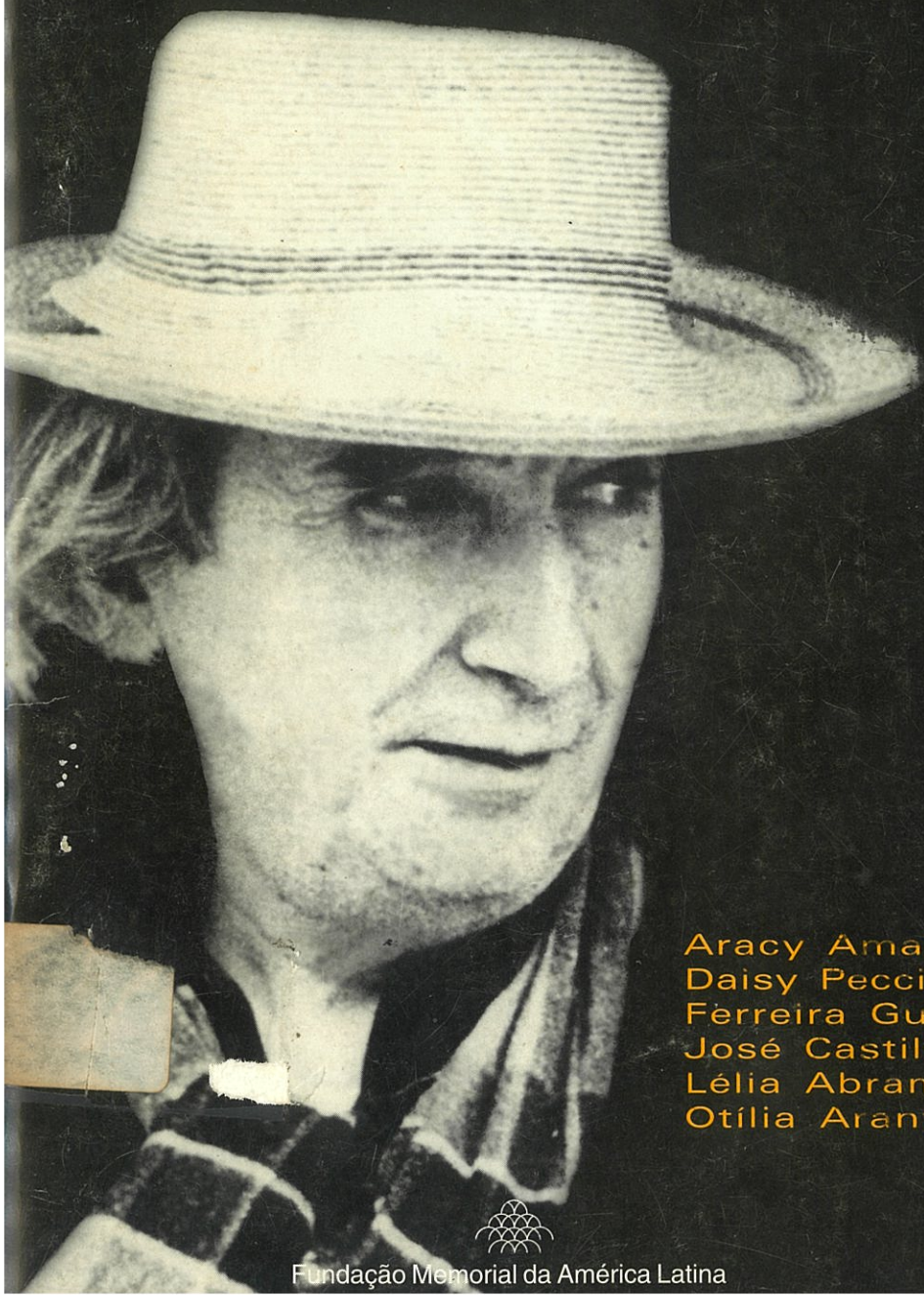


Mário Pedrosa

100 anos



Aracy Amaral
Daisy Peccinini
Ferreira Gullar
José Castilho
Lélia Abramo
Otilia Arantes



Fundação Memorial da América Latina

Mário Pedrosa
100 anos



Mário Pedrosa 100 anos

Aracy Amaral • Daisy Peccinini • José Castilho
Lélia Abramo • Ferreira Gullar • Otilia Arantes



Fundação Memorial da América Latina



copyright © dos autores

Coordenação Editorial: Fabio Weintraub

Capa e Projeto Gráfico: Marina Pinheiro, Renata Denser e Sergio Kodama

Foto da Capa: Acervo CEDEN

Revisão: Maristela Debenest e Fabio Weintraub

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mário Pedrosa : 100 anos. – São Paulo: Fundação
Memorial da América Latina, 2000.

Vários autores.

1. Arte Moderna – século 20 – Brasil 2. Crítica
de arte – Brasil 3. Pedrosa, Mário, 1900-1981

00-4261

CDD-701.18092

Índices para catálogos sistemáticos:

1. Artes: Críticos 701.18092

2. Críticos de arte 701.18092

2000

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

Fundação Memorial da América Latina

Departamento de Publicações

Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664

CEP: 01156-001 São Paulo - SP

Telefone: (11) 3823-9831 Fax: (11) 3825-7545

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Aracy Amaral	
<i>Mário Pedrosa: um homem sem preço</i>	9
Daisy Peccinini	
<i>O Museo de la Solidaridad con Chile</i>	15
Ferreira Gullar	
<i>Entre Sócrates e Dionísio</i>	25
José Castilho	
<i>O jovem intelectual e os primeiros anos de militância social</i>	31
Lélia Abramo	
<i>Tiros na praça da Sé: Mário Pedrosa contra os integralistas</i>	43
Otília Arantes	
<i>Mário Pedrosa inatural</i>	47
SOBRE OS AUTORES	53

APRESENTAÇÃO

Mário Pedrosa nasceu com este século. Raros intelectuais brasileiros tiveram uma atuação tão marcante na vida cultural e na política do País. Por suas convicções, marcadas pela coerência e retidão, foi perseguido, aprisionado e exilado. À medida que o tempo passa, seu pensamento se torna mais atual e suas observações continuam altamente relevantes, o que faz com que sua obra seja revisitada por sucessivas gerações. Transcendendo seu tempo, Pedrosa fez muito mais que captar as idiosincrasias do presente. Com seu pensamento amplo e combativo, lutou contra todas as formas de obscurantismo, arbitrariedade e totalitarismo.

No centenário de seu nascimento, a Fundação Memorial da América Latina organizou a mesa-redonda *Mário Pedrosa / 100 Anos*, coordenado por Marlyse Meyer, diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), reunindo estudiosos e pessoas que conviveram com ele, como Aracy Amaral, Lélia Abramo, Otilia Arantes, Daisy Peccinini de Alvarado, Ferreira Gullar e José Castilho Marques Neto. Com enfoques diferentes, a mesa ressaltou as dimensões de Pedrosa como crítico de arte, militante

das causas democráticas e, sobretudo, humanista. A participação desses intelectuais enriqueceu a reflexão sobre a atualidade do pensamento de Pedrosa. É o registro dessas comunicações, cujo caráter oral foi preservado, o que se oferece na presente publicação.

Completando o evento, uma exposição de livros, fotografias e vídeos revelou alguns aspectos de sua vida no Brasil e no Exterior.

Membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte desde 1948 e referência nacional, Pedrosa foi sempre aberto às novas experimentações, um crítico que compreendeu e impulsionou várias gerações de artistas hoje consagrados. O diálogo permanente com a contemporaneidade coloca-o entre os intelectuais mais atuantes e respeitados do Brasil neste século.

FÁBIO MAGALHÃES

Diretor Presidente

Fundação Memorial da América Latina

MÁRIO PEDROSA: UM HOMEM SEM PREÇO

Aracy Amaral

O Brasil, com sua delgada estrutura moderna aplicada sobre este imenso continente fervilhante de forças naturais e primitivas, me faz pensar num arranba-céu roído cada vez mais em sua fachada por invisíveis térmitas. Um dia o grande edifício desmoronará e todo um povinho fervilhante, negro, vermelho e amarelo, se espalhará sobre a superfície do continente, mascarado e munido de lanças, para a dança da vitória.

Albert Camus, Rio de Janeiro, jul. 1949

O curioso em Mário Pedrosa é que, pensando com certo distanciamento a sua trajetória, percebemos que sempre foi um homem intelectualmente dividido. Viveu sua paixão pela política e pelo destino dos outros homens. Por outro lado, sua sensibilidade fez com que tivesse um papel absolutamente fundamental no panorama da crítica de arte brasileira de nosso século XX, já encerrado, a meu ver, desde 1989.

Ao mesmo tempo, considero um privilégio, um colírio, podermos nos reunir hoje, nesta semana de celebrações, para pensar um pouco nesta personalidade. Amigo, mestre, interlocutor sempre interessado em partilhar da aventura criadora com os artistas com quem conviveu. Falamos de um homem múltiplo e vivaz através das décadas, homem de uma linhagem em paulatina extinção, visível ainda numa personalidade como Antonio Candido.

Pedrosa: uma personalidade fora dos conluios de hoje, quan-

do devem ser rápidos os movimentos, e quase impossível a reflexão, pela inundação de informação, ou pela reverência à mídia. A menos que nos distanciemos de um meio artístico que parece tornar-se a cada dia mais estranho, a ética definitivamente em baixa na área cultural. Ausência de condições de trabalho a provocar um retraimento nos que não desejam se envolver nas regras da vistosa projeção social propiciada pelas artes neste fim de década marcado pela violência urbana, pelo medo, pela desesperança, pelo valor desmesurado do dinheiro e do consumo. Para não falar do abandono em que vivemos numa cidade como São Paulo, situação inconcebível até 15 anos atrás.

E embora não seja exatamente nosso tema, não deixamos de pensar, ao refletir sobre a trajetória de Mário Pedrosa, nas modalidades de artes visuais que se praticam nestes tempos de violência, de guerra, hipocritamente não declarada, no campo e nas cidades do Brasil.

Mário Pedrosa foi talvez o primeiro crítico de arte brasileiro não procedente da literatura – prosa ou poesia, e espero não estar fazendo nenhuma injustiça por desconhecimento – a abordar a produção de arte, como fez em 1932, com o trabalho sobre Kaethe Kollwitz. Ou como faria mais tarde, com o trabalho de Alexander Calder, em 1944, em ensaio antológico sobre esse artista.

Crítico excepcional, de formação européia, moveu-se inteiramente à vontade nos dois maiores centros de arte do país, Rio de Janeiro e São Paulo, onde viveu anos fundamentais de sua vida profissional. Seu interesse primeiro foi a política, sua área de interesse final foi a política, assim como o indígena brasileiro desamparado, sua cultura e suas manifestações.

A arte ocupou, assim, com paixão, seus anos de maturidade, tempo de racionalidade mais intensa. E no entanto, ao nascer para uma atividade sistemática como “pensador de arte”, ou seja, ao realizar reflexões sobre a emergência da manifestação artística, com

presença regular no *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, centrou sua atenção na criatividade dos loucos, fascinado pelos trabalhos dos artistas do Engenho de Dentro, onde conviveu com as obras de Raphael, Emygdio, Carlos, por exemplo, levado por Almir Mavignier, monitor da seção de terapia ocupacional; e também na inventividade livre das crianças, às quais dedicou vários textos, a partir da escolinha de Augusto Rodrigues mas, em particular, dos cursos de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Mário Pedrosa movia-se com familiaridade no meio jornalístico e intelectual, tanto no Rio de Janeiro, onde residia, como em São Paulo, aqui tendo vivido por muitos anos (nos anos 20, no início dos anos 30 e 60). Presente a partir dos anos 50 nos grandes eventos de arte, identificava com facilidade as personalidades do meio artístico das duas capitais. Atuou, podemos dizer assim, como um efetivo e respeitado elemento de ligação entre os meios artísticos das duas cidades. Se passou a ser porta-voz da vanguarda carioca (concretos, neoconcretos), foi também, em inícios de 60, o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mas Pedrosa sabia bem distinguir a diversidade entre Rio e São Paulo: no Rio, “a extroversão, o nervo, o calor, a elegância”. Ao passo que, em São Paulo, “onde as cavilações teóricas sempre foram de maior peso”, ele percebia o prestígio tecnológico maior.

Como curador da Bienal de 1961, muito tempo antes do término da Guerra Fria, desejou, sem êxito todavia, um envio soviético centrado no suprematismo e nos construtivistas russos.

Mário Pedrosa mantinha também, devido ao interesse pelas tendências construtivas, uma ligação com Romero Brest, da Argentina.

Ao mesmo tempo, foi o crítico interessado em arquitetura e que acompanhou com entusiasmo a construção de Brasília. Em setembro de 1959, foi um dos pilares da realização, em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, do Congresso Internacional Extraordinário

da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) para a discussão do tema “A Cidade Nova – Síntese das Artes”, sete meses antes da inauguração da nova capital. Congresso que, de maneira inédita, trouxe personalidades de destaque ao nosso País, homens da estatura de Giulio Carlo Argan, Will Grohmann, Sartoris, Crespo de la Serna, Meyer Schapiro, André Bloc, Sir Roland Penrose, Tomás Maldonado, Stamos Papdaki, Romero Brest, Gillo Dorfles, André Chastel, W. Sandberg e Julius Starzynski. O presidente do Congresso foi o ilustre historiador da arte, Giulio Carlo Argan. Pelo Brasil compareceram Theon Spanudis, Mário Pedrosa, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Flavio Motta, Mário Barata, Matarazzo Sobrinho, Niomar Moniz Sodré, Fayga Ostrower, sendo, à época, Sergio Milliet o presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Foram debatidos temas palpitantes, como “arte e público”, “a cidade como síntese das artes”, “crítica de arte e arquitetura”, “sinalização e comunicação urbana” etc. O congresso ocorreu num momento efervescente do Brasil, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, época plena de otimismo em nosso futuro, com a construção de Brasília e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir do projeto de Afonso Eduardo Reidy. Como habitante de Varsóvia, cidade várias vezes destruída e reconstruída, Starzynski menciona que não é fácil nem suave viver em meio a “obras sempre em andamento. Mas isso traz estímulo cotidiano à vida interior: tem-se uma alegria incessante de ver essa capital amada ficar cada dia mais bela e mais atraente”. Mais de 40 anos depois, essas palavras e esse “clima” estimulante deveriam nos animar a reaver nossas cidades/guetos sitiadas pelas periferias desordenadas, a retomar um pouco do otimismo perdido ao longo das duas últimas décadas.

O Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles me pediu, há cerca de um ano, que localizasse a expressão de Mário sobre “a arte como exercício experimental da liberdade” – pois dariam

esse nome à exposição latino-americana organizada por Rina Carvajal –, e não houve meio de encontrar, na ocasião, o texto onde constava tal expressão. Não é que esta semana, casualmente tomando os dois livros de sua autoria por mim organizados para a editora Perspectiva nas décadas de 70 e 80, encontrei subitamente a expressão, na menção de Mário a artistas que “não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano de atividade-criatividade”, em clara referência à arte conceitual (“Por dentro e por fora das Bienais”, 1970, Cabo Frio).

Um outro aspecto quase desconhecido de Mário Pedrosa, que deve ser recordado nesta comemoração de seu centenário, se refere a seu “Parecer sobre o *Core* da Cidade Universitária” de São Paulo, escrito provavelmente em fins de 1962 e inícios de 1963, que o arquiteto Hugo Segawa está agora republicando (saiu pela primeira vez na revista *GAM* em 1967). Esse “parecer” reflete não apenas uma preocupação com os destinos da coleção do MAM de São Paulo, como define já os espaços culturais que uma Universidade do porte da USP deve conter. Pedrosa pensa “em grande” os espaços de uma Universidade comprometida com a cultura: uma Sala Magna, sede solene, um Centro de Coordenação de Atividades Culturais, um Setor de Serviços Administrativos, com Biblioteca Central, um terceiro grande conjunto arquitetônico do *core* destinado ao Museu, dotado de “estupenda coleção de obras de arte (pintura, esculturas, gravuras e desenhos)” que lhe fora doado por Ciccilo Matarazzo, “no gênero, sem rival na América Latina”. Não vacila ao afirmar que esse acervo seria “um dos centros de atração artística e social de maior destaque na Cidade Universitária”. Nesse texto, que serviria de embasamento ao projeto de Oswaldo Bratke para a USP, destaca-se a idéia da criação de um Instituto de Artes, com todo “um departamento destinado ao aprendizado e à formação profissional do plano artístico”, para criadores e apreciadores de obras de arte. Argumentava dizendo que, sem a coleção, “o

Instituto de Arte, separado do contexto museográfico e da ambiência da obra viva, tende a congelar-se num processo de ensino como outro qualquer”.

E por falar em museus, o vasto universo cultural latino-americano foi penetrado por Mário Pedrosa durante seu exílio no Chile, nos anos 70, o que o levou a dirigir o Museu da Solidariedade, em Santiago. Colocando seu prestígio a serviço de uma causa, Mário Pedrosa constituiu o acervo desse museu com doações de artistas de vários países, estabelecendo um diálogo definitivo entre o meio artístico chileno e continental e os artistas da Europa e Estados Unidos.

Há quem diga que era um provocador. Ou um romântico, como Vera, sua filha, o denominou certa vez para mim. Mas esse era seu encanto. Quando dialogava com ele, no preparo de duas antologias, a impressão que eu tinha era a de que usava quem estivesse diante de si não como interlocutor, porém como audiência para testar, através de sua expressão oral, a manifestação de suas inquietações intelectuais. Sempre viva nele a emoção, um certo viés matreiro, quase infantil, que nunca o abandonou. Sabia sorver cada instante da vida.

Grave, porém sem se levar demais a sério, sem qualquer arrogância ou afetação, como é característico de certa crítica de hoje, porém plenamente consciente de sua densidade de pensamento, Mário Pedrosa era um homem sem preço (linhagem a que também pertencia, por exemplo, Harold Rosenberg). O que desejo dizer com isto é que para mim, como para os que conviveram com ele e com sua maneira passional de viver e pensar a arte, a grandeza maior de Mário Pedrosa residia em que, nele, o homem sobressaía ao intelectual.

O MUSEO DE LA SOLIDARIDAD CON CHILE

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Proponho-me a homenagear o Mário como homem e como gênio criador. Foi um ser utópico da maior valia para a nossa cultura e ultrapassou as fronteiras do País por seu pensamento e ação.

Minha convivência com Mário Pedrosa se estendeu de julho de 1971, quando cheguei ao Chile, até o golpe militar de setembro de 1973. A primeira vez que o vi foi em Santiago, numa manhã de inverno, ensolarada e fria, quando me dirigi ao Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. O Instituto ficava instalado numa casa típica da alta classe média abastada, um casarão rodeado de arvoredo e jardins. Os salões térreos foram transformados em salas de exposição e os quartos, no andar superior, em escritórios. O IAL ficava numa pequena e tranqüila rua transversal, que hoje desapareceu, junto à famosa Avenida da Providência, situada no bairro do mesmo nome, com suas lojas, butikues elegantes, ateliês de *design*, de móveis e artefatos. Subi a escadaria de madeira escura e cheguei apressada, curiosa e ansiosa, diante da porta de sua sala. Estava superando uma grande frustração, finalmente ia conhecer o homem. No começo daquele ano de 1971, quando eu era estudante de pós-graduação em Roma, tentara vê-lo, avisada de sua presença pelo meu orientador, Giulio.

Carlo Argan, mas houve um desencontro. Contou-me Argan, companheiro de Pedrosa nos júris das Bienais de S. Paulo e seu colega na AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte) que Mário, compelido pela situação no Brasil sob a ditadura militar, e prevendo sua detenção, decidira se exilar, refugiando-se no Consulado do Chile, mesmo porque mantinha relações de amizade com um diplomata chileno.

Bem, de repente, eu estava diante de um homem de meia-idade, que não aparentava os 71 anos feitos. Alto, movimentos expansivos e rápidos, um rosto de traços bem definidos e harmoniosos, onde se destacavam os olhos escuros e amendoados, um pouco apertados, como se olhasse a vida com perspicácia e humor, um pouco zombeteiro. Estava na sala também um outro historiador e crítico de arte argentino, Aldo Pellegrini, um homem miúdo, gentil, este, sim, aparentando bastante idade. Mário o apresentou como seu amigo e colega no exílio. Rapidamente começou a me perguntar um monte de coisas: como haviam sido meus estudos na Itália, como estava o Brasil. Contei-lhe que estava trabalhando no Museu de Arte Contemporânea como assistente do então diretor Walter Zanini. Aí ele me disse como havia se exilado. Fora avisado por militares amigos de que seria preso. Como já tivera um enfarte, resolveu pedir asilo ao governo chileno para evitar a prisão e, talvez, a tortura. Mas tudo isso narrava sem ódio, sem pena, como se contasse uma decisão de mudar de endereço. Aliás, nesse período de convivência, eu nunca escutei de Mário expressões de ódio, mas de indignação e denúncia contra a violência, a tortura. Era um homem movido por paixões nobres, e disto dei-me conta desde o primeiro encontro. De repente, levantou-se da mesa e convidou-me a acompanhá-lo ao centro da cidade. Ia ao Palácio do Governo, de La Moneda, dar continuidade ao projeto que o entusiasmava no momento: a criação de um museu para o Chile, com obras doadas diretamente pelos artistas

ao povo chileno, que vivia a experiência do socialismo. Com grandes passadas lépidas, que eu acompanhava quase correndo, fomos atrás de um ônibus na Avenida da Providência. Enquanto isso, ele me contava seu grande projeto: a formação de um museu, único no mundo, que o presidente Allende estava apoiando e ao qual dera o nome de Museo de la Solidaridad con Chile. Tomamos uma *liebre*, uma espécie de de micro-ônibus, de teto baixo, com pouco espaço. Estava cheio e ele, por ser corpulento, estava mais constrangido. Entretanto a limitação especial não o impedia de continuar falando, com um entusiasmo cada vez maior, desse museu de arte contemporânea e experimental, feito por doações de artistas do mundo inteiro, num gesto de solidariedade ao processo democrático chileno na via do socialismo. Empolgada com a idéia, sem que me pedisse, incorporei-me ao projeto. Meu contato com o projeto e a imediata adesão a ele foram marcados por um forte sentido de contemporaneidade. Como ressaltava Mário Pedrosa, é um museu único na história, porque resultou da contribuição direta de artistas, sem passar por apoios ou intermediações de colaboradores ou mecenas. Assim, Mário Pedrosa, através de contatos, dado seu prestígio internacional, conclamara os artistas, transformando as embaixadas e consulados do Chile em todo o mundo em receptores das doações, sendo que algumas obras eram diretamente despachadas para o IAL, em Santiago.

Comecei a trabalhar de forma voluntária no IAL, documentando as doações que chegavam, organizando o catálogo e, acima de tudo, crescendo em conhecimento, alargando visões pela convivência diária com Pedrosa. Lembro-me bem, por exemplo, da chegada de obras de artistas italianos, pinturas onde apareciam citações de outros estilos, dez anos antes da teorização da transvanguarda, por Achille Bonito Oliva.

Nesse período, foram muitas as vezes em que saíamos jun-

tos na hora do almoço e ele me convidava para almoçar em sua casa, situada nas cercanias do Instituto. E lá ia eu, acompanhando as passadas de Gulliver, por oito, dez quadras, até chegarmos a sua casa, um sobrado branco e charmoso, numa espécie de vila à beira da Av. de los Conquistadores, no setor norte da Av. Pedro Valdivia. Pela ponte, atravessávamos o cinzento e pedregoso rio Mapocho, enquanto conversávamos. Mário no maior entusiasmo, sentindo-se realizado, porque vivia um momento único na história. Um momento político em que a arte, de acordo com o seu pensar, iria desempenhar um papel fundamental. Na sua casa, a figura amena de Mary, a mulher, sempre acompanhada de livros e manuscritos referentes ao trabalho de sua vida: a reinterpretação das fontes e citações presentes no *Finnegans Wake*, de James Joyce. A sala era interessante, possuía dois belos guaches de Calder, de uma aparência colorida e voluptuosa. Sobre um móvel, os bichos de alumínio de Lygia Clark. Ao lado da escada, havia uma grande estante, feita de caixotes, cheia de livros de referência, para o estudo da Mary. E logo vinha o almoço. Como se comia bem na casa de Mário! Eles eram bons garfos, eu também. Ficava muito feliz, pois matava as saudades da comida brasileira. Sempre havia feijão com arroz, farofa, farinha de mandioca, molho à vinagrete e pimenta.

Comíamos com apetite e falávamos bastante. Mário contava das suas experiências e reflexões sobre arte, cultura e política com a paixão de sempre, e eu escutava embevecida. Ele olhava para mim e dizia: "... essa formiguinha que chegou de São Paulo e não sabe nada...". Realmente eu não sabia nada, estava começando. Ele me falava da arte neoconcreta, que ele considerava um movimento autenticamente brasileiro. Ele argumentava que, num país como o Brasil, com uma natureza tão pujante, tinha que aparecer a arte neoconcreta para estabelecer uma condição de ordem e uma organização. Mas aduzia, "o neoconcreto não surgiu no

Brasil de forma mecânica, dentro de um discurso de projeto formal plástico, como a arte concreta que vem da Europa". Para ele, a colonização já apresentava, por suas construções sintéticas e despojadas, todos os elementos do que seria o neoconcreto e que correspondiam às formas geométricas essenciais do quadrado, do triângulo e do retângulo; aos volumes do cubo, do paralelepípedo e da pirâmide.

Outra conversa que me fazia arregalar os olhos era a discussão sobre a arte pós-moderna. Ele dizia: "Pois é, na reunião da AICA, nós, críticos de arte, constatamos que as vanguardas terminaram. Nós já não vivemos o período moderno. Você, que estuda história da arte, tem que entender que já há um outro tempo histórico, pós-moderno. Os anos 60 são a marca do pós-moderno. Acabaram-se os ismos. Agora, há uma total liberdade em relação aos cânones postulados pelo modernismo". E eu escutava tudo isso com muita atenção. Aí ele começava a falar de novo do papel desempenhado pelo Museo de la Solidaridad con Chile para uma ação, na sociedade chilena, da arte do momento. É fato, comentado por críticos e curadores, que faltam museus mais completos de arte do século XX. Mário Pedrosa, no começo da década de 70, já sonhava com a solidariedade em face de um processo novo, num país geográfica, política e economicamente mais isolado, periférico, e que naquele momento vivia um processo democrático ímpar, em que a arte deveria dizer alguma coisa. Esse museu nasceria do coração generoso dos artistas, o único surgido sem a doação do poder, nem de Igreja, nem de Estado, nem de realeza, nem de elite.

Esse não era o seu único projeto. Naquele momento, Pedrosa estava também formulando a questão da arte como um exercício da liberdade na situação específica do povo chileno, que começava a caminhar com os seus próprios pés. Ridicularizava certos costumes da elite, as cores tristes, em tons de cinza e bege, com

que se vestiam as pessoas... Em contrapartida, quando havia as grandes manifestações populares, convocadas por Allende, Mário observava a presença de cores vivas, variadas. Segundo ele, no povo residiam as raízes mais autênticas da cultura chilena, sem a coerção dos padrões hegemônicos da cultura ocidental. Ele dizia: “Aqui estão as origens do povo, aqui está a liberdade, a estética e a política entremeadas numa nova situação”.

No IAL, foi articulador de uma série de seminários, convocando os artistas chilenos para que se manifestassem. Houve discussões com artistas que, muitas vezes, não conseguiam responder aos desafios lançados por Pedrosa. Cumpre observar que ele nunca fez um discurso pontuando o que deveria ser feito ou como deveria ser a arte, ou sobre que estilo ou estética deveriam ser adotados. Esperava sempre manifestações artísticas mais diferenciadas e autenticamente emanadas de um sentir e expressar das bases, naquele momento da via chilena do socialismo.

Ele alentou a vinda do diretor da Casa de las Américas, de artistas cubanos, para expor trabalhos e fazer debates sobre a relação entre arte e sociedade em Cuba. O IAL tornou-se o pólo aglutinador de todos os artistas refugiados políticos da Espanha, do Brasil, do Uruguai e da Argentina. Nisso, junto com a diretoria e o *staff* do instituto, havia o dedo do Mário Pedrosa, dando espaço às palavras e às obras. Enfim, era um homem em constante atividade. E tinha realmente um *insight* político, tinha poderosas conexões na Europa e nas Américas e, mais ainda, estava respaldado pelo presidente Salvador Allende. Esses fatos fizeram que a inauguração do Museo de la Solidaridad coincidissem com uma grande conferência da ONU para o comércio e o desenvolvimento, a UCTAD 3. Assim, ele conseguiu que delegados de mais de quarenta países estivessem presentes à inauguração.

Durante todo o processo de nascimento do museu, Mário parecia uma criança. Eu o auxiliava na documentação e na vistoria

das obras que chegavam. Ele dava vivas para algumas coisas e ficava zangado com outras. Por exemplo, ficou aborrecido com o fato de Orozco – que foi exilado político, refugiado no Chile – ter mandado só gravuras. “O Chile merece mais!”, ele dizia. Já com a doação da grande tela de Miró, vibrou imensamente. Admirava também a chegada das obras de artistas brasileiros, doadas não à Embaixada do Chile (sob vigilância do governo brasileiro), mas por intermédio das embaixadas de outros países. A emoção de ver as obras dos brasileiros, de Krajcberg e de Sérvulo Esmeraldo, entre outros, era imensa. Sabia que eles estavam se expondo para estar ali representados.

A festa de abertura foi incrível e o Mário tinha preparado um discurso que ele leu diante do quadro do Miró, diante dessa figura que ele vê como um galo, um símbolo celta. Ele fala do alvorecer, de um galo que canta a alvorada de um novo tempo, de uma nova época. Os chilenos são muito avaros em elogios, são tímidos, contidos, muito diferentes de nós, talvez em função do clima temperado, mas, nesse momento, o diretor do Instituto de Arte Latino-Americano, Miguel Rojas Mix, disse: “O Mário é um rei. Só posso dizer isso: ele é um rei”. De fato, Pedrosa era um taumaturgo, autor inspirado de uma construção não apenas conceitual, mas que se materializava em um novo museu.

Isso foi em maio de 1972. No fim desse ano, as coisas começaram a se tornar muito difíceis para o governo de Salvador Allende. Mas as doações continuavam chegando, inclusive de artistas dos EUA. Mário se regozijava. Lembro-me de uma doação de um artista conceitual da Califórnia, Rusha, uma série de fotografias sobre marcas impressas no asfalto de uma rodovia. Ele se espantava com a generosidade do artista, suprapartidária, supranacional. “A arte realmente é o exercício experimental da liberdade” era uma afirmação reiterada na sua linguagem diária.

Após uma ausência de quatro meses, quando estive em São

Paulo, voltei a Santiago em fins de abril de 1973. A situação política do governo Allende estava muito deteriorada. Havia um verdadeiro cerco ao governo, alterando-se de forma perversa o cotidiano. Faltavam alimentos e combustíveis, as aulas nas escolas e universidades haviam sido suspensas. Mário estava muito preocupado, temia-se o golpe. Depois da UCTAD 3 e da primeira edição do Museo de la Solidaridad con Chile, no espaço do Museo de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, no grande parque chamado Quinta Normal, o presidente Allende determinou que, uma vez terminada a exposição, o acervo seguiria para o edifício da UCTAD 3. Portanto, nesse conturbado período, nós trabalhamos muitas vezes nos porões da UCTAD, para onde as obras doadas iam sendo levadas. Por volta do começo de setembro, fui com o Mário abrir caixas. Havia belíssimas telas poligonais do Frank Stella. Emocionados, desenrolamos os polígonos cromáticos. Enquanto admirávamos essa doação norte-americana, o sistema de alto-falantes, em circuito interno, começou a transmitir o pronunciamento do ministro Carlos Altamirano, denunciando todo o esquema internacional e a conspiração militar contra o governo Allende. Foi um momento terrível e maravilhoso: estávamos no maior embevecimento, vendo a coleção do museu crescer em número e qualidade, e o discurso ia e vinha, varrendo o sonho.

Essa foi a última vez em que estive no Chile, trabalhando pelo Museo. Dias depois ocorreu o golpe. Eu, preocupada, ligava para casa do Mário querendo saber notícias e ninguém atendia. Dois dias depois, ele ligou dizendo: “Vou te fazer dois pedidos. Primeiro: vá à minha casa, que um amigo meu da CEPAL vai te ajudar a embalar minhas coisas. Já estou asilado na Embaixada do México. Por favor, ajude a embalar os livros da Mary, os outros objetos serão despachados por esse amigo. Os móveis, os tapetes você retira, leva para sua casa; o importante é desocupar o imó-

vel. Em segundo lugar, vou te fazer um pedido em nome do museu. É uma missão perigosa. Vá ao Instituto de Arte Latino-Americano (que estava fechado). Chame o caseiro, retire tudo, papéis, obras, fotos... e entregue na casa do diretor do Museo Nacional de Belas Artes, Nemésio Antunez. Eu vou tirar esse museu do Chile, levá-lo ao México, e daí para frente será um museu itinerante, símbolo de resistência. Esse museu foi feito para o povo do Chile, para os trabalhadores do campo e da cidade, não vou deixá-lo sob o jugo militar. Ele só retornará sob um regime democrático”.

Fiz o que ele me pediu. Ainda ao telefone, eu chorava enquanto ele me dizia: “Sou um velho guerreiro. Não se importe comigo, estou acostumado a mudar. A luta não acabou”. E não acabou mesmo. Em outubro de 1978, em São Paulo, recém-chegado do exílio, Mário Pedrosa, a meu convite, participou de mesa-redonda na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), na qual se discutia a arte dos anos 60 e a questão do objeto. Foi um momento importante, pois reuniu duas preclaras cabeças da crítica de arte: de um lado, Mário Pedrosa, de outro, Mário Schemberg.

Pedrosa reafirmou a sua mística e a esperança no valor da arte, toda essa utopia, mais que utopia, toda essa criatividade e genialidade que ele era e que tinha o dom de semear junto ao público. Lembro-me bem que, durante o debate, ele respondeu à pergunta de um estudante de artes plásticas sobre os rumos que um jovem artista poderia tomar, naquele momento, para fazer arte no Brasil. Sua resposta foi magistral e coerente com o seu pensar. Conclamou todos os artistas a buscar as raízes da cultura nacional, esclarecendo bem que não se tratava de fazer arte folclórica, mas de mergulhar, pesquisar nossa sensibilidade e nossa visualidade a partir da terra e da cultura brasileira, tornando-se consciente de nossas especificidades.

Como Mário Pedrosa previra, o museu, por ele sonhado e

construído, voltou a existir com o retorno da normalidade democrática ao Chile. O Museo de la Solidaridad foi inaugurado sob o nome de Museo Salvador Allende. Acredito que o nome mais coerente com sua história e sua origem seria Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Nesta homenagem que agora prestamos a esse insigne guerreiro das artes e da liberdade, desejo que meu testemunho sirva para a história do nosso país e para a do Chile, como registro de fatos que alargam ainda mais a grandeza da figura de Mário Pedrosa.

ENTRE SÓCRATES E DIONÍSIO

Ferreira Gullar

Acho que o que já foi dito aqui é suficiente para saber quem foi Mário Pedrosa, a figura humana do Mário Pedrosa e o pensador da arte contemporânea, de modo que serei breve para não cansar vocês. Tenho muita honra, muita alegria de estar aqui, prestando homenagem.

Não é a primeira vez que eu presto homenagem a ele. Tenho aqui um texto que foi escrito por ocasião dos oitenta anos de Mário Pedrosa. Foi no Rio de Janeiro, ele ainda estava vivo quando se promoveu essa justa e bela homenagem. É difícil definir o Mário, só essa mesa já revela a complexidade dele.

Mário pertenceu a uma geração que herdou a tradição revolucionária, aquela coisa que nasceu com o *Manifesto Comunista*. Uma geração que apostava na revolução, que queria mudar o mundo. A palavra utopia quer dizer “o que não está em lugar algum, em tempo algum”. Mas quer dizer também uma forma de sonhar com uma sociedade melhor, possível ou não, que tem de ser encontrada, construída. As pessoas podem se queimar nisso, mas é impossível tirar delas esse ideal, essa necessidade.

O Mário era isto. Na primeira etapa de sua vida, embora ele sempre tivesse fascínio pela arte, a preocupação com a política predominou. Ele se ligou ao movimento trotskista devido à atuação de Stálin que, após a morte de Lênin, impôs na União Soviética um regime que

surpreendeu os revolucionários mais puros, aqueles que pensavam de fato numa sociedade melhor, numa União Soviética recém-criada que fosse um exemplo para os povos do mundo. O Stálin foi uma coisa assustadora para muitos dos militantes que terminaram se engajando e criando um movimento trotskista, a IV Internacional. Mas, não bastasse o próprio Stálin, houve um fato terrível: em 1942, Hitler invade a União Soviética, criando no movimento trotskista uma situação praticamente impossível de resolver. De que lado ficar? Com a União Soviética, que tem a sua frente o execrável Stálin, ou com Hitler, o fascista, o nazista? Esse fato teve na vida de muita gente um papel decisivo. O movimento trotskista sofre um grande abalo devido a essa contradição insolúvel.

É exatamente nesse período que o Mário se volta de maneira integral para o estudo da arte, o que o transformará num grande crítico, em termos mundiais, da arte contemporânea. A utopia se transfere para o campo da arte. É o que vamos ver em muitos de seus argumentos, por exemplo, quando ele discute o movimento concreto. O Mário via naquela linguagem abstrata, construtiva, a possibilidade de união de todos os povos do mundo. Uma linguagem sem cunho nacional, regional, uma linguagem que todos poderiam entender e por ela ser tocados. É o utopista que já não está mais tratando da sociedade futura, mas da arte de hoje e do futuro, pois Mário sempre olhava a arte não apenas em sua contingência presente, mas considerando sua projeção e a função por ela desempenhada junto a outros homens. Quando ele aprecia essa arte abstrata, ele a entende como um aprofundamento da experiência estética da humanidade.

Há sempre algo que está além do imediato em tudo o que o Mário fez. O curioso é que, em 1974, ele inicia um livro de memórias que não chega a terminar. Mas, numa exposição realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, em 1991, intitulada “Mário Pedrosa: Arte, Revolução e Reflexão”, publicaram um catálogo com um trecho dessas memórias de Mário. Ele começa falando da família, da cidade onde

ele nasceu, dos irmãos... Em determinado momento, com aquele jeito irreverente, ele diz: “Não vou continuar falando disso, vou falar de uma coisa que pode parecer inesperada: de filosofia. Porque isso fazia parte da minha vida naquele momento”. Então ele revela que tinha uma cabeça dividida entre Sócrates e Nietzsche. Com Sócrates aprendeu a não parar, pois, depois de condenado à morte, à espera da cícuta, Sócrates decidiu aprender música, aprender a tocar flauta. Mário observa: “Como pode alguém cuja expectativa é a morte decidir aprender uma outra coisa?” E prossegue: “Em Sócrates havia um ânimo de não parar. Em Nietzsche, um adversário gigantesco que sempre me perturbou e que, ao desvendar-me toda a significação do otimismo da razão socrática, abriu uma brecha por onde divisei um outro lado dessa razão”. Para Nietzsche, Sócrates é o pensador que destruiu o espírito grego, dionisíaco, instaurando a idade nova da razão otimista. “Na verdade, não é uma virada no pensamento, é uma atitude revolucionária”, diz Mário Pedrosa, referindo-se a Sócrates. É revolucionária porque este pensamento considera possível penetrar na realidade e entendê-la. Esse esforço de desvendamento da realidade vai gerar todo o pensamento europeu, todas as mudanças que se desenrolam até a nossa época. Mas Nietzsche é o homem que afirma o valor da paixão, do delírio, exatamente o oposto desse racionalismo. Para ele, a razão socrática é o início da decadência da Grécia, o fim da magia, o aplacamento das forças da vida, e não da mera razão, que estão dentro do ser humano. Um dia, na casa do próprio Mário, ele me apareceu com *As origens da tragédia* dizendo: “Leia esse livro”. O Mário era, a um só tempo, a razão otimista de Sócrates e a paixão de Dionísio. “Esse cara (Nietzsche) me perturbou a vida inteira”. Claro, porque exatamente o cara que defende Dionísio critica Sócrates, que é um revolucionário, que é o outro lado de Mário Pedrosa.

Então o Mário embarca na aventura da arte moderna, da arte contemporânea. Não como um oportunista, um aventureiro, mas estudando e indo ao fundo das questões. Porque era necessário, agora

que sua utopia era a arte, dar à arte os fundamentos que pudessem convertê-la, de fato, na grande aventura humana, na solução dos problemas humanos. A arte entendida não como um mero improvisado ou capricho do talento, mas como uma coisa profundamente ligada à natureza humana.

Ele via a arte como uma expressão autônoma, não como sintoma ou confissão subjetiva, mas como uma construção, embora de olhos apagados, de formas que têm autonomia. Não estou aqui para expressar símbolos do inconsciente, posso até usá-los, mas com eles eu crio uma linguagem que diz algo que nenhuma outra diz. Essa autonomia da arte é fundamental no pensamento de Mário Pedrosa. O aprofundamento disso faz dele o primeiro crítico moderno de arte no Brasil.

Ele não é apenas o crítico que estimulou o surgimento do concretismo no Brasil, mas também o fecundador do movimento neoconcreto, nascido da consciência profunda dos problemas da vanguarda, abordados pelo texto dele. Este movimento, através da obra de Lygia Clark, de Hélio Oiticica, que são hoje os artistas mais consequentes com as idéias do movimento, é o limite da experiência de vanguarda. Partindo do anticlímax, porque a vanguarda, naquela altura, começava a acabar, o movimento neoconcreto leva, sem nós sabermos, a experiência às últimas consequências. De fato, ao divergir da arte concreta, e tomar o rumo que estava indicado intuitivamente na obra da Lygia, nós induzimos o movimento para a crise definitiva.

Nesse sentido, o movimento neoconcreto é precursor de experiências de vanguarda – os penetráveis, as caixas, os parangolés – que depois vão aparecer na vanguarda internacional. Isso não é mérito artístico. Acho que precedência não é mérito artístico. A obra de arte pesa por seu valor intrínseco. Estou apenas fazendo uma observação de caráter histórico. Mas o Mário está na origem disto. Quando o Mário fala do exercício experimental da liberdade, ele designa uma experiência que leva à dissolução das linguagens artísticas e ao exercício da liber-

dade, quer dizer, não resulta mais em obra de arte. Só que o Mário tem de compreender tudo, quer dizer, ele não pode abrir mão da nova utopia. Então ele deve entender e justificar mesmo essa arte que já não é arte, que já não é coisa alguma, como ele próprio vai reconhecer depois, no “Discurso aos tupiniquins”¹.

Mas a história, que se orienta de modo obscuro, termina exilando o Mário no Chile. Então aí, de novo, a vida conduz o Mário a uma outra decisão. No Chile, ele quer continuar sendo o crítico de arte, donde a criação do Museu da Solidariedade. Mas aí já há uma transformação do crítico de arte, num ato de solidariedade a um governo revolucionário que será desmontado pelo Primeiro Mundo, que será derrotado num banho de sangue. Derrotado por esse Primeiro Mundo que gerou a arte de vanguarda. Então o Mário vai viver um outro impasse, resolvido não por meio de uma fuga pra arte, porque o exercício experimental da liberdade levou a uma crise profunda, da qual a arte não conseguiu sair. Pelo menos a arte como a conhecemos até aqui. Após o exílio, ele achava que a civilização capitalista havia acabado com a arte e que, por isso, o certo seria buscá-la nas coisas da natureza e da rua.

No “Discurso aos tupiniquins”, ele diz: “Em nossos países, quando se diz que uma arte é primitiva, vale tanto quanto dizer que é futurista, porque tem suas raízes na natureza. Aqui, o que é natureza já é cultura, e o que é cultura ainda é natureza”. Ele fala da velha sociedade que conduz o artista à aflição da busca do novo pelo novo. Há até o trágico exemplo daquele artista austríaco que, em busca da novidade, depois de abandonar a tela, os pincéis, ficando sem instrumentos para se expressar, recorreu ao próprio corpo como um novo suporte artístico. Tal é a separação do artista com relação à sociedade e ao outro que a arte se reduz, o artista se converte em suporte da arte que ele mesmo faz para ele mesmo. Essa situação de impasse total e absoluto o leva a se castrar. Por que pintar apenas o corpo? Diante de tal dilema isto soa

¹ “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, Versus número 4, 1976. Reproduzido em C.E. de Senna Figueiredo, Mário Pedrosa: retratos do exílio, RJ, Antares, 1982, pp.101-110.

como simples brincadeira. Mesmo porque eu só tenho um corpo. Se eu pintar esse corpo, o que eu vou pintar depois? Então preciso transformar isso numa verdade dramática que é, ao mesmo tempo, a autodestruição da arte e do artista. Daí ele se castra.

Isso é citado no “Discurso aos tupiniquins”. O Mário aí toma partido. Num primeiro momento, eu saio da política para a arte, encontro uma arte de vanguarda que renasce com o final da guerra. Cria-se a Bienal de São Paulo, estabelece-se um intercâmbio internacional, há toda uma euforia no início da década de 50, a que se junta o entusiasmo de Mário. Mas no Chile, como se viu, a situação é outra. A arte já está minguando, essa experiência de vanguarda está no fim, na sua autofagia, e a revolução em que ele acreditava, destruída pelo imperialismo. Então ele estava sem a arte e sem a política. Mas como o utopista não desiste – e Sócrates já lhe havia dito que “não se pode parar”, lição assimilada porque correspondia à sua necessidade –, ele vai redescobrir o Brasil. Ele quer saber onde está o manto tupinambá, quer aquela volta às origens que se deu no começo do século com a descoberta da psicanálise.

Ao mesmo tempo, inspirados por Gauguin e sua experiência na Polinésia, pelos expressionistas alemães indo para a beira dos lagos, temos a descoberta, por um lado, da inocência, por outro, da natureza e da subjetividade. Dessa subjetividade que vai desaguar no Surrealismo: “A realidade e os sonhos são vasos comunicantes”, diz o Breton. Então o Mário vai buscar na origem brasileira, na arte indígena, a fonte nova para o renascimento da arte. Tanto que ele termina o “Discurso aos Tupiniquins” dizendo que uma nova arte vai nascer.

Quando eu o entrevistei, depois que ele voltou ao Rio, para a revista *Veja*, ele me disse: “Não quero saber mais de modernismo. Não sou mais crítico de arte”. Ao que eu indaguei: “Mas qual é o artista que você ainda considera, que ainda o toca?”. E ele: “Matisse. Porque dizia que a arte é como uma poltrona para a gente se deitar e se sentir bem.”

O JOVEM INTELECTUAL E OS PRIMEIROS ANOS DE MILITÂNCIA SOCIALISTA

José Castilho Marques Neto

Conheci Mário Pedrosa em princípios de 1979 quando, aprendendo o ofício de editor, dirigi-me ao apartamento da Rua Visconde de Pirajá, em Ipanema, levando provas do livro *Arte, Forma e Personalidade*, que reunia três estudos do famoso crítico de arte, organizado pela Prof^a Otilia Arantes, inclusive o pioneiro “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”. Levava também um contrato de direitos autorais que Pedrosa assinou displicentemente, arremessando sua cópia no labirinto de papéis que se perdiam na mesa, dizendo-me: “Isso é bobagem, o que importa é o livro sair”. Também pouco vi as provas do livro, dizendo-me que a professora sabia o que estava fazendo e, assim, descartando solenemente minha dupla missão de jovem empresário editor, passou a perguntar-me com entusiasmo sobre nosso trabalho na pequena editora Kayrós – o que pretendíamos, qual era nosso projeto cultural e as principais linhas editoriais. O entusiasmo e a aquiescência de Mário com as minhas idéias editoriais imaturas e pouco consistentes revelou-me o quanto aquele homem, no alto dos seus 79 anos, foi importante para tantas gerações.

A entrevista que deveria ter sido breve, prolongou-se pela tarde, e de temas editoriais passamos à política e aos movimentos sindicais que formavam naquele período o movimento que levaria à fundação do PT. Aprendi mais sobre “partidos operários” naquela e em outras entrevistas do que em muitas das discussões que tivemos na organização política em que militava e que, à época, se colocava contrária à idéia do PT. Num dos nossos últimos encontros, em 1980, já com o PT praticamente constituído, lembro-me que escutei atônito a observação serena e definitiva de Pedrosa: “Interessante a posição de sua organização. Os trotskistas lutaram a vida toda por um partido operário e, quando ele surge, vocês não entram!”

As lembranças pessoais que trago, neste momento em que homenageamos Mário Pedrosa, são as desses poucos encontros com aquele jovem octagenário perturbador, que me deu lições de aguda indagação intelectual, de solidariedade humana, de compromisso com o novo, de destemor e de confiança no futuro.

A reviravolta de meu projeto de tese acadêmica levou-me novamente a encontrá-lo no final dos anos 80, agora apenas na intimidade de suas cartas ao amigo Lívio Barreto Xavier, escritas entre 1925 e 1930, quando Pedrosa iniciou sua militância política na esquerda. Os longos meses que passei lendo e relendo aquela correspondência sempre me trouxeram a impressão de que o homem que conheci aos 79 anos, e que me impressionou pela obstinação e caráter, afirmara-se ali, naqueles duros anos em que enfrentou, na política militante, a enorme pretensão que se propôs o trotskismo nos anos 30: enfrentar o imperialismo, a burguesia e seus aparatos sociais, e o Partido Comunista.

Nasce o militante

É sobre este jovem, então entre os 25 e os 30 anos, que eu gostaria de falar um pouco a vocês. É a minha maneira de homenageá-lo, e também de resgatar um pouco a memória de um período importante na formação do pensamento marxista no Brasil, além dos princípios éticos que nortearam a vida de um sem número de militantes socialistas e que ofereceram o melhor de suas vidas pela dura luta contra a desigualdade.

Na brevidade deste depoimento, quero deixar mais a palavra para Mário Pedrosa do que para mim mesmo, dando voz ao personagem desta noite por intermédio de trechos de suas cartas.

Antes, vale lembrar que nos referimos aos anos 20, quando os ares de transformação imperavam na esteira dos acontecimentos subseqüentes à I Guerra Mundial. No mundo da política e da sociedade, as mudanças acompanhavam o ritmo das transformações culturais. O pensamento marxista e a esquerda, concretizando antigas lutas que advinham do século XIX, chegavam ao poder na Rússia e rondavam países importantes da Europa, como a Alemanha e a França. No Oriente, surgiam revoluções de grande apelo popular, que se constituíam como alternativas reais para a sonhada libertação de oligarquias centenárias e opressoras. Sinistramente, a reação a essa insurreição libertária e socializante mostrava-se também ao mundo. Os movimentos reacionários de ultradireita desenvolveram o fascismo e o nazismo, espalhando o horror e a barbárie, interferindo decisivamente nos rumos tomados pela militância e pelo pensamento da esquerda internacional.

Apesar de marginal, o nosso país inseria-se nessa conjuntura de mudanças, e encontramos aqui também movimentos políticos e sociais que contestavam antigas hegemonias e propunham alternativas ao sistema dominante. O emblemático ano de 1922, por exemplo, testemunha a fundação do Partido Comunista do Brasil e a

Semana de Arte Moderna em São Paulo, ambos acontecimentos fundamentais na história política e cultural do Brasil neste século.

Estas mudanças não passaram distantes do jovem Mário Xavier de Andrade Pedrosa, pernambucano de Timbaúba, filho de família ilustre e culta, advogado formado em 1923 na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Pedrosa fez parte de uma geração que absorveu como poucas os desafios da sua época. É fascinante percorrer o universo de discussões que permeia o grupo de amigos e companheiros, e que levará muitos à militância política, ao engajamento como “intelectuais orgânicos”.

Pelas cartas de Pedrosa passeiam personagens muito conhecidos da história recente como, por exemplo, Di Cavalcanti e Mário de Andrade. Mas o diálogo permanente pela revolução é com aqueles com que Pedrosa se afinava mais estreitamente, como o Prof. Edgardo de Castro Rebello, seu mestre e importante personagem na sua formação intelectual, e militantes como Rodolpho Coutinho, fundador do PCB e da LCI (Liga Comunista Internacionalista), além de Aristides Lobo e Plínio Gomes de Melo.

Mas, de todos eles, Mário elegerá o também jovem advogado cearense, igualmente formado na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, Lívio Barreto Xavier, para partilhar suas dúvidas, angústias e sonhos, estabelecendo uma profunda cumplicidade nas cartas trocadas na segunda metade dos anos 20.

Como Pedrosa, Lívio Xavier também completaria 100 anos nesta data. Ambos nascem no mesmo dia e ano, mudam-se para o Rio de Janeiro, onde se conhecem na casa de D.^a Arinda Houston, mãe de Elsie e Mary Houston, futura companheira de Mário, e ainda cursam a mesma Faculdade de Direito. É também com Lívio Xavier que Pedrosa articulará a estrutura das primeiras organizações de oposição de esquerda ao PCB e redigirá importantes textos teóricos e militantes.

As cartas da juventude

“Ainda não vi os comunistas!” Assim escreve a Lívio em princípios de 1925. À irreverência, Mário acrescenta o entusiasmo de seus primeiros contatos com o PCB e com o jornal *A Classe Operária*, além de seus contatos com o dirigente sindical do partido, Mário Grazzini, que procura cooptá-lo como militante. A militância oficial no PCB inicia-se em 1926 e segue até 1929, quando Mário e seu grupo rompem com o PC e formam o primeiro grupo oposicionista de esquerda no Brasil, berço da futura corrente trotskista.

Longe de ser retilíneo, o percurso que vai do ingresso em 1925 à ruptura em 1929 é pontuado por questionamentos e conflitos entre o intelectual e o militante que deixam, em vários momentos, pistas para o pensamento futuro do dirigente político e do crítico Mário Pedrosa.

Em carta de 12 de fevereiro de 1926, meses antes de entrar no Partido, Mário escreve a Lívio: “É horrível nossa condição moral, esse mandarinato em que vivemos. Sinto com toda nitidez e com a mais sincera humildade a minha inferioridade moral e espiritual e a hediondez de meu intelectualismo. Dualismo imundo em que se baseia a nossa cultura, toda a miséria, a hipocrisia, o onanismo, o imoralismo da cultura idealista está aqui. De que humildade absoluta precisamos nos revestir para não merecermos ser corridos a pedra pela população, para merecermos o perdão misericordioso das massas? Dia virá, num novo código moral que se construir, em que pensar será um ato criminoso e, sobretudo, imoral, que degrada o seu autor. Sobretudo agora, nesta fase terminal em que vivemos; tudo é fruto do regime, cuja estrutura espiritual é essa cultura imunda de que nos alimentamos, o idealismo de que nos embriagamos. Liberdade de consciência, liberdade de pensar, hoje? Mas onde já se viu coisa mais imoral? É mais nefasta e ociosa? É preciso castrar os cérebros, primeiro ato de moralidade pública. Pensar

por pensar é o mais refinado ato de hipocrisia, de covardia e perversidade. Quero crer que a atividade espiritual recuperará a nobreza quando o trabalho for a base física da moral, o nivelador das condições econômicas e sociais do indivíduo – e nesse sentido compreendo e aceito a idéia do proletariado do espírito, imagem de Aragon – proletariado como o outro, classe cujos interesses vitais estão precisando da Revolução para se realizar integralmente. Por ora, não há mais intelectual, nem artista – só há o proletariado hoje, nossa atividade só pode ser didática – a única legítima e moral”.

Em outubro de 1926, já militante do PCB, Pedrosa não esconde o conflito que o aflige e que contrapõe o pensador ao homem do partido: “Continuo desmoralizado, e se estou metido nisso é à custa de um esforço desesperado e muita vontade de ser durão. Minha desagregação é absoluta. *Clarté*, já viu o último número? Ainda apela para a Revolução: nesta pôs a sua fé e as suas últimas esperanças. Mas nós, neste embrião fedorento de América do Norte, que é o Brasil... É como clamar a vida toda pela revolução e a revolução não vem e a gente, teoricamente desesperado, vai, bem ou mal, gozando a vida... que condenamos; no meio da burguesia...que condenamos; cavando o dinheiro, que condenamos; as mulheres, que condenamos etc. etc., que condenamos! O ridículo, meu querido Rimbaud mirim, nos espera. Eu de mim recebo-lo-ei com fervor, minha mística vontade de esculhambar-me. Quero indulgências, como Claudel, somos os Claudel do comunismo. E no Brasil, que revolução é privilégio de Isidoro, Lênin de opereta!!! Meu derrotismo continua ainda mais agudo. Ora, e justamente agora que faço parte do partido! Bernier tem dez mil vezes razão: como acreditar-se no proletariado ocidental, vendo-se o que se vê, sendo-se intelectual burguês, embora diga-se ou sinta-se revolucionário, artista, conservando-se fora da política (em que é obrigatório o otimismo) sem se estar preso às conveniências e disciplinas partidárias?... pode haver [o perigo] de fazer da Revolução um ideal abstrato,

longínquo, transcendente, no plano do espírito, exclusivamente uma finalidade metafísica, intelectual, um idealismozinho vagabundo como outro qualquer, capaz de contentar cérebros almofadinhas e escleróticos de poetas pequeno-burgueses. E foi isso que em parte procurei evitar entrando para o partido. Mas o otimismo necessário, a limitação intelectual, eis onde não posso chegar. A nossa tragédia é ver o Brasil pelo outro lado do binóculo: longe, muito ao longe, miudinho – a mesma vagabunda paisagem que nos cerca – em relação ao otimismo burguês, estético com o Graça, econômico com o Afonso etc. O fato é que estamos bem arranjados, com a visão necessária do mundo bastante lúcida para falharmos, e vamos falhando admiravelmente. Mesmo, sobretudo, no campo de nossa revolta. E dessa falência absoluta integral, tiramos vaidade, e dessa vaidade é que vivemos. O tema é conhecido demais. Que pobreza de imaginação, porra!”

Em março de 1927, trabalhando em João Pessoa, o que representa para ele uma volta às suas raízes, Pedrosa escreve a Lívio uma carta memorável onde, em poucas linhas, traduz muitos dos questionamentos e dúvidas que povoavam as mentes dos intelectuais brasileiros que optaram pela militância política de esquerda naquele período: “Aqui nesta província a revolta da gente, a santa revolta perpétua que queima, a gente tem vida difícil, a resignação, a pasmaceira e a calúnia e a umidade do meio não lhe favorecem a vida. A gente entrega os pontos sem querer. Minha preocupação maior aqui é procurar as coisas da terra que a gente viu em menino, com assombro e espanto invejosos, e não se lembrou mais. Congo, lapinha, bumba-meu-boi, coco etc. Quero ver se consigo colher alguma coisa, pra mim e pro Mário, que acaba agora de publicar dois livros de prosa: *Amar, verbo intransitivo* e *Primeiro andar*, contos. Ando nos ares, sem poder assentar nada. Uma coisa esquisita. Mas esqueço às vezes que sou comunista. Com certeza não serei nunca um homem de partido, militante político. Não dou para isso, sobretudo no Brasil. Só se for numa hora decisiva: numa greve impo-

nente, numa comemoração cívica, sobretudo numa barricada, guerra civil. Porque assim eu ia com esperança de vencer, entusiasmado e satisfeito, todo entregue, espírito e corpo, à causa, achada então a alta finalidade que procurei toda a vida, prevendo, sabendo que ia morrer. Sem risco de morte, sem a esperança de morrer, é impossível prender o espírito absolutamente a uma causa, por mais alta que seja. Romantismo, literatura – seja lá o que for. Mas é isto. Não é à toa que sou pequeno-burguês intelectualizante. O Brasil é uma coisa contra a qual parece que não posso lutar. O Brasil venceu. Eu acabo recorrendo ao desmoralizado vagabundíssimo expediente a que todo namorado infeliz e ridículo recorre sempre: a garrafa. Tomar morfina ou cheirar o pó é vício por demais mundano, aristocrático e almofadinha, literário, que não há quem agüente. Beber, porém, já saiu felizmente da literatura. Beber é pois primitivismo, romantismo, passadismo por oposição a futurismo. Veja você como minha decadência é irremediável: é esta uma das soluções que agora vejo. Sinceramente. Rimbaud é inacessível. Ou isto ou soldado da Revolução.

“Mas a Revolução onde é que está? Você acredita em Stálin? 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. Estes homens podem não valer nada, ser insignificantes (mas alguns deles valem alguma coisa) e amanhã surgir um acontecimento que levante acima de todos um batuta que ninguém conhecia. Mas como é difícil vencer o ceticismo, ou melhor, o pessimismo. E a gente saber teoricamente, *in abstracto*, 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? Eu te abraço, condenado como eu, e tenho pena de ti, que é uma maneira, um truque que ainda me resta de ter pena de mim mesmo e me querer bem – este merda, este cretino infeliz que sou. Adeus.”

O período angustiante em que permanece na Paraíba é curto e, de volta ao Rio de Janeiro, retoma o trabalho na organização Socorro Vermelho, do PCB, além de escrever e tentar publicar uma revista teórica com seus parceiros de idéias.

Desde 1926, atento às mudanças de poder na Rússia soviética, Mário Pedrosa e seus amigos lêem e debatem publicações que inspiraram a luta dos oposicionistas de esquerda contra Stálin. No centro destas publicações, destacava-se *Clarté*, principalmente a partir de 1926, sob a direção de Marcel Fourier e que daria origem, em 1928, à revista *La Lutte de Classes*, dirigida por Pierre Naville. Há evidências do contato de Pedrosa com os franceses oposicionistas e simpáticos a Trotski desde 1926, principalmente Naville. Porém, como todos os comunistas deste período, a palavra de ordem era debater dentro do Partido, tornando-se, no máximo, uma tendência de oposição interna. O que se depreende da correspondência, no entanto, é que os questionamentos de Pedrosa e seu grupo não tiveram qualquer ressonância na liderança do PCB.

É neste contexto de militante do Partido, mas ligado às inquietações políticas do movimento comunista na Europa, que Mário aceita o convite para freqüentar a Escola Leninista em Moscou, curso de formação militante da III Internacional, encarregada de forjar lideranças para os PCs de todo o mundo.

Em novembro de 1927, segue para Berlim, de onde passaria à Rússia. Mas o militante que se recusava à limitação intelectual,

atento às imensas contradições dos partidos comunistas numa Europa permeada por crises e transformações, encontrou em Berlim muitos dos conflitos que apenas lhe chegavam por notícias e artigos da revista *Clarté*. Se sua militância nasce crítica e plena de questionamentos íntimos, em Berlim ela explode contra o doutrinário e a castração da crítica política interna, contra a morte da conhecida tese do “centralismo democrático”. Podemos afirmar que, nesse período, a militância de Pedrosa renasce oposicionista, crítica, avessa à obediência castradora, ao mesmo tempo que floresce nele a convicção de construir um partido verdadeiramente comunista. Hoje isso pode parecer pouco, mas estávamos em 1927 e Moscou era o farol dos deserdados da terra!

Sua atitude definitiva, exclusivamente política, embora explicada até alguns anos atrás pelos historiadores como fruto de um incidente de saúde, é a recusa em embarcar para Moscou. Assim conta ele a Lívio, em carta de dezembro de 1927: “Agora, aqui pra nós. Desanimei duma vez de ir, hoje mesmo que te escrevo. O Congresso Bolchevique do Pan Russo expulsou Trótski e a oposição do partido! Acabou assim a oposição. ... quando vi no *L'Humanité* a resolução publicada ontem – não foi surpresa, pelo contrário – foi como uma desgraça que já se estava esperando. Os grandes problemas que estavam no ar não foram resolvidos, mas suprimidos. Que é também uma maneira de resolvê-los, afinal. A hora é dura e a gente tem de ser lúcido, disciplinado e coerente. Do meu ponto de vista pessoal, uma desolação. Saí tão acabrunhado quando vi tudo consumado que, no restaurante onde como, um russo qualquer que também come lá perguntou se eu estava muito triste, pois minha fisionomia denotava que alguma coisa me tinha acontecido ou estava sentindo. E como é que eu vou para a Rússia assim?”

Do impacto inicial que o levou à desolação, Mário retirou energia para estudar e debater com os oposicionistas, inclusive com viagens frequentes a Paris, onde se reunirá também com os surrea-

listas. É neste período europeu que as antigas idéias de oposição ao PC sistematizaram-se, ganharam força militante e conduziram Mário Pedrosa para a Oposição de Esquerda e, num segundo momento, para a IV Internacional, militância que ele abraçou até 1940. A última carta a Lívio, enviada de Berlim, em 14 de maio de 1928, já não apresenta angústias ou dúvidas entre o intelectual e o militante, mas faz surgir o dirigente que se propôs construir uma alternativa de esquerda ao PC: “Como podemos, na nossa posição de intelectuais do Partido no Brasil, continuar sem de nossa parte tentar definir a situação brasileira, sul-americana? Que diabo de militantes somos nós? Não podemos continuar nessa irresponsabilidade em que temos deixado o barco correr. Isso é até brincadeira. Estamos todos falhando ao nosso dever. Que pseudofunção é a nossa no partido? Para que serve a nossa presença nele – para fingir que somos bolcheviques e termos uma atividade puramente formal – comparecendo a reuniões de célula e fingindo acreditar na organização e na existência dum movimento comum no Brasil? Ser membro do PCB e ir à célula é bonito e romântico para nós ‘que não queremos ser literatos’ etc. etc. Mas o tempo do romantismo passou.”

As cartas posteriores que endereçou a Lívio Xavier até meados dos anos 30 têm esse caráter militante, arregimentador, buscando contagiar seus companheiros para a revolução socialista e a organização do Partido. Foi-se o Mário repleto de dúvidas pessoais sobre seu papel como intelectual e militante e dele surgiu o Mário conhecido hoje publicamente como o aguerrido combatente socialista e nosso maior crítico de arte. Em ambas atividades exerceu com firmeza e valentia suas convicções, quase sempre na contracorrente, surpreendendo pelas idéias e pela coragem de expressá-las.

Leitor de seus escritos ao amigo íntimo, tenho comigo que muito do que devemos a Mário Pedrosa foi forjado naqueles tempos de juventude e de formação, onde a pura ética se sobrepunha a

qualquer outro expediente. Finalizo compartilhando com Francisco Foot Hardman este trecho do prefácio que ele escreveu para o meu livro sobre Pedrosa:

“Sua solidão – em sociedade – é à maneira da que hoje vivemos. E por que haveria de ser revolucionária, afinal? Talvez porque souberam ou tentaram, quase sempre, não ser coniventes com seu isolamento. Transformaram sua solidão em fonte: de combate, de crítica, de conhecimento. Contra as tacanhices do comunismo burocrático de algibeira e do modernismo provinciano de salão, preferiram as margens da história nas franjas político-culturais dos anos 20 e 30. No universo unidimensional da contemporaneidade, hoje seria muito mais raro encontrar exemplos de tão libertário desprendimento. Restam-nos seus sinais luminosos.”

TIROS NA PRAÇA DA SÉ: MÁRIO PEDROSA CONTRA OS INTEGRALISTAS

Lélia Abramo

A visão que guardo do Mário Pedrosa é a de um grande líder militante de esquerda, dos mais brilhantes deste país, além de importante crítico de arte, respeitado e competente.

Conheci o Mário Pedrosa por intermédio de meu irmão Fúlvio, também militante de esquerda. Nessa ocasião, Mário havia regressado da Alemanha, após longa permanência em Berlim. Viajava rumo a Moscou, a fim de seguir curso de militância na qualidade de membro do Partido Comunista. Todavia, chegando a Berlim, adoecera gravemente, sendo forçado a permanecer na capital alemã por cerca de dois anos. Foi nesse período que se inteirou da cisão havida na Rússia entre Stálin e Trótski, o qual já havia organizado a oposição de esquerda do Partido Comunista Soviético, ainda em território russo. Foi essa a razão que levou Mário, restabelecida sua saúde, a entrar em contato com Trótski, já então fora do território soviético, e a regressar ao Brasil. Aqui iniciou imediatamente a articulação da célula da IV Internacional, já oficializada no exterior da Rússia, iniciando o movimento de oposição de esquerda ligado àquela organização.

Essa “célula” fora organizada por Mário e por outros militantes comunistas, como meu irmão Fúlvio Abramo, Lívio Xavier, Mário Xavier, Aristides Lobo, Victor Azevedo Pinheiro, Plínio Mello,

João da Costa Pimenta, João Leite, José Cardoso de Macedo Soares, Dalbert, Mário Dupont, Manuel Medeiros, José Alto, Rachel de Queiroz e muitos outros cujo nome agora não lembro. Rachel de Queiroz não se demorou muito tempo, afastando-se do grupo após regressar ao Norte do país. A partir daí formou-se a “Liga Comunista Internacionalista Bolchevista-Leninista”.

Meu contato com Mário Pedrosa deu-se nesse período, em 1933, 1934. Eu era um elemento de base, juntamente com tantas outras jovens. Não éramos apenas “principiantes”; participávamos das reuniões de base, onde os líderes acima citados nos informavam das ações ou tarefas a cumprir.

Mário Pedrosa era nosso grande líder. Tínhamos nele nossa fonte de orientação, de inspiração e incentivo. Suas palavras nos fascinavam; foi realmente um grande orador. Nesse período deu-se o embate entre as forças de esquerda e a direita nazi-fascista no dia que se tornou uma data histórica para nós, militantes de esquerda: 7 de outubro de 1934.

A facção de direita, comandada por Plínio Salgado, fundador do Partido Integralista, resolvera realizar uma demonstração de força na Praça da Sé, arregimentando seus asseclas, todos fardados de verde, armados com pistolas e facas, punhais, revólveres etc. As milícias integralistas – constituídas por pessoas de todas as classes sociais, principalmente da média, alta e baixa burguesia – faziam demonstrações ostensivamente agressivas contra os que não rezavam pela cartilha hitlerista dos “galinhas verdes”, como eram chamados. A convocação do Partido Integralista para a manifestação na Praça da Sé constituía uma ameaça aberta às forças democráticas do país.

Então, pela primeira vez – talvez única – na história da esquerda brasileira, houve a união entre stalinistas, trotskistas, socialistas, anarquistas e democratas contra tal provocação. Fomos todos intimados a comparecer à Praça da Sé, às tantas horas, para reagirmos à demonstração de força de Plínio Salgado, que contava com o apoio de

toda a direita reacionária, não apenas no âmbito nacional, mas internacional (Hitler e Mussolini).

Meu irmão foi incumbido de organizar, com os demais líderes de esquerda, a participação não só das organizações político-partidárias, mas também da sociedade em geral, o que soube fazer perfeitamente.

Todos nós, principalmente os jovens, nos colocamos nas cercanias da Praça da Sé, nas esquinas das ruas adjacentes, onde houvesse melhores possibilidades de defesa e de ataque.

As forças do Partido Integralista postaram-se nas escadarias da Catedral da Sé, ocupando quase a metade da praça. Todos fardados, armados e dispostos a atacar.

A ordem dos grupos de esquerda era que deixássemos desfilar em paz as crianças, adolescentes e mulheres integralistas e só atacássemos os homens, os “galinhas verdes”, quando iniciassem sua marcha. Pudemos demonstrar publicamente que, mesmo sem armas, munições, fardas e prepotência, tínhamos valor para enfrentá-los. Nós os enfrentamos e vencemos. Houve mortos e feridos.

Descrevo esse episódio para afirmar não só a justeza de nossa causa, mas também para enfatizar o quanto a presença de líderes no espaço perigoso nos deu grande força moral. Nessa ocasião, Mário Pedrosa feriu-se, atingido por um tiro. A seu lado foi também atingido um jovem militante stalinista, brilhante e culto: Décio Pinto de Oliveira. Meu irmão Fúlvio, ao lado deles, os socorreu como pôde.

Pouco depois desses fatos, em 1938, viajei para a Itália por razões de saúde bastante alarmantes. Segui com minha irmã Beatriz, casada com um coronel do exército italiano, que havia sido chamado de volta ao seu país em vista da aproximação da guerra. Ainda na Itália, tive oportunidade de encontrar-me várias vezes com Mário Pedrosa, em Paris e em Roma. Quando eclodiu a guerra, não pude retornar ao Brasil, ficando na Europa por doze anos. Ao voltar, decidi encarar o que sempre havia sido o meu sonho e meu objetivo:

tornar-me atriz.

Passaram-se os anos. Em 1973, quando regressei à Europa para receber, em Paris, o Prêmio Molière de melhor atriz, tive a oportunidade de rever Mário Pedrosa. Foi em Madri, onde ele estava passando uma temporada com sua filha, Vera. Fiquei por lá cerca de dez dias e, quando decidi seguir viagem para a capital francesa, Mário revelou-se para mim uma criatura humana de grande dimensão. Ficou muito preocupado com o fato de eu desembarcar em Paris desacompanhada. Assim, deu-se ao trabalho de telefonar para um amigo e solicitar-lhe que me esperasse no aeroporto de Paris.

Eu já não era aquela jovencinha que ele havia conhecido, aquela militante de base, muito humilde diante dele. Era uma atriz conhecida que estava indo para a Europa, onde, afinal, já havia vivido muitos anos. Mário Pedrosa era uma pessoa que ainda mantinha essa riqueza, essa sutileza de sentimentos, de cuidados e solidariedade incriveis.

Para mim, e creio para tantas outras pessoas, Mário foi uma figura inesquecível, um dos homens mais inteligentes, mais cultos, mais brilhantes deste país. Conquistava rapidamente as pessoas graças a essa imantação pessoal. O Brasil não soube reconhecer Mário como um de seus filhos mais brilhantes. Ele foi grandioso na arte como na política. Um homem honesto e convicto de seus ideais, mantendo-se fiel a si mesmo até o fim da vida. Demonstrou tal convicção quando, quase no final da vida, aproximou-se de Luís Ignácio Lula da Silva, apoiando-o e assinando sua adesão ao Partido dos Trabalhadores. Foi a segunda assinatura, em cerimônia ocorrida no Colégio Sion, em fevereiro de 1980.

Além de Mário Pedrosa, lá estavam também Antonio Candido, Manoel da Conceição, Sérgio Buarque de Holanda, Apolônio de Carvalho e, além de centenas de pessoas, esta humilde pessoa que sou eu, sexta assinante daquele manifesto.

MÁRIO PEDROSA INATURAL

Otilia Beatriz Fiori Arantes

Numa breve intervenção, em homenagem a Mário Pedrosa, por ocasião de seus 80 anos¹, tentei mostrar que não havia propriamente ruptura entre a defesa da arte proletária feita pelo crítico nos anos 30 e o seu posterior empenho em prol da abstração: a mesma obsessão com uma *grande arte sintética*, presente na crítica que fazia em 33, na famosa conferência sobre Käthe Kollwitz, a uma certa arte moderna restrita ao jogo pueril das formas, o levaria anos mais tarde a tomar o partido de todas as manifestações artísticas, embora burguesas, que de alguma maneira fossem capazes de antecipar, ainda que apenas em esboço, uma tal síntese; pois só noutra sociedade, fundada numa ordem material diversa, ela poderia vir a ocorrer, como adverte, por exemplo, ao traduzir e comentar o manifesto de Pierre Restany, *Por uma arte total*. E é neste espírito – utilizar as mínimas brechas oferecidas pela sociedade capitalista para o “exercício experimental da liberdade” – que passará a defender as vanguardas. Diga-se de passagem que Mário Pedrosa jamais confundiu vanguarda com mera experimentação artística, tomando-a, pelo contrário, na sua acepção mais original e radical: como extravasamento crítico, a um tempo estético e social, um ato de descompartimentação e polêmica com o caráter meramente afirmativo da

¹ Homenagem prestada pela Fundação Bienal de São Paulo, por iniciativa de Aracy Amaral.

arte, um ato portanto de intenção antitética frontalmente antiburguesa. Pode-se dizer que sua crítica esteve sempre imantada por este momento utópico: em que mundo vivido e forma artística passariam um ao outro.

Passados vinte anos, gostaria de voltar à questão de um ponto de vista um pouco diverso, recorrendo a um depoimento seu daquela época, no qual ele próprio procurava explicar esse mesmo itinerário, abordando agora o que tem sido por vezes considerado uma nova reviravolta que vai da defesa dessas expressões artísticas mais avançadas à valorização das formas mais primitivas e puras de expressão, como, por exemplo, a arte indígena ou a arte virgem. Justificando-se perante os que viam incoerência na sua trajetória, Mário Pedrosa lembrava que a arte deste século, do expressionismo à arte abstrata, obedecia a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas, ou seja, estas teriam se consolidado na esteira da descoberta, no início do século, da arte primitiva, de estrutura forte e, ao mesmo tempo, muito mais viva e ligada a ritos e ritmos. Aliás, não se tratava de um argumento *ad hoc*: já em 29, ao defender a música de Villa Lobos contra a opinião de um crítico francês, na *Revue Musicale* (em um dos seus textos mais modernistas, se é que se pode falar assim, visto que ele nunca foi um modernista *stricto sensu*), explicava que se a nossa fonte de inspiração eram as manifestações populares, de um certo modo, pré-capitalistas (ainda existentes entre nós), as vanguardas européias, de seu lado, se viam obrigadas a “buscar conscientemente na arte primitiva as fontes de rejuvenescimento de que a inteligência européia, muito fatigada e muito sobrecarregada de cultura, sentia tão profundamente necessidade”. Portanto como um antídoto – um contraveneno, por assim dizer.

O cubismo, por exemplo, aprendia ao mesmo tempo com Cézanne e com a arte negra: um entrecruzamento que ninguém previra tornava coextensivos a decomposição erudita do espaço

renascentista e o choque polêmico de uma máscara ritual primitiva. Choque sem dúvida ambivalente, no qual se exprime tanto a intenção de relativizar a couraça repressiva da cultura, quanto a tentação liquidacionista que vai recrudescendo conforme avança o mal-estar na civilização. O que fazia com que a abstração passasse a ser apenas uma questão de tempo, visto que inevitavelmente a importância do assunto declinava. Como lembrou certa vez Meyer Schapiro, quando a arte começa a empregar a linguagem do absoluto – onde tudo é puro, essencial e objetivo – assistimos ao advento de uma espécie de confraternização universal de todos os objetos expressivos, uma queda trans-histórica de barreiras, reunindo num único panorama os produtos da energia formalizadora do homem: da arte dos povos ditos primitivos à arte abstrata.

São tópicos conhecidos, recapitulados por Mário Pedrosa numa entrevista concedida a Roberto Pontual. Aos quais acrescentou uma observação pouco usual, desdobramento de sua convicção mencionada linhas acima – de que arte autônoma e utopia vanguardista dessublimadora podem andar juntas no reordenamento da sociabilidade: que teria sido com a “arte virgem” das crianças, loucos e primitivos (lembro que ele escreveu inúmeros textos a respeito no final dos anos 40) que aprendera a ver nos movimentos artísticos mais avançados do século uma promessa análoga de fusão entre o que a esfera artística burguesa havia separado, ou seja, dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento “vital”, experimento artístico e vínculo social renovado – descompartimentação coletiva recusada pelos apóstolos modernos da autonomia da arte. Estavam assim lançadas as bases de sua adesão a um *projeto construtivo integral* – a utopia da síntese a que me referia naquela primeira homenagem e cujo ponto de fuga encontrou, num certo período, fundamento na realidade.

Ao mesmo tempo, Mário Pedrosa tinha plena consciência de que, numa sociedade dividida e antagônica, essa unidade não seria

reencontrada de maneira espontânea e total, mas teria que ser objeto de uma conquista. Sem este componente volitivo e construtiva, a arte ficaria reduzida a uma mera projeção catártica, permanecendo pois colada à individualidade do artista, como boa parte das expressões dos doentes mentais tanto quanto da abstração “informal”, ou americana, do pós-guerra, com a qual procurou sempre marcar sua discordância, ou a *body art* e outras tantas manifestações autofágicas pós-pop ou pós-modernas.

São tendências como essas últimas que o levam, naquele momento de “crise profunda e ainda mais profunda no Terceiro Mundo” – nas suas próprias palavras de então –, a descrever do poder irradiador e emancipatório da arte. Pouco antes, mais exatamente em 1976, movido por essa sensação de “beco sem saída”, escrevera o famoso “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”² (de Paris, antes da volta do exílio), imaginando que ainda pudesse haver abaixo da linha do equador energia para contrarrestar o curso da história e “construir um caminho próprio, forçosamente diferente do que tomava o mundo dos ricos do Hemisfério Norte”. Esta aparente volta atrás nada mais era, na verdade, do que uma última aposta de um modernista renitente – aposta na inventividade, autêntica, anônima e coletiva que nos desviaria do rumo catastrófico tomado pelos países centrais, nos quais, segundo Mário, a arte sobrevivia apenas porque havia clientes, e, por isso mesmo, inteiramente submetida à vastíssima indústria da publicidade, da qual enumerava “as muitas promoções para que o distinto comércio prossiga: galerias, museus, bienais, trienais etc.”. Portanto, nada além de uma arte que perdera sua autonomia, seu potencial crítico; que, afinal, se esgotara. Tentar restaurá-la seria uma tarefa anacrônica, concluída. Daí a convicção de que “a única arte suscetível de renascimento, quer dizer, de encontrar continuidades culturais imprevisíveis ou não

² “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, *Versus número 4*, 1976. Reproduzido em C.E. de Senna Figueiredo, Mário Pedrosa: retratos do exílio, RJ, Antares, 1982, pp.101-110.

suspeitadas, não pode resultar de idéias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional.” Uma volta às origens, como parece propor, não pode portanto ser entendida senão desta forma: um esforço de interromper a corrida que jamais nos fará alcançar os países avançados (é ainda ele que o diz) e que, além do mais, nem é a nossa, nem tem futuro. Em resumo, tais eram as idéias básicas de seu texto-manifesto. Que prega, não a regressão – esta sim, acredita, própria dos países centrais, e “sem retorno” –, mas uma “revolução” a partir do que temos de mais genuíno e vital, capaz de gerar algo de novo, uma nova sociedade, onde, quem sabe, possa brotar uma nova arte.

Daquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins ou Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens. Ninguém lhe deu ouvidos. Vinte anos depois a idéia está sendo ressuscitada, porém o desencontro não poderia ser maior, nada mais distante daquilo que imaginara do que o espetáculo a que estamos assistindo (estou me referindo, obviamente, à mostra dita do “Redescobrimento”). A menos que se batizasse Museu das Origens o teatro de horrores que é a história de um país colonial, pois na periferia a Origem não é algo que ficou para trás e como tal se rememora ritualmente, mas um passado atrofiado permanentemente reposto no presente. Não sou eu que estou dizendo isto, mas o próprio Mário Pedrosa, como se pode ler no referido Discurso: “Os pobres na América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros infortáveis do passado”. Não seria menor o seu desconcerto diante da associação daquele resumo conclusivo de seu esforço crítico de vida inteira com uma megaoperação mercadológica destinada a vender a imagem de um produto emergente, no caso, uma identidade nacional de fantasia. Além de descobrir que agora, também por aqui, as coisas são assim mesmo: que a arte, dessublimada de vez, tornou-se um evento

cultural entre outros e como tal valorizada em grande escala, como se pode comprovar pela crescente aliança entre cultura e alto patrocínio etc. Pensando bem, nada disso o surpreenderia, pois fora dos primeiros a entrever nos desdobramentos do *pop* americano a descarada estetização da crescente desigualdade social que corre solta por aí. Temendo o pior, nos últimos tempos passara a recomendar aos nossos artistas que renunciassem às estratégias consagradas instituídas, onde arriscavam se tornar especialistas no negócio cada vez mais redundante de imagens (tanto faz se instalações politicamente corretas, como vemos hoje, ou o visual glamouroso das galerias), e que saíssem à procura de gestos coletivos que pelo menos anunciassem a existência de vida para além do mercado. (Esse o fecho de uma de suas últimas intervenções públicas, intitulada *Variações sem tema ou a arte de retaguarda*³).

³ Em novembro de 1978, na 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo (cópia xerográfica no 1.º vol. org. pela Bienal)

Sobre os autores

ARACY AMARAL

Historiadora, crítica de arte e autora de *Artes plásticas na Semana de 22* (1970); *Desenhos de Tarsila* (1970), *A hispanidade em São Paulo* (1975); *Tarsila, sua obra e seu tempo* (1975); *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer* (1975); *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira / 1930-1970* (1984), entre outros livros.

DAYSE V. M. PECCININI DE ALVARADO

Doutora em História da Arte (ECA/USP). Atua no campo da museologia, história e crítica de arte, é pesquisadora e curadora do Museu de Arte Contemporânea/USP. Desenvolveu pesquisas de história da arte do século XX no Brasil e suas conexões internacionais. É pioneira nos estudos sobre Lygia Clark e Hélio Oiticica, e sobre arte e tecnologia no Brasil. Publicações recentes envolvem temas da coleção do MAC-USP, Arte Latino-Americana e Surrealismo e arte dos anos 60: *Tendências Construtivas no Acervo do MAC/USP* (1966); *PHASES – Surrealismo e Contemporaneidade – Grupo Austral do Brasil e Cone Sul* (1997, Prêmio Gonzaga Duque, ABCA) e *Figurações Brasil Anos 60* (1999, Prêmio Sérgio Milliet, ABCA / Prêmio Arte e comunicação, APCA). É vice-presidente do CBHA.

FERREIRA GULLAR

Poeta, crítico de arte, jornalista, dramaturgo, tradutor. Autor de *A luta corporal* (1954), *Poema sujo* (1976), *Muitas vozes* (1999), entre outros livros de poesia, além de obra ensaística, composta por títulos como *Teoria do não-objeto* (1959), *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969) e *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta* (1985).

JOSÉ CASTILHO MARQUES NETO

Professor de Filosofia Política da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP (Campus de Araraquara). Diretor-Presidente da Fundação Editora da UNESP. Autor de *Revolução solitária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil* – Rio: Paz e Terra, 1993.

LÉLIA ABRAMO

Atriz com atuação em teatro, cinema e televisão. Participou de 29 novelas, 14 filmes e 23 peças, recebendo importantes prêmios (Governador do Estado de São Paulo, Saci e Molière) ao longo de sua carreira. No cinema, destacam-se suas participações em filmes como *Vereda da salvação*, de Anselmo Duarte, e em *O caso dos irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person. Desempenhou papel de relevo nas lutas no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED), do qual foi presidente.

OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES

Professora de Estética no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, ministrando também cursos na FAU. Presidente do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC), estuda desde 1978 a produção crítica de Mário Pedrosa, tendo reunido e organizado os textos de crítica do autor, num total de 700 títulos.

AGRADECIMENTOS

Bel Pedrosa

Daines Karepovs

José Roberto Teixeira Leite

Murillo Marx

Otília Arantes

Plínio Martins

Roberto Moreira

Vera Pedrosa

CEDEN (Centro de Documentação da UNESP)

CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa)

EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo)

IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) – USP

AQUISIÇÃO:	Doacas
DATA:	08/10/101
EXEMPLAR:	
PEDIDO:	
FONTE FUND:	Fund Memorial AL
PREÇO:	

Governador: Mário Covas

Secretário de Cultura: Marcos Mendonça

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

CONSELHO CURADOR

Secretário de Cultura (Presidente): Marcos Mendonça

Secretário de Ciência, Tecnologia Desenvolvimento Econômico: José Anibal Perez de Pontes

Reitor USP: Jacques Marcovitch

Reitor UNICAMP: Hermanno de Medeiros Ferreira Tavares

Reitor UNESP: Antonio Manoel dos Santos Silva

Presidente FAPESP: Carlos Henrique de Brito Cruz

Demais conselheiro: Eugênio A. Franco Montoro, Fernando Gasparian e Osvaldo Melantonio

DIRETORIA

Diretor Presidente: Fábio Magalhães

Chefe de Gabinete: Maria Cristina Mariz Masagão

Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina: Marlyse Meyer

Diretor de Atividades Culturais: Antonio Mascbio

Diretor Administrativo e Financeiro: Luiz Takao Adathi

Gerente de Publicações: Leonor Amarante

Esta obra foi composta em Garamond 11/15, com fotolitos da IMESP, impressa na gráfica do Parlatino sobre papel pólen Rustic 85g, em offset, em novembro de 2000. Tiragem: 500 exemplares.

ISBN 85-85373-23-7



9 788585 373238