla que engloba todos aqueles que, de alguma maneira, são dominados porque não controlam a economia, seja enquanto produtores, seja enquanto consumidores”¹⁷⁸

É importante notar o uso da categoria “massas consumidoras” para aproximar os diferentes matizes inseridos nessa concepção de proletariado. Não é apenas na esfera da produção que os trabalhadores devem se organizar e lutar por condições favoráveis de trabalho mas também na esfera do consumo, que devem ser organizar em torno da exigência do amplo direito de desfrutar dos bens de consumo produzidos – sejam eles culturais, econômicos ou de qualquer outra espécie. Tais organizações constituídas a partir de grupos reivindicatórios conduzidos por interesses específicos dariam a possibilidade de compreender o lugar, por exemplo, dos movimentos sociais, numa luta mais ampla, que visasse o socialismo. Em suma, a ideia de socialismo posta por Pedrosa seria a de um socialismo que “começa antes da tomada do poder”, um socialismo como “ação consciente, cotidiana e constante das massas, mas por elas mesmas e não por meio de uma ‘procuração’ a um partido de vanguarda mais consciente”¹⁷⁹. O principal seria o “elemento civilizador” da luta de classes, já que esta se põe em contrariedade a atomização do sujeito, reivindicando uma participação decisória dos indivíduos nas esferas que permeiam a existência dos indivíduos. Seria esta ação conjunta tendo em vista a realização dos interesses dos indivíduos coadunados

176- PEDROSA, 1946h

177- PEDROSA, 1946h

178- LOUREIRO, 1984, p.71

179- PEDROSA, 1946g

seja pelo trabalho, ou pela etnia, gênero, gosto ou muitos outros tipo de associação que daria ao grupo uma consciência de classe.

Torna-se imperativo então que haja uma reconstrução do movimento operário de forma independente, sem a mediação de nenhum partido ou ideologia *a priori*. Mas isto não dispensaria a necessidade da participação de uma vanguarda neste processo. Para Pedrosa, quanto mais autônomo e representativo dos interesses econômicos e sociais de classes forem estes novos movimentos, mais estes terão um caráter revolucionário. Conforme afirma Pedrosa, “não é a vanguarda que vai construir ou reconstruir um tal movimento, mas no fundo esse movimento é que há de construir a sua vanguarda”¹⁸⁰. Mas qual seria o papel desta vanguarda derivada da classe trabalhadora? Segundo a concepção socialista defendida por Pedrosa, essa vanguarda, “expressão cultural, teórica, e consciente do movimento de massa”, teria como missão “universalizar não só os interesses da classe trabalhadora mas de todos os demais grupos sociais não exploradores, de modo a exprimir em bloco os sentimentos de toda a sociedade contemporânea“. Neste objetivo de agrupar os diferentes grupos sociais explorados, a vanguarda aparecer como defensora “continua e permanente dos valores extra-proletários consubstanciados nas liberdades democráticas e no respeito à dignidade humana, em face das tendências totalitárias do Estado moderno”¹⁸¹. Só desta maneira a luta de classes se mostra como um “elemento civilizador”, onde o indivíduo, ao invés de se transformar num “átomo social informe e inorganizado”, torna-se parte de um movimento geral de luta pela opressão das elites. Assim, as vanguardas surgiriam como “educadoras de todo o movimento”, que a partir de suas origens diferenciadas, possibilitam a generalização da luta contra o capitalismo¹⁸². Sua missão consistiria em “universalizar não só os interesses da classe trabalhadora mas de todos os demais grupos sociais não exploradores, de modo a exprimir em bloco os sentimentos de toda a sociedade contemporânea”¹⁸³

A produção intelectual de Pedrosa a partir de seu retorno ao Brasil pode ser em grande parte caracterizada pela presença desta noção específica de vanguarda em sua obra. Contudo, não foi apenas no *Vanguarda Socialista* que Pedrosa mostrou a defesa de uma posição vanguardista. Ao mesmo tempo em que escrevia para o *Vanguarda Socialista*, Mario Pedrosa retoma sua produção como crítico de arte. Mesmo não havendo textos de sua autoria nas seções sobre artes do *Vanguarda Socialista* suas posições estéticas apareciam no jornal de

180 - PEDROSA, 1946g

181- PEDROSA, 1946g

182- PEDROSA, 1946g

183- PEDROSA, 1946g

maneira velada. Somente pelo fato de existir no jornal um espaço para o debate de questões referentes às artes já mostra que havia um interesse político nestas abordagens. Seja quando o jornal publica uma nota lamentando o falecimento de Modigliani (ed. 117), ou quando publica de forma pioneira o manifesto de Breton e Trotski (ed.26), ou ainda quando abre espaço para a impressão de obras como as de Goya, mostrando os terrores da guerra (ed. 32); e as de Portinari, que no auge de suas experimentações estéticas eram confundidas por aleijões pelo alto escalão do PCB (ed.2), podemos ver nestes momentos que há uma preocupação por parte de Pedrosa em debater a arte moderna, mesmo que este debate ocorra não no *Vanguarda Socialista*, mas sim em colunas semanais em jornais de grande circulação. Como poderá ser visto, a crítica de arte de Mario Pedrosa no período posterior ao seu exílio também ganha novos contornos, assim como sua militância política. Se antes Pedrosa mostrava privilegiar as artes realistas, agora a crítica de Pedrosa passa a ter como elemento preponderante uma gramática de teor estético-formal.

3.4 A crítica de arte de Mario Pedrosa após seu exílio

Otília Arantes (2004) aponta a segunda metade da década de 1940 como um momento de inflexão na arte brasileira, que pode ser caracterizado, sobretudo, pelo predomínio da abstração na arte brasileira. A autora lembra fatos como a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1947) e de São Paulo (1949), a vinda de diversas conferências de artistas estrangeiros como Max Bill (1950), assim como o surgimento das bienais, que seriam sinais destes novos tempos nas artes plásticas brasileiras. Sobre Mario Pedrosa, a autora lembra que Pedrosa sempre esteve à frente desta “batalha da abstração”, tendo participado de todos estes eventos, seja como comentarista e entusiasta através de suas críticas de arte, seja como agitador cultural e organizador.

O período de 1945 até a década de 1950 foi importante na trajetória de Mario Pedrosa como crítico de arte, principalmente no que se refere a construção das bases que se assentariam sua carreira. Foi nesse curto intervalo que Pedrosa fundamentou os alicerces, tanto institucionais como teóricos, da crítica de arte no Brasil. Além de sua coluna semanal de crítica de arte, Pedrosa também proferiu inúmeras conferências, trazendo ao Brasil artistas como Alexander Calder, Giorgio Morandi e Albert Camus. Filia-se, em 1948, da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), participando também da fundação de seu braço brasileiro: Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Torna-se um dos principais teóricos do movimento concretista, servindo de influência para artistas como Ivan Serpa,

Abraham Palatnik e Almir Mavignier e todo o núcleo concreto que se formaria no Rio de Janeiro sob seu auspício. Em 1949, defende a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* no concurso para a cátedra em História da Arte Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, ficando em 2º lugar¹⁸⁴. Tal tese serviria como uma espécie de base teórica para o movimento concretista iniciado no Rio de Janeiro. Apesar de Pedrosa não defender dogmaticamente nenhuma escola ou espécie de arte como sendo a única “boa arte”, percebe-se uma predileção pela arte geométrica, que estaria presente nas suas proposições sobre o concretismo.

Muitos comentadores da obra de Mario Pedrosa marcam como ponto de sua conversão ao abstracionismo a sua crítica *Calder, escultor de cataventos* (1944). Nesta crítica, Alexander Calder, que tornou-se grande amigo de Pedrosa durante seu período de exílio, é analisado não mais pelo seu pertencimento de classe ou pela possibilidade de contribuir para uma arte proletária ou socialista, mas sim pelo seu uso dos materiais, pelas técnicas de produção e da relação entre obra e o espaço, ou seja, por problemas específicos do mundo das artes. Porém, mesmo com o uso de um léxico estético-formal, o vislumbre de uma utopia futura permanece presente, como é o caso do trecho que encerra o texto, que se refere a Calder como um artista “próximo do ideal de arte do futuro”, do artista de uma “sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a atividade cotidiana de viver”¹⁸⁵.

Esta mudança no teor da crítica de Pedrosa pode ser percebida, por exemplo, nas novas críticas que faz à obra de Candido Portinari. Pedrosa se debruçaria sobre a pintura de Candido Portinari mais uma vez no final da década de 1940, em dois artigos. As duas críticas se direcionaram a duas obras específicas de Portinari: o painel em têmpera *Primeira Missa no Brasil*, de 1948, e o painel *Tiradentes*, de 1949. As duas críticas publicadas no jornal *Correio da Manhã*.

No primeiro texto, Pedrosa elogia a preocupação de Portinari em se contrapor ao naturalismo do quadro de Vítor Meirelles de Lima, que também tinha como tema a primeira missa realizada no Brasil. A missa de Portinari é uma missa sem natureza. Tudo soa artificial, antinatural, assim como tal evento num Brasil ainda selvagem e pagão. Portinari transfigura o tema histórico para que ele se adapte a composição abstrata. Segundo Pedrosa a realidade histórica é um falso problema no que se refere a composição de uma obra de arte. Isto fica

184- O primeiro colocado, Carlos Octávio Flexa Ribeiro, defendeu tese *Velásquez e o realismo*.

185- PEDROSA, 2000,p.66

claro ao se observar a análise de Pedrosa sobre o quadro de Portinari. Pedrosa faz seu julgamento apenas sobre os elementos da composição da obra: linhas, retas, domínio do amarelo, a formação piramidal da obra. A todo o momento Pedrosa marca o rompimento de Portinari com qualquer exigência externa a obra. Nos últimos parágrafos do texto, Pedrosa se volta para uma crítica a certos elementos dispensáveis, como “certos detalhes meramente descritivos ou deliberadamente expressionistas, (...) oriundos de solicitações extra-pictóricas”, mas tais problemas já seriam menos presentes do que foram em outros momentos de sua carreira¹⁸⁶. Ao concluir Pedrosa saúda o gênio de Portinari exatamente pela sua capacidade de se expressar sem a necessidade de recorrer a “truques” para ser compreendido. Seu poder criador fica provado exatamente pelo seu tratamento dado ao gênero histórico.

“A solução que acaba de dar a um gênero histórico como o da missa é a prova de seu poder criador. Resolutamente, ele suprimiu uma série de problemas falsos, como o da luz natural, da realidade histórica etc.. Foi mais longe, e suprimiu a natureza do tema que devia transpor para a tela. Era o seu direito. E apresentou a sua solução de modo magistral.”¹⁸⁷

Pedrosa termina seu texto afirmando que a Missa de Portinari - missa artificial, celebrada no recolhimento interior, segundo palavras do próprio Mario Pedrosa - não visaria ainda ao proselitismo. Mesmo ela sendo apenas “para iniciados”, ela “prepara os fiéis para saírem a campo”, propagando a fé por “aquele mundo virgem, desconhecido”¹⁸⁸.

186 Sobre o excesso de detalhes desta obra em comparação com fases anteriores, diz Pedrosa: “mas como já estamos longe dos excessos pueris das lágrimas de cimento armado da série dos retirantes!” (PEDROSA,2004b,p.170)

187- PEDROSA,2004b,p.170

188- PEDROSA,2004b,p.171



Victor Meireles. Primeira Missa no Brasil. 1860.



Candido Portinari. Primeira Missa no Brasil. 1948

Em 1949, Mario Pedrosa escreve seu texto mais polêmico sobre Portinari. Em “O Painel de Tiradentes”, Pedrosa analisa o painel “Tiradentes”, criado para decorar as paredes do Colégio Cataguases localizado na cidade de mesmo nome e cujo prédio fora idealizado por

Oscar Niemeyer. Mais uma vez a análise recai sobre os elementos formais da obra, sendo a “radical horizontabilidade” do quadro um dos motivos para insucesso de Portinari neste painel. Pedrosa ressalta que o caráter retangular da obra dificulta a apresentação de qualquer tema, sendo mais adequado a uma obra decorativa, o que não era o caso mural que havia sido encomendado, de gênero épico.



Candido Portinari. Tiradentes (trecho).1949

Os diferentes momentos do drama de Tiradentes foram retratados individualmente, como episódios, em direção horizontal, como numa espécie de linha do tempo. Essa forma de retratar os eventos em torno da vida de Tiradentes ainda é criticada por Pedrosa devido a falta de um “ritmo” na representação de Tiradentes. Nesses diferentes momentos ele é representado de maneira indistinta, sem que haja uma ligação entre as figuras. Não há assim continuidade na ação. Só vinculam as imagens representadas a Tiradentes aqueles que conhecem a história. Para Pedrosa, alguns estrangeiros não teriam compreendido a obra, devido à falta de um tratamento pictórico que desse um nexos as imagens.

“Só lendo o texto do catálogo, mais no espírito do libreto de ópera que de catálogo sobre pintura, é que ficavam eles [os estrangeiros] compreendendo o que viam. Ora, um dos motivos originais históricos do afresco foi precisamente o de ensinar o povo iletrado, dispensando-se o alfabeto.”¹⁸⁹

Ao contrário da *Primeira Missa*, Portinari teria caído no perigo do “exagero realista do gênero”. Segundo Pedrosa, teria faltado na obra ao artista impor à realidade sua própria

189- PEDROSA,2004c,p.177

concepção. Caberia ao artista “vencer as dificuldades do assunto e quando necessário, violar, desrespeitar a verdade conjuntural da história, em nome da verdade artística”. Para Pedrosa, teria faltado a Portinari esse ímpeto de transpassar a realidade histórica.

“Rembrandt e Goya foram mestres da pintura que conta uma história. Mas para tanto tiveram de criar uma forma adaptada ao assunto. Eles, porém, nunca desceram às minúcias do acabamento na forma, porque preferiam deixar as sugestões de luz e de sombra criarem os efeitos dramáticos. Quando se desce, entretanto, ao acabamento minucioso dos membros gotejantes de sangue e dos quartos escalpelados de Tiradentes (...) é forçosa a queda na catalogação dos detalhes, com vista apenas no assunto. É inevitável também que a composição sofra.(...) Assim, esses pormenores não têm a menor função plástica ou pictórica; o artista aqui foi simplesmente vítima literal sob que encarou o tema”¹⁹⁰.

De modo geral, é possível classificar a produção crítica de Pedrosa neste período pelo uso de um léxico que, apesar de ser formado por conceitos de diversas disciplinas, formam um todo independente, capaz de tratar de modo específico as questões estéticas. Percebe-se que Pedrosa passa a restringir sua análise das relações estabelecidas no interior de uma obra de arte – relação entre figura e fundo, ponto, a linha e o plano e etc. Outro ponto a se destacar é a abordagem feita nas análises sobre a arte. Agora, Pedrosa não tenta fazer em seus textos uma tese sobre o funcionamento universal da arte, apesar de às vezes sugerir algumas tendências gerais presentes no fenômeno estético. Sua crítica é mais específica, enfoca apenas uma obra, um artista, tentando assim da conta de um modo mais rigoroso e objetivo do fenômeno estético.

3.5 O estatuto da arte como meio de conhecimento

Esta utilização de um conhecimento específico para lidar com a arte se torna imprescindível com as transformações sofridas na arte moderna na primeira metade do século XX. Conforme posto por Pedrosa, com o advento da arte abstrata, a arte passa a reivindicar-se como uma forma de conhecimento específica, o que a aproximaria da ciência, principalmente no que se refere à sua autonomia diante do “real”:

“A arte libertou-se de suas servidões seculares (algumas delas, aliás, muito fecundas para o seu desabrochar) para apresentar-se, pela primeira vez, como um fim em si, isto é, como fenômeno estético e nada mais. Não se confunde mais nem com a magia, nem com a religião, nem com a política, nem com a moda, e é julgada segundo suas próprias leis e exigências (...) Na sua independência em relação a natureza exterior, a arte moderna tende também, como a ciência, a libertar-se da preponderância da percepção e mesmo da experiência sensível”¹⁹¹

190- PEDROSA,2004c,p.179

191- PEDROSA,1996a,p.244

E é a partir desta liberação das amarras que prendiam a arte ao real que a arte reivindica para si o estatuto de meio de conhecimento:

“Nesta última etapa, a arte, que se aproximou da ciência, reivindica para si o direito de ser também um meio de conhecimento. Não quer mais ficar limitada às suas funções expressivas, como simples veículo da subjetividade comprimida. Quer chegar a um pensamento articulado das essências, dos fundamentos do real que a ciência apreende, analisa e submete à sua crítica precisa. Se em seu último desenvolvimento ela suprime o objeto, ultrapassando com isso o ponto de partida da percepção direta imediata, a arte tenta trazer-nos novas concepções de objetos ideais, que se manteriam em um plano de analogia com as unidades formais de significação própria como as *gestalts* no mundo psicofísico e as estruturas físico-matemáticas.”¹⁹²

Ao se tornar um conhecimento independente, com linguagem especializada, a arte afasta-se dos juízos “fáceis” do observador comum. Ela se torna um campo de experimentação que vai além do compreensível pela simples observação, exigindo um conhecimento prévio dos conceitos e teorias que estão em jogo e também dos estágios em que se encontram os debates em torno das questões estéticas. Por perder suas características que permitiam seu uso instrumental, a arte deixa de ter um uso ideológico para se encerrar em si mesma, através de um exercício de aprimoramento de uma gramática própria.

Mario Pedrosa não é o primeiro a reivindicar para a arte o estatuto de meio de conhecimento próprio, autônomo e especializado. Wassily Kandinsky, artista plástico cuja obra teórica teria tido grande impacto sobre Pedrosa¹⁹³, também ambicionou a criação de uma ciência da arte. De maneira bastante semelhante ao afirmado por Pedrosa, Kandinsky, em *Ponto e Linha sobre o Plano* (1926), afirma que a pintura do início do século XX teria apenas recentemente se livrado dos sentidos práticos à ela atribuída e da necessidade de responder aos tantos propósitos que era obrigada a servir. Deste modo, a arte teria alcançado um nível em que se fazia mister um exame científico mais exato dos sentidos e propósitos pictóricos da pintura para que fosse possível um avanço da arte enquanto tal¹⁹⁴. A tarefa desta ciência da arte que estaria por nascer seria, por um lado, observar e analisar os elementos pictóricos, as construções e as composições de diferentes períodos tendo em vista a mensura do desenvolvimento da arte a partir de categorias como a taxa de velocidade, a direção e as necessidades postas no processo de complexificação de uma dada atividade artística de um

192- PEDROSA,1996a,p.246

193- Como lembrado por Otilia Arantes (2004), Pedrosa declarou que Kandinsky teria sido aquele lhe “revelou, teórica e esteticamente, todos os novos valores”.

194- KANDINSKY,1979,p.18

certo período. Essa dupla tarefa, por um lado positivista e por outro filosófica – na medida em que determina a natureza de um desenvolvimento estético – seria o cerne desta ciência da arte, que criaria inclusive um “fidedigno ponto focal de medida do desenvolvimento humano em geral”¹⁹⁵. Se Kandinsky tenta encontrar nos elementos pictóricos básicos – o ponto, a linha e o plano – as bases dessa ciência da arte, Pedrosa toma um outro caminho, mesmo sem ignorar a importância destes elementos pictóricos. Pedrosa, influenciado pela *Gestalt*, parte para o plano cognitivo humano, buscando lá um “fundamento comum, objetivo, que torne possível a elaboração/comunicação da obra”, o que eliminaria a oposição clássica entre objetividade e subjetividade, na medida em que encontraria nas próprias categorias inerentes ao funcionamento cognitivo humano a capacidade de apreensão universal da experiência estética¹⁹⁶. Não se pretende aqui uma análise extensiva da *Gestalt*. A referência a psicologia da forma e o esforço de Mario Pedrosa para compreender a experiência estética para além tanto do mero subjetivismo ou impressão, como também para além da compreensão necessariamente racional da experiência estética.

Um exemplo deste esforço por parte de Pedrosa para compreender a universalidade da experiência artística está no seu empenho em promover a “arte virgem” através de sua aproximação do Ateliê do Engenho de Dentro¹⁹⁷ que reuniu artistas, críticos, internos e médicos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, cujo setor de terapia ocupacional e recreação era dirigido à época por Nise da Silveira. A experiência do ateliê, que durou por cerca de cinco anos (de 1946 até 1951) e teve em Pedrosa seu principal divulgador, contou com a participação de diversos artistas, que iam ao ateliê observar os internos em seus exercícios artísticos. Dentre os frequentadores, estava o núcleo do movimento concretista carioca: Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitorino, Geraldo de Barros, Lygia Pape e outros, além da participação destacada de Almir Mavignier como monitor dos internos. O interesse de Mario Pedrosa pela arte dos loucos – assim como seu interesse contemporâneo pela arte primitiva e pela arte infantil – se daria exatamente pela busca de novas formas de compreensão do fenômeno artístico diferentes das formas canônicas, que primavam pela educação acadêmica e implicavam numa apreensão racionalista do fenômeno estético.

195- KANDINSKY,1979,p.19

196- ARANTES,2004,p.72

197- Gláucia Villas Bôas (2008) em “Estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro a arte concreta carioca (1946-1951)” trata mais diretamente da relação de Mario Pedrosa com ateliê, assim como a importância das experiências desenvolvidas lá para a formação do movimento concretista carioca.

3.6- arte e transformação das sensibilidades

A presença de artistas como Almir Mavignier na função de “instrutor” dos internos já evidencia que esta “não mediação” do racional na obra de arte não significaria a eliminação da necessidade de uma “educação” em artes. Contudo esta educação que seria necessária não é a educação em artes tradicional, acadêmica. Esta educação posta por Pedrosa estaria intrinsecamente vinculada a relação arte e vida.

O texto “Arte, Necessidade Vital” (1947) apresenta uma síntese da concepção de Pedrosa entre arte e vida durante este período que se estende até final da década de 1940, condensando as principais preocupações de Pedrosa à época. Pedrosa inicia o texto afirmando que o problema da arte moderna seria uma incompreensão por parte do grande público e até mesmo por parte das vanguardas artísticas, incompreensão esta gerada pela crença de que a arte é uma forma de representação da realidade, dirigida por certos critérios canônicos historicamente definidos. Para estes, a arte seria então uma forma de “imitar” a natureza através de técnicas estabelecidas no Renascimento. Por esses pressupostos, a arte fica presa num intelectualismo que se limita a apreciação da obra realizada, que passa a ter como fim a adoração. Assim, a arte envolve-se num fetichismo que coloca o artista como “um ser misterioso envolto num halo místico ou mágico”¹⁹⁸. Em consequência, o mundo da arte acaba por se tornar um círculo fechado, onde os únicos capazes de usufruir das obras são iniciados, capazes de decodificar a obra de arte segundo as regras acadêmicas.

Porém, uma nova fase da arte teria tido início com a descoberta das sociedades não ocidentais e de suas “novas organizações formais, puras, tão puras quanto as que conceberam os cânones clássicos ocidentais”¹⁹⁹, o que evidenciaria que a arte não um fenômeno restrito a cultura intelectual e científica do ocidente. Foi através desta “ingenuidade natural” do nativo e da criança, criador anônimo, que teria surgido uma nova compreensão da uma ordem poética da arte, de caráter universal. E é com a incorporação destas concepções antiacadêmicas por artistas modernos como Gauguin e Van Gogh que a atividade artística se amplia para além das fronteiras das “confrarias especializadas”:

“A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja

198- PEDROSA,1996b,p.42

199- PEDROSA,1996b,p.43

ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado e iletrado, equilibrado e desequilibrado”²⁰⁰.

Assim sendo, o problema da criação incidiria na libertação dos artistas das fórmulas caducas a qual permanecem presos.

O que Pedrosa defende até aqui é uma nova concepção de arte diferente daquela ligada as esferas acadêmicas e que teria como função servir como mero instrumento de distinção. A arte, segundo Pedrosa, deveria ser compreendida como a “linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós”, e servir como “meio de se chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas”²⁰¹. Por essa linguagem, seria possível compreender os caminhos inconscientes do espírito, manifesto na inspiração, entendida como aquele conhecimento ou cognição dado por meio da emoção e não por meio do intelecto. Nesta abordagem de Pedrosa sobre a arte, uma nova noção de educação em artes, diferente da formação acadêmica, também surge. Pedrosa afirma que a arte, assim como outras atividades corriqueiras, como ler ou escrever, deve ser aprendida, mas não da mesma maneira que a educação intelectual. Em outro texto da mesma série, Pedrosa afirma a posição da educação artística como a educação dos sentidos e das emoções, que deve preceder a educação intelectual:

“Ao invés de aprender primeiro a geografia ou matemática e o outro se impregnar do catecismo ou de filosofia, aprenda primeiro a ver os objetos, a distinguir os sons, a sentir a vida palpitante das coisas por si mesmas”²⁰²

Desta maneira, uma educação das sensibilidades deveria estar presente na educação desde a primeira idade, e desempenhada realmente tendo em vista uma formação cognitiva, desenvolvendo nos jovens “um melhor aparelho de apreensão e recepção”, que proporcionaria a eles um “contato mais delicado e sutil com as coisas, os outros seres e o mundo”²⁰³.

Se tal posição fosse analisada sem se ter conhecimento da militância política de Pedrosa, ela poderia ser tomada como a cognitivista, interessado apenas no desenvolvimento pleno das capacidades sensoriais dos indivíduos. Contudo, ao se ter conhecimento da posição política de Pedrosa a partir de sua adesão ao socialismo democrático, não é de se estranhar o

200- PEDROSA,1996b,p.46

201- PEDROSA,1996b,p.52

202 -PEDROSA,1996c,p. 62

203- PEDROSA,1996c,p. 62

estabelecimento de vínculos entre tal preocupação com esta formação cognitiva e seu projeto político. Tal vínculo fica claro no texto “Arte e revolução”, que possui duas versões – uma de 1952 e outra de 1959 –, mas contêm o mesmo teor. Apesar do certo tempo passado desde os textos de 1947, é possível perceber uma continuidade nas abordagens. Em “Arte e revolução” (1952), Pedrosa critica aqueles que afirmam que arte deveria “expressar” a luta entre burguesia e proletariado. No sentido destes “teóricos”, segundo o termo e aspas de Pedrosa, a arte se resumiria a “pintar operários de macacão, famintos ou revoltados, mães proletárias grávidas cercadas de dezenas de filhos esqueléticos, burgueses pançudos de bigodes retorcidos”²⁰⁴ e outros elementos típicos da arte tida como proletária. Ainda segundo esses críticos da arte abstrata, a pintura deveria se direcionar para as massas e não para as elites.

Para Pedrosa tais posições se resumem à lugares-comuns. Ele afirma que na civilização burguesa, as massas não são consumidoras de artes plásticas, tampouco as elites. O que interessa a elas é a diversão, o cinema, o futebol, o carnaval. Pouco se interessam tanto pela arte figurativa como pela abstrata. A difusão destes meios de comunicação de massa se aprofunda no cotidiano, eliminando progressivamente a vida interior do homem, a contemplação, a ponto de Pedrosa afirmar uma quase socialização da vida íntima dos homens. Neste contexto, os artistas abstratos se mostram os mais conscientes, na medida em que percebem que não podem competir com as manifestações culturais mais recentes. Impossibilitados de competir, a função da pintura se altera:

“Os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo. Eles sabem que a pintura não pode competir no gosto popular com as manifestações culturais mais modernas como o cinema, o rádio, a televisão. Eles sabem que o papel documentário dela acabou. Sua função agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. Como a escultura, ela é um esforço para transcender a visão convencional, isto é, tornar o homem de hoje, e sobretudo o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plasticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência moderna vão devassando diariamente”²⁰⁵

É através dessa nova função da arte que Pedrosa vincula arte e revolução. Pedrosa diferencia a revolução política de uma outra revolução, uma revolução das sensibilidades, artística, tida como “a grande revolução”:

“A revolução política está a caminho; a revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e

204- PEDROSA,1975,p.246

205- PEDROSA,1975,p.247

não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir então revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante.”²⁰⁶

3.7. Arte e socialismo no novo projeto pedrosiano.

A partir de 1945, a arte parece ter um novo lugar no projeto político de Pedrosa. Se antes a arte tinha um caráter passivo no que diz respeito ao movimento emancipatório em seu momento de filiação ao trotskismo, agora ela passa a ter um importante papel como instrumento promotor de novas mentalidades, pré-requisito para o que Pedrosa chama de “a grande revolução”, mais ampla e transformadora do que qualquer ditadura do proletariado.

Nos anos 1940, poucos eram os intelectuais que se atreviam a pensar o socialismo fora dos moldes soviéticos e bolcheviques, já que supostamente o comunismo havia alcançado seu apogeu no cenário político mundial. Conforme posto por Luciano Martins, Pedrosa “teria sido um dos primeiros intelectuais no Brasil que procurou entender, ainda com o arsenal conceitual marxista, o fenômeno stalinista: as origens da burocracia soviética e as verdadeiras causas da 'revolução traída'”. Algo que muito mais tarde, já no final da década de 1950, seria sistematizado por Castoriadis, Claude Lefort e Edgar Morin, por intermédio da revista *Socialisme ou Barbarie*, que chegava ao Brasil pelas mãos de Mario²⁰⁷. Através do *Vanguarda Socialista*, Pedrosa trouxe ao público um debate em torno de novas concepções revolucionárias que giravam em torno das proposições de Rosa Luxemburgo, autora ainda pouco conhecida à época no Brasil.

Porém, não foi apenas na política que suas posições sofreram alterações. Em 1945, Pedrosa mostra uma maior preocupação com as artes, que pode ser percebida pelo amplo aumento do volume de sua obra referente a crítica de arte a partir de seu retorno ao Brasil. Pedrosa, que já mostrava ter conhecimento de um léxico teórico estético-formal passa a enfatizar tal ponto de vista em suas críticas, afastando-se do método materialista dialético dominante no início da sua atividade como crítico. Contudo, isto não significa que Pedrosa tenha abandonado seu posicionamento marxista em relação as artes. Sem dúvida, a maior permanência na crítica de arte de Mario Pedrosa é a ideia de que estaria reservada para a arte futura uma maior proximidade com as esferas da vida cotidiana. Em Pedrosa, tal ideia sempre esteve vinculada com a ideia de socialismo. Contudo, nem sempre os vínculos entre a ideia de arte vital e socialismo foram os mesmos. Se em um primeiro momento, como já foi visto,

206- PEDROSA,1975,p.247

207 MARQUES NETO,2001,p.31

Pedrosa defende a tomada do estado por parte do proletariado e a posterior formação de uma arte socialista que aproximaria arte e vida, tal ideia sofre severas alterações.

Foi através de Alexander Calder que Pedrosa mostrou-se como crítico já “convertido” ao abstracionismo. E é também através de sua obra que Pedrosa faz referência aquilo que se demonstra ser as primeiras linhas desse novo teor transformador das artes. É no artigo de 1944 referente a obra de Calder que Pedrosa coloca a questão de uma arte futura, onde arte se reencontraria com as demais esferas da vida cotidiana, deixando de ser um mundo apartado e impenetrável. Já na Missa de Portinari de 1947, Pedrosa celebra a finalidade da arte mesmo que esta permaneça para iniciados, não visando ainda o proselitismo, preparando estes iniciados a “saírem a campo” propagando sua fé numa missa artificial, interior, tendo em vista o “descobrimento” dessa sensibilidade ainda virgem e encoberta pelo manto da racionalidade que imporia uma missa realista, presa ao natural e ao histórico.

Teria sido principalmente pela sua descoberta da “arte virgem” que Pedrosa teria vislumbrado a possibilidade de fusão entre a dimensão estética e a dimensão ética, atrelando experimentação e vida, fazendo da arte novamente uma necessidade vital²⁰⁸. E é a partir desta capacidade transformadora da dimensão estética que a arte ganha novos contornos que se refere a sua condição de reflexo da sociedade. Se antes a arte era concebida como reflexo da sociedade, o era na medida em que expressava o modo de produção capitalista vigente através de sua autonomização e distanciamento das práticas cotidianas. Agora a arte, mesmo autônoma e apartada da vida, aparece com uma dinâmica própria, que se dá pela sua não inserção na cultura de massa e pela sua capacidade de ampliação do “campo da linguagem humana na pura percepção”, fazendo dos artistas modernos, como já foi dito, “os mais conscientes da época histórica em que vivem”. A expressão da arte como reflexo das lutas sociais que convulsionam a era moderna ganha novo sentido na medida em que o lugar social do artista passa a ser ativa, transformadora, já que passa a ter a missão de transformar os sentimentos, de ampliar os horizontes, de potencializar as sensibilidades, “*nos limites do individual*”:

“enquanto aqueles formidáveis meios de comunicação e expressão são coletivos, alargam em massa, panoramicamente, a visão contemporânea, a pintura ou a escultura particularizam, especificam isolam os ângulos inéditos ou pouco percebidos dessa visualidade em constante movimento e, pois, de múltiplas dimensões”²⁰⁹

208- ARANTES 2004,p.57

209- PEDROSA,1995b,p.98

Como fica claro, essa posição não significa uma negação de Pedrosa aos meios de comunicação de massa, apenas a definição de um lugar e de uma missão diferente para o artista moderno. Pedrosa vê de forma positiva meios como o cinema, entendido como “a grande arte do povo” devido ao seu poder de “educar, edificar, elevar e comover multidões, no mesmo tempo que conjuga com essas funções as de documentar”²¹⁰

Mas como teria ocorrido tal ruptura de Pedrosa em relação ao bolchevismo, via revolucionária defendida aguerridamente por ele até cerca de oito anos antes do *Vanguarda Socialista* e a sua conversão a arte abstrata? Teria sido apenas essa ruptura com o trotskismo e o conseqüente abandono da ideia de arte proletária que teria motivado a sua adesão ao abstracionismo? É possível também entender tal mudança a partir do espaço reduzido para uma militância de esquerda não alinhada com o comunismo no Brasil pós 2ª Guerra, o que teria sido uma das motivações para a “migração” para o campo da crítica de artes. Contudo, é improvável que tal transformação tenha sido fruto simplesmente de uma “estratégia pragmática”. Tal migração só faria sentido se Pedrosa enxergasse na arte abstrata uma atividade de fato promotora de transformações.

Outra maneira de compreender o novo posicionamento de Pedrosa seria através de sua adesão ao chamado “Manifesto Por Uma Arte Revolucionária Independente” de André Breton e Leon Trotski, que se voltava contra as imposições políticas da União Soviética sobre a criação artística. Este manifesto foi publicado de forma pioneira no Brasil pelo *Vanguarda Socialista* (edição 26, 22/02/1946), que mais uma vez atuava como um valioso instrumento de circulação de ideias. O manifesto, lançado em 1938, defendia a liberdade de criação do artista frente as constantes interferências da União Soviética nas produções dos artistas vinculados ao Partido Comunista. Contudo, a concordância com o manifesto não explicaria por si só a nova perspectiva de Pedrosa em artes, pois o manifesto não determina nenhum tipo de ação transformadora da arte.

Uma abordagem que se mostra profícua para a compreensão destas transformações no pensamento de Mario Pedrosa é pensar tais mudanças a partir do seu exílio e dos círculos sociais por onde circulou ao longo dos oito anos passados na sua grande maioria nos Estados Unidos. Dentre os círculos do qual participou, destaca-se a participação de Pedrosa entre o círculo de intelectuais estadunidense se reuniram em torno da revista *Partisan Review*. Tanto no *Vanguarda Socialista* como no *Partisan Review*, o socialismo democrático foi entendido como a forma de levar adiante a revolução socialista após o fracasso da revolução

210- PEDROSA,1995b,p.98

bolchevique. Estes defensores do socialismo democrático retornam principalmente às formulações de Rosa Luxemburgo, que em 1918 já criticava a falta de democracia do regime soviético²¹¹. Segundo Isabel Loureiro, “a noção de democracia em Rosa Luxemburgo está intrinsecamente ligada às ideias de ação autônoma e de experiências das massas”²¹². A autora defende o que entendimento de Rosa Luxemburgo em torno da consciência de classe se dá pela relação dialética entre ação espontânea das massas e a educação pelo partido. Para Luxemburgo, a consciência brotaria da espontaneidade, indo, ao mesmo tempo além dela, num processo de educação ininterrupta, por parte de uma vanguarda. Essas duas premissas básicas do pensamento estão presentes tanto na *Vanguarda Socialista* como na *Partisan Review*, mas acabaram sendo desenvolvidas de maneiras particulares. Contudo, ambos partilhavam da posição de que a União Soviética não podia mais ser considerada como um Estado proletário, ainda que degenerado. Devido aos conflitos desenrolados a partir desta perspectiva, tanto Pedrosa como boa parte dos trotskistas americanos acabam afastados da IV internacional, formando o que seria a primeira dissidência a IV Internacional. Assim, o exílio de Pedrosa se torna importante para formar uma nova concepção de socialismo no Brasil na medida em que foi este exílio que possibilitou a inserção de Pedrosa na IV Internacional. É importante salientar que muitos dos militantes reunidos sob a bandeira da IV Internacional estavam lá reunidos mais por uma repulsa aos posicionamentos do Partido Comunista do que por uma aceitação plena das posições de Trotski. Até mesmo pelo esforço de se estabelecer uma nova internacional e uma nova doutrina revolucionária, é comum que divergências existentes – normais até mesmo pela formação heterogênea e autônoma das diversas células do trotskismo espalhadas pelo mundo – se exacerbassem, formando contendidas.

É importante notar também a composição destes círculos sociais nova-iorquinos, pois há uma semelhança com o grupo de Mario Pedrosa, já que grande parte destes militantes é de intelectuais de formação acadêmica, geralmente direcionada para as artes, como literatura, poesia e artes plásticas. Em artes, os posicionamentos de Pedrosa se voltaram para os critérios técnicos, analisando a obra de arte a partir de composição formal, atentando principalmente para a relação entre as linhas e cores, assim como a relação figura e fundo, tomando como paradigma os pressupostos da psicologia da forma – ou *Gestalt*. De modo semelhante, os

211- Esta crítica se encontra no texto “Revolução Russa”. Este texto de Rosa Luxemburgo foi traduzido e publicado pela primeira vez no *Vanguarda Socialista*, tendo sua primeira parte publicada na edição 30 (22/03/1946) e sua última parte na edição 35 (26/04/1946).

212- LOUREIRO,1997

críticos de arte vinculados ao círculo nova-iorquino também voltaram seus interesses para a arte abstrata, sobretudo para o Expressionismo Abstrato, de Pollock e Kooning.

Na sua teoria dos círculos sociais, Simmel propõe o seguinte enunciado: “a individualidade do ser e do fazer cresce, em geral, na medida em que se amplia o círculo social em torno do indivíduo”²¹³. Simmel atribui dois sentidos para o termo “individualidade”: Um que se refere a liberdade e a responsabilidade daquele que se insere em grupos amplos e fluídos, em oposição aos grupos menores, “estreitos” num duplo sentido, referente tanto a sua extensão como grupo quanto a capacidade restrita de ação dos sujeitos nele inseridos. O outro sentido é qualitativo, na medida em que o indivíduo é aquele que se distingue dos demais tanto na forma como no conteúdo, sendo sua essência e sua conduta referente apenas a ele, de modo que esta distinção em relação aos demais acaba por ter sentido e valor positivo para sua vida²¹⁴. Na era moderna, o princípio de liberdade individual se distinguiu de acordo com a ênfase em um desses dois significados de individualidade. No século XVIII, aspirava-se a individualidade como liberdade de ação pessoal, ou seja, um concepção de indivíduo que supunha a ideia de um “homem em geral”, cuja natureza humana seria igual em todos, na medida em que tivesse liberdade para se manifestar. No século XIX, o sentido dominante de liberdade supunha a ideia de que há um lugar ou atividade única para cada um desses indivíduos, o que faz deste indivíduo um ser único. Assim, enquanto a primeira acepção do termo põe ênfase naquilo que há de comum a todos os homens – individualismo da igualdade –, a segunda coloca sua ênfase naquilo que os diferencia – individualismo da desigualdade²¹⁵.

Dentre as diferentes implicações que tal proposição pode ter, Simmel propõe um vínculo entre cosmopolitismo e individualidade. O cosmopolitismo estaria vinculado a individualidade igualitária no sentido que tal acepção significa uma verdadeira oposição a todos os círculos estreitos, na medida em que significam uma limitação da liberdade individual. Assemelhando-se aqui a Norbert Elias, Simmel conecta a liberdade de ação do indivíduo ao seu lugar social, onde seu pertencimento a círculos sociais mais amplos significaria uma maior extensão do campo de ação. Conforme posto pelo autor em “As grandes cidades e a vida do espírito”:

213- SIMMEL,1971b,p.252

214- SIMMEL,1971b,p.271

215- SIMMEL,1971b,p.273

“na medida em que o grupo cresce – numericamente, espacialmente, em significação e em conteúdos de vida -, então justamente afrouxa-se a sua unidade interior imediata; a pregnância da delimitação originária frente aos outros se atenua mediante relações mútuas e conexões. Ao mesmo tempo, no grupo que agora cresceu, o indivíduo ganha liberdade de movimento para muito além da delimitação inicial, invejosa, e ganha uma peculiaridade e particularidade para as quais a divisão do trabalho dá oportunidade e necessidade”²¹⁶

Em centros cosmopolitas, tal ampliação toma novas proporções. Usando como alegoria o desenvolvimento financeiro, Simmel afirma que nas grandes cidades, “o círculo de visão, as relações econômicas, pessoais e espirituais da cidade, os seus arredores ideais, assim que ultrapassam um determinado limiar”, tornam-se mais amplos, como em uma “progressão geométrica”, onde “toda expansão dinâmica realizada torna-se patamar para uma nova expansão, não igual, mas maior”²¹⁷.

“Junto aos fios que são tecidos por ela crescem continuamente outros novos, como por si mesmos, exatamente do mesmo modo como no interior da cidade o *unearned increment* da renda da terra conduz o proprietário a ganhos que brotam de si mesmos, mediante o simples aumento do tráfico. Nesse ponto a quantidade da vida converte-se de modo muito imediato em qualidade e caráter. A esfera de vida da cidade pequena é, no principal, fechada em si mesma e consigo mesma. Para a cidade grande, é decisivo o fato de que sua vida interior se espalha em ondas sobre um território nacional ou internacional mais amplo”²¹⁸.

Toda essa expansão progressiva dos círculos sociais tem efeitos marcantes sobre a cultura e personalidade dos indivíduos. Para Simmel, a diferenciação espiritual e de personalidade não decorre do mero contato entre indivíduos. Segundo suas próprias palavras, “a relação mútua entre sujeitos ou a energia pura interior do homem é raramente suficiente para que se produzam todas as particularidades espirituais que o indivíduo possui”. Antes, parece ser necessário uma extensão daquilo que é chamado por Simmel de “espírito objetivo”. Para o autor alemão, esta diferenciação decorre a partir da coincidência entre a “disposições latentes espirituais” e os “produtos espirituais objetivos”, que podem ser compreendidos como “as tradições e as experiências definidas de inúmeras formas; a arte e o conhecimento dispostos em estruturas tangíveis; assim como toda a cultura material que os grupos históricos possuem como algo transsubjetivo e que ainda assim é acessível, a princípio, a todos”. (273). É exatamente este produto espiritual objetivado que permitiria tanto o material como o ímpeto para o desenvolvimento de um tipo mental distinto.

Tendo em vista esta noção de diferenciação espiritual, Simmel define a relação entre a expansão dos círculos sociais e as diferenciações pessoais da seguinte forma:

216- SIMMEL,2005,p.584

217- SIMMEL,2005,p.585

218- SIMMEL,2005,p.586

“A essência da cultura pessoal consiste no fato de que nossas disposições puramente pessoais se realizam ora como forma de um conteúdo espiritual objetivo, ora como conteúdo de uma forma espiritual objetiva. Apenas nesta síntese que nossa vida espiritual alcança sua peculiaridade e personalidade plenas; apenas nela se encarna o elemento incomparável e plenamente individual. Este é o laço que liga as diferenciações espirituais e as dimensões do círculo, origem do produto espiritual objetivo. Este círculo pode ser o círculo real social, mas também pode ter caráter mais abstrato, literário e histórico. Contudo, em todo caso, sua maior amplitude aumentará as possibilidades de que, graças a seus produtos – por mais objetivos e gerais que sejam – se desenvolva a particularidade, o caráter único, a personalidade de nossa vida interior e sua produtividade intelectual, estética, prática”²¹⁹

Ao retornar ao Brasil em 1945, a individualidade de Pedrosa passa por um forte processo de diferenciação, promovido pela expansão de seu círculo sociais em uma cidade como Nova Iorque. Ao longo de seu exílio, Pedrosa adentrou numa extensa rede de intelectuais que se estendia desde a IV Internacional até os literatos e socialistas de posição mais independente. Teria sido a presença física nestes diferentes círculos que contribuiu para um *formação* de Pedrosa enquanto socialista democrata e crítico de artes defensor do abstracionismo, onde estas duas dimensões se encontravam fortemente atreladas. Foi neste exílio que Pedrosa reencontrou Rosa Luxemburgo, que, lida à luz de uma outra época e sob influência da obra e dos debates destes outros intelectuais, surgiu como opção a sua divergência em relação ao bolchevismo. Por outro lado, se Rosa Luxemburgo defende a formação de uma consciência de classe como elemento anterior ao socialismo, na medida em que a própria atividade crítica em relação as necessidades postas ao longo da vida surge como um elemento pedagógico para a formação de uma consciência de classe, não é de se estranhar que Pedrosa passe a defender uma arte que tem como proposta reunir novamente arte e vida através de uma expansão das sensibilidades. Arte e política se reúnem aqui tanto por uma recusa de qualquer tipo de interferência que “guie” a ação e a reflexão do indivíduo como por um destaque a uma dimensão pedagógica, no sentido de promover – e não determinar – a ampliação da capacidade crítica dos indivíduos. Se na política esta dimensão pedagógica estaria envolvida com a formação de uma consciência sobre a necessidade de autogestionar as esferas que concernem a própria vida e a formação de agrupamentos que visem este fim, em artes esta dimensão pedagógica estaria relacionada com uma dimensão civilizadora, na medida em que formaria no público uma nova capacidade cognitiva assim como uma nova linguagem crítica, que ampliaria as formas de entendimento do mundo. Assim, essa revolução das sensibilidades vislumbrada por Pedrosa seria fruto de uma batalha que se desenrolaria em dois *fronts*, ambos projetados para o futuro. A partir da arte, tenta-se

219- SIMMEL, 1972b, p.273-4

estabelecer uma formação cognitiva superior aos jovens, tendo em vista exatamente essa capacidade de compreender a complexidade da vida em sociedade, o que envolveria necessariamente uma extensão das formas de percepção dos indivíduos, o que permitia a apreensão da situação de dominação vivida pelos indivíduos, dando-os a sensibilidade necessária para se voltar contra as forças que lhes dominam.

Se Kandinsky voltou-se para os elementos pictóricos básicos – o ponto, a linha e o plano – para encontrar as bases de uma ciência da arte, Pedrosa toma um outro caminho, mesmo sem ignorar a importância destes elementos pictóricos. Pedrosa parte para o plano cognitivo humano, em busca de uma capacidade inata de fruição estética, que estaria presente em todo aparelho sensorial humano e que seria apreensível a partir da Psicologia da Forma. Tendo a *gestalt* como base de uma ciência da arte, seria possível determinar uma sensibilidade inata, que deveria ser estimulada desde a tenra infância tendo em vista exatamente a formação de novos indivíduos para batalharem nestes *fronts* futuros, onde se desenrolaria esta “revolução final”, dada sobretudo nas mentalidades.

Observando a trajetória de Pedrosa, percebe-se que ele foi coerente com suas concepções ao atuar como verdadeira “instituição” no que concerne a disseminação de suas ideias. Lucia Lippi de Oliveira (1995) lembra do caráter quase institucional das reuniões na casa de Pedrosa. Lá, reuniam-se amigos de Pedrosa de diferentes procedências, de diferentes épocas e diferentes círculos. Essa cultura de *salon* praticada por Pedrosa pode ser vista como uma espécie de síntese dos diferentes círculos em que conviveu. A sociabilidade lá promovida aproximava os círculos trotskistas, modernistas, abstratos, socialistas e muitos outros, fazendo com que estes se voltassem para seu ponto de entrecruzamento: Mario Pedrosa. Em Mario Pedrosa, estes círculos se entrelaçam, fazendo de Pedrosa um meio de circulação e aproximação de ideias dispares. Ou seja, o intelectual não se torna apenas o portador de ideias mas também o sujeito de sua disseminação entre diferentes círculos. Pelo próprio caráter livre e espontâneo desta *sociabilidade de salon*, as ideias são lá expostas sem um fim objetivo, sem imposições, sendo o lugar da *cultura subjetiva* por excelência. Nas situações onde o jogo da sociabilidade se desenrola indivíduos contam apenas com suas personalidades. Conforme posto por Leopoldo Waizbort, em referência a um trecho de autoria de Simmel: “riqueza e posição social, sabedoria e fama, capacidades excepcionais e méritos do indivíduo não desempenham nenhum papel na sociabilidade”²²⁰.

220- WAIZBORT,2000,p.451

Claro que, ao longo de sua trajetória, tal projeto revolucionário sofreu transformações, ganhando novos componentes e novas nuances. Equivocadamente, algumas vezes tenta-se compreender estes projetos tendo como pressuposto a noção de que há uma coerência anterior à prática. O autor é muitas vezes compreendido como uma unidade lógica, como um texto ou um tratado científico, como se suas posições estivessem encerradas em sua consciência desde seu nascimento, em um plano traçado desde sempre. Contudo, para que se possa compreender a relação entre a prática artística e a política de Mario Pedrosa, tão dispares e até mesmo contraditórias, é preciso deixar de lado tais convicções, já que o próprio autor admitiu que este vínculo entre política e artes, central em seu pensamento, “não foi um romance sem falhas”²²¹.

CONCLUSÃO

221- FORMAS do Afeto: Um filme sobre Mario Pedrosa. Direção: Nina Galanternick, 2010. (30 min), son., color. Realização NUSC. Coordenação de Pesquisa: Gláucia Villas Bôas

Nesta dissertação, procurou-se compreender alguns elementos importantes da trajetória de Mario Pedrosa e de sua atuação como intelectual no seu período de formação como crítico de arte e militante. Em primeiro lugar, este trabalho enfatizou as inflexões presentes no pensamento de Mario Pedrosa em dois momentos distintos: o momento inicial de sua trajetória como crítico de arte e o momento posterior ao seu exílio. Assim, foram estabelecidas várias relações entre o trotskismo defendido por Pedrosa no Brasil e suas primeiras críticas de arte, marcadas por uma defesa da atividade artística como um catalisador de um movimento político revolucionário, que traria consigo a possibilidade de construção de uma cultura e uma arte socialista, entendida como uma nova síntese entre a arte e as atividades cotidianas. Em contraposição a esta primeira fase, foram apresentadas as posições de Pedrosa após seu exílio, que se mostravam distintas em relação a posições defendidas por ele nos anos 1930. A partir de 1945, Pedrosa passa a defender o socialismo democrático, baseado sobretudo no pensamento político de Rosa Luxemburgo. Em artes, Pedrosa inicia a sua defesa da arte abstrata, que se desenvolveria em direção a formação do grupo concretista carioca. Estes dois posicionamentos se entrelaçam na medida em que a concepção de socialismo adotada por Pedrosa desloca seu cerne do plano político para o plano cultural, tornando-se mais um movimento de transformação das consciências do que um movimento político-militar de tomada do aparelho estatal. Nesta concepção, vanguarda artística e vanguarda política se confundem na medida em que ambas são atividades promotoras de uma nova cognição.

Contudo, há nesta dissertação um segundo ponto, que procura complementar esta análise comparativa sobre as obras e os posicionamentos de Pedrosa ao longo da década de 1930 até 1950. Esta segunda questão refere ao papel do seu exílio (1937-1945) nesta mudança tão extrema na concepção de Mario Pedrosa acerca das formas de levar a cabo um projeto socialista para o Brasil. Este exílio, principalmente o período vivido nos EUA (1938-1945), teria sido um período de ressignificação das experiências e militâncias passadas. Em um contexto intelectual fortemente influenciado pelos chamados “New York Intellectuals” e sua concepção marxista de cultura que colocava a arte de vanguarda não como arte burguesa por excelência, mas sim como único espaço de conservação de uma cultura verdadeira, cultura esta já severamente abalada produção cultural massificada típica do capitalismo. Assim, foi adotada como chave de entendimento desta experiência de exílio a noção de cultura como “cultivo”, presente em Georg Simmel. Segundo o sociólogo alemão, seria possível “medir” a cultura através da abrangência dos círculos sociais de que participa. A partir desta perspectiva, Simmel afirma também a possibilidade de compreender a complexidade de cada indivíduo a

partir do entrecruzamento dos diferentes círculos do qual participa. Assim, o exílio pode ser visto como um processo de individualização, já que foi neste exílio que Pedrosa amplia de forma significativa seus círculos, redefinindo-se como indivíduo. E seria exatamente à luz desta experiência de formação vivida em seu exílio que Pedrosa repensaria seu projeto socialista, o que produziria uma nova relação entre arte e marxismo em sua obra. A partir da utilização destes autores, seria possível também deduzir deste trabalho uma contribuição de caráter teórica, já que uma análise sobre a possibilidade e formas de circulação de ideias através de circulação de “individualidades” e de sua introdução em contextos intelectuais específicos ainda não foi amplamente explorada.

Ao atentarmos para a centralidade de Pedrosa no campo das esquerdas e no campo da arte moderna, esta reflexão sobre as transformações em seu pensamento tornam-se ainda mais pertinentes, pois tal importância de Pedrosa em tais círculos no Brasil – e também em outros países – já sugere que tais posicionamentos encontraram reverberação e acabaram por se disseminar entre tais grupos no Brasil. Isso fica claro, por exemplo, na formação movimento concretista carioca, que teve Mario Pedrosa como principal articulador e “teórico”. Mesmo não tendo sido o objetivo desta dissertação tratar das possíveis influências de Pedrosa sobre os grupos que participou, é possível levantar algumas especulações sobre o tema.

Como pôde ser visto ao longo desta dissertação, Pedrosa foi um importante personagem da crítica de esquerda aos movimentos comunistas. Em primeiro lugar, foi um dos articuladores do movimento trotskista no Brasil, articulação esta posta em prática principalmente através da vontade de divulgar no Brasil o movimento crítico que tomava vulto na Europa a partir do processo de ascensão de Stalin como herdeiro de Lenin na liderança do movimento comunista internacional, de que tomou conhecimento por meio das publicações estrangeiras que aqui chegavam e pela sua posterior estadia em França e Alemanha. Já nos anos em 1940, Pedrosa renova o seu posicionamento crítico ao comunismo, agora negando o bolchevismo e reivindicando o caminho luxemburguista de revolução, posição esta que só iria tomar as ruas de maneira mais ampla na década de 1960, através do movimento crítico que se desenhava na Europa e que tinha entre seus principais militantes Cornelius Castoriadis, Claude Lefort e o grupo *Socialisme ou Barbarie*, que foi divulgado no Brasil pelas mãos de Pedrosa. A crítica feita por este grupo foi em parte renunciada pelos posicionamentos de Pedrosa ainda na década de 1940.

Já no campo das artes, além da influência sobre o concretismo carioca já citado acima, Pedrosa pode ser reconhecido como um dos principais atores da arte moderna brasileira. Sua ação abrangeu não apenas a divulgação da arte moderna através de jornais de circulação

nacional, mas também a atividade institucional nas associações de crítica de arte e na direção de museus, a divulgação dos artistas brasileiros no mundo e o esforço para trazer grandes artistas plásticos e exposições ao Brasil. Sua influência neste campo é fundamental, sendo ainda hoje uma das principais referências teóricas – e até mesmo simbólica – das artes plásticas nacionais. Talvez tenha sido exatamente no universo das artes plásticas que sua reflexão sobre as associações entre a estética e o socialismo tenha perdurado e se aprofundado mais. Se no Brasil o socialismo ainda é em grande parte pensado como uma questão estritamente econômica e política, em artes não é raro o resgate de Mario Pedrosa para lembrar da possibilidade da arte proporcionar um “exercício experimental da liberdade”, termo cunhado por Pedrosa já nos anos 1960 para se referir exatamente a capacidade da arte em promover instantes poéticos que permitiriam um retorno, mesmo que momentâneo, a arte sintética. Assim como um bicho-da-seda, o artista executaria sua obra não com fins estritamente materiais ou estéticos, parte do esforço de sua manutenção, reestabelecendo os vínculos entre arte e vida. Um momento emblemático do resgate desta noção *pedrosiana* é o seu uso na apresentação da Bienal de São Paulo de 2010, tinha como tema exatamente o entrelaçamento entre artes e política.

Afirmar o exílio de Mario Pedrosa nos EUA – a viagem mais aventurosa de sua vida, segundo o próprio – como um momento crucial para sua formação é também afirmar que sua desilusão com o bolchevismo, seus anos de dificuldade afastado de sua família, sua distância principalmente em relação ao pai, que faleceu durante a estadia de Pedrosa nos EUA, são marcas indeléveis de toda sua obra posterior. Sua atuação no campo das artes e do socialismo apresentam tais marcas sobretudo no repúdio que Pedrosa apresentou ao longo de toda sua vida a qualquer impostura ou ortodoxia assumida seja por ignorância, seja por interesse. Seu projeto de vida, que se confunde com seu projeto socialista, foi em grande parte a busca pelo *homem livre*, e foi exatamente esta busca que fez dele mesmo uma espécie de reflexo, ainda que incompleto, deste homem: crítico, heterodoxo e combativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br.>>. Acesso em: 17/06/2012

ALEXANDER, Robert J. **International Trotskyism, 1929-1985 : a documented analysis of the movement**. Durham: Duke University Press, 1991

ARANTES, Oflia. **Mario Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: CosacNaify, 2004

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das letras, 1998

BRETON, André; TROTSKI, Leon. Manifesto por uma arte revolucionária Independente. In: FACIOLI, Valentim (org.) **Breton-Trotsky. Por uma Arte Revolucionária Independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985

CASTRO GOMES, Angela de (coord.) **Velhos Militantes. Depoimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988

CASTRO, Ricardo. O Homem Livre: um jornal a serviço da liberdade (1933-1934). In: **Revista AEL. Vol. 12, No 22/23**, 2005

CASTRO, Ricardo. Rodolpho Coutinho, o marxista que falava alemão (1901-1955): apontamentos biográficos. **XIV Encontro Regional da ANPUH-RJ**, 2010.

CANDIDO, Antônio. Um socialista singular In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

CONTRA O FASCISMO, **O Homem Livre**. Rio de Janeiro, 1933

DEUTCHER, Isaac. **Trotsky: O profeta banido**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006

DULLES, John F. **Anarquistas e comunistas no Brasil (1900-1935)**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1973

FERREIRA, Pedro Roberto. O Brasil dos trotskistas (1930-1960). In: **Revista AEL. Vol. 12, No 22/23**, 2005

FORMAS do Afeto: Um filme sobre Mario Pedrosa. Direção: Nina Galanternick, 2010. (30 min), son., color. Realização NUSC. Coordenação de Pesquisa: Glauca Villas Bôas

GILBERT, James. Literature and Revolution in the United States: The *Partisan Review*. **Journal of Contemporary History, Vol. 2, No. 2, Literature and Society**, 1967 . Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/259957>> Acesso em: 17/06/2012.

GINGER, Serge. **Gestalt. Uma terapia do contato**. São Paulo: Summus, 1995.

GREENBERG, Clement. A Vanguarda e o Kitsch. In: GREENBERG, C. **Arte e cultura. Clement Greenberg**. São Paulo, Ática: 2001

HART, Paul. The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and Hitler. **Oxford Art Journal**, Vol. 11, No. 1. 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1360327>>. Acesso em: 17/06/2012.

HECKER, Alexandre. Propostas de esquerda para um novo Brasil: o ideário socialista do pós-guerra. In: Ferreira, Jorge e Aarão Reis, Daniel (orgs.). **As Esquerdas no Brasil. Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964), vol.2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: Enigmas da modernidade-mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

KANDINSKY, Wassily . **Point and Line to Plane** .New York: Dover Press; 1979

KAREPOVS, Dainis; LÖWY, Michael; MARQUES NETO, José Castilho. Trotsky e o Brasil. In: MORAES, João Quartim de (Org.). **História do Marxismo no Brasil Vol. II – Influxos teóricos**. Campinas: Ed. Unicamp,1995.

LOUREIRO, Isabel. **Vanguarda Socialista (1945-1948) Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro**. Dissertação de Mestrado em filosofia, FFLCH,USP, São Paulo,1984

LOUREIRO, Isabel.. Democracia e socialismo em Rosa Luxemburgo. **Crítica Marxista**, No.4. 1997 Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/4_Isabel.pdf. Acesso em: 17/06/2012.

LÖWY, Michael. **Estrela da manhã. Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: civilização brasileira,2002

MACHADO, Gina G. G. **Vanguarda Socialista – busca de um caminho independente**. Dissertação de mestrado. FFLCH,USP, 1982.

MARI, Marcelo. **Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)**. Tese de doutoramento em filosofia, FFCLH, USP, São Paulo, 2006.

MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MONIZ, Edmundo. Entrevista com Edmundo Moniz. In: FACIOLI, Valentim (Org.). **Breton Trotsky: Por uma arte revolucionária independente**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1985

MORAES FILHO, Evaristo de (org.). **O socialismo brasileiro**. Brasília: Câmara dos Deputados/Editora UnB, 1981.

MOSQUERA, Gerardo. Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art. In: **Oxford Art Journal**, Vol. 17, No. 1. 1994

NOSSOS PROPÓSITOS. **Luta de classes**. Rio de Janeiro,1930.

O 1º DE AGOSTO E A POLÍTICA DOS ‘BLUFFS’, **Luta de classes**. Rio de Janeiro,1930.

- OLIVEIRA, Lucia Lippi. As Ciências Sociais no Rio de Janeiro. In: MICELI, Sérgio (org.). **História das Ciências Sociais no Brasil. Volume 2.** São Paulo: Sumaré/Fapesp, 1995
- PEDROSA, Mario. [carta] 14/05/1928, Berlin [para] XAVIER, Lívio. Rio de Janeiro. 12f.
- PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. **O Espelho**, Rio de Janeiro, 1935.
- PEDROSA, Mario. Carta aberta a comissão nacional. **Vanguarda Socialista**, ano I, n. 38, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1946a
- PEDROSA, Mario. Teses sobre o capitalismo de estado. **Vanguarda Socialista**, ano I, n. 17, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1945b
- PEDROSA, Mario. A revolução Russa e sua evolução até nossos dias. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 44.** Rio de Janeiro, 28 de junho de 1946b
- PEDROSA, Mario. Prestes e a guerra imperialista. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 31.** Rio de Janeiro, 29 de março de 1946c
- PEDROSA, Mario. O Bolchevismo e o partido único. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 47.** Rio de Janeiro, 19 de Julho de 1946d
- PEDROSA, Mario. A ‘missão’ do partido único. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 48,** Rio de Janeiro, 26 de Julho de 1946e
- PEDROSA, Mario. Rosa Luxemburgo e a Revolução Russa. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 49.** Rio de Janeiro, 02 de Agosto de 1946f
- PEDROSA, Mario. Vanguardas, Partidos e socialismo. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 50.** Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1946g
- PEDROSA, Mario. Desesperadamente socialista. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 65.** Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1946h
- PEDROSA, Mario et al. Definições. **Vanguarda Socialista ano I, n. 03.** Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1945a
- PEDROSA, Mario et al. Diretivas. **Vanguarda Socialista. ano I, n. 01.** Rio de Janeiro, 31 de Agosto de 1945b
- PEDROSA, Mario et al. Posição Política. **Vanguarda Socialista. ano I, n. 01.** Rio de Janeiro, 31 de Agosto de 1945c
- PEDROSA, Mario et al. Novos Rumos. **Vanguarda Socialista. ano II, n. 56.** Rio de Janeiro, 20 de Setembro de 1946b
- PEDROSA, Mario. **Entrevista concedida ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas (FUNARTE).** Rio de Janeiro, 1979

- PEDROSA, Mario. Portinari – de Brodosqui aos murais de Washington. In: PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981
- PEDROSA, Mario. Surrealismo ontem, super-realismo hoje. In: PEDROSA, Mario. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975a
- PEDROSA, Mario. Arte e Revolução. In: PEDROSA, Mario. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975b
- PEDROSA, Mario. A pisada é esta1. In: PEDROSO, Franklin (org). **Mario Pedrosa. Arte , revolução, reflexão**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991
- PEDROSA, Mario. As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz. In: PEDROSA, Mario. **Política das artes: Textos escolhidos I**. São Paulo: EdUSP, 1995a
- PEDROSA, Mario. Arte e revolução. In: PEDROSA, Mario. **Política das artes: Textos escolhidos I**. São Paulo: EdUSP, 1995b
- PEDROSA, Mario. As relações entre a ciência e a arte. In: PEDROSA, Mario . **Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II**. São Paulo: Edusp, 1996a.
- PEDROSA, Mario. Arte, Necessidade Vital. In: PEDROSA, Mario . **Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II**. São Paulo: Edusp, 1996b.
- PEDROSA, Mario. A força educadora da arte. In: PEDROSA, Mario . **Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II**. São Paulo: Edusp, 1996c.
- PEDROSA, Mario. Calder escultor de cataventos. In: PEDROSA, Mario. **Modernidade Cá e lá: Textos escolhidos IV**. São Paulo: EdUSP, 2000
- PEDROSA, Mario. Impressões de Portinari In: PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. . São Paulo: EdUSP, 2004a
- PEDROSA, Mario. Missa de Portinari. In: PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. . São Paulo: EdUSP, 2004b
- PEDROSA, Mario. Painel de Tiradentes. In: PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. São Paulo: EdUSP, 2004v
- PEDROSA, Mario. A defesa da URSS na Guerra atual. In: **Revista AEL. Vol. 12, No 22/23**, 2005
- PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da *Partisan Review* e os “paulistas” de Clima entre 1930 e 1950. **Revista Brasileira de Ciências Sociais. , Vol.18, No. 53**. São Paulo, 2003.
- PUYADE, Jean. Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931). **Revista Olha da História, edição 8, Ano 10**. 2006

REINHEIMER, Patrícia. **A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro**. Tese de doutoramento em antropologia social. PPGAS,UFRJ, Rio de Janeiro, 2008

ROCHE, Gérard. Apresentação In: FACIOLI, Valentim (org.) **Breton-Trotsky. Por uma Arte Revolucionária Independente**. São Paulo: Paz e Terra,1985

ROWE, L. S. [carta] 1941. 10/03/1941, Washington [para] PEDROSA, Mario. Rio de Janeiro.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SAID, Edward. **Representações do Intelectual: As conferências de Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SANT'ANNA, Sabrina. A Crítica de Arte Brasileira: Mario Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. In: **Revista Poiesis, EDIÇÃO 14 - ANO 10 - Agosto 2009**

SCHAPIRO, Meyer. A Natureza da arte abstrata. In: **A arte moderna: séculos XIX e XX**. São Paulo: Edusp, 1996

SCHUTZ, Alfred. La election entre diversos proyectos de acción. In: **El problema de la realidade social**. Buenos Aires: amorrortu,2008

SINGER, Paul. Mario Pedrosa e a Vanguarda Socialista. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

SIMMEL, Georg. Subjective culture. In: LEVINE, D. (Org.). **Georg Simmel on individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971a

SIMMEL, Georg. Group expansion and the development of individuality. In: LEVINE, D. (Org.). **Georg Simmel on individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971b

SIMMEL, Georg. El Cruce de los Círculos Sociales, In: SIMMEL,G. **Sociología. Estudios sobre las Formas de Socialización. vol.2** Madrid: Alianza Universidad, 1972

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: **Mana. vol 11, no. 2**. Rio de Janeiro, 2005

SOUVARINE, Boris. **Dicionário Político Marxist Internet Archive**. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/s/souvarine_boris.htm>. Acesso em: 17/06/2012.

TEIXEIRA DA SILVA, Fernando e SANTANA, Marco Aurélio. O Equilibrista e a Política: o 'partido da classe operária' (PCB) na democratização (1945-1964). In: Ferreira, Jorge e Aarão Reis, Daniel (orgs.). **As Esquerdas no Brasil. Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964), vol.2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TROTSKI, Leon. **Art and politics in our epoch.** 1938. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/06/artpol.htm>>. Acesso em: 17/06/2012.

TROTSKI, Leon. **Carta a Farrell Dobbs.** 04 de março de 1940a. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1940/03/04.htm>>. Acesso em: 17/06/2012.

TROTSKI, Leon. **Carta a Farrell Dobbs II.** 04 de abril de 1940b. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1940/04/04.htm>>. Acesso em: 17/06/2012.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução.** Rio de Janeiro: Zahar,1969

VELHO, Gilberto. **Indivíduo e Cultura,** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1987

VIANNA, Marly de Almeida. O PCB:1929-1943 In: REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge (orgs.) **Esquerdas no Brasil vol. I: A formação das tradições 1889- 1945** . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2007

VIEIRA, Margarida Luiza de Matos. O Partido Socialista Brasileiro e o marxismo (1947-1965). In:., RIDENTI, Marcelo; AARÃO REIS, Daniel (orgs.), **História do marxismo no Brasil, partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960,** Campinas: Unicamp,2002

VILLAS BÔAS, Gláucia. A Estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951. In: **Tempo Social, vol 20, no. 2,** São Paulo, nov, 2008

VILLAS BÔAS, Gláucia. Vida de crítica: percursos de Mario Pedrosa. In: **Revista Poiesis, EDIÇÃO 14 - ANO 10 - Agosto 2009.**

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel.** São Paulo: Editora 34, 2000

WALD, Alan M. **The New York Intellectuals: The rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987