

MARIO PEDROSA, KANDINSKY E CALDER

(o 'deus oculto' e o "bailado do mundo ")

Claudio Nascimento

“Kandinsky foi o estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea”(M.Pedrosa)

“ Na religião do deus oculto [Pascal] como na política revolucionária [Marx], a obrigação da aposta define a condição trágica do homem moderno” [M.Lowy].

Neste capítulo, trataremos de um momento fundamental na vida/obra de MP: sua ‘conversão’ à arte moderna/abstrata. Ela ocorre a partir de convergências/influências dos escritos de Kandinsky [que MP já conhecia desde sua estadia em Berlim, entre 1927 e 1929], do impacto da obra plástica de Calder e, enfim, da retomada dos quadros de Portinari, em Washington.

Foi no exílio nos EUA[38-45] que ocorreu esta ‘conversão’. Em texto no livro “MP e o Brasil”, Luciano Martins, que foi casado com a filha de Pedrosa, [com base numa “cronologia escrita por Mary Houston, e, em parte, no que me vem de memória por tradição oral], depõe sobre essa passagem na vida de Mario:

“ Dada a iminência da Segunda Guerra, é decidido que o Secretariado da IV Internacional seja transferido para os EUA. Para lá segue Mario e, em Nova York, entre em contato com artistas e intelectuais da esquerda norte-americana, que mais tarde fundariam a revista ‘DISSENT’. O estupor e a revolta que lhe causa o Pacto Molotov-Ribbentrop o levam a se insurgir contra um dos dogmas das esquerdas de então: o da “defesa incondicional “ da União Soviética[...].”

“Já muito antes disso, em paralelo, ou em contraponto, à militância política, e vivendo do jornalismo, como todo intelectual no Brasil dessa época, Mario se inicia na outra vertente, a da crítica de arte. Dotado de uma poderosa inteligência, sua influência no campo intelectual desde esse tempo seria bem mais duradoura do que foi no plano da política. Uma influência que se exercia, aliás, por meio da convivência no círculo de intelectuais que freqüentava ou de artigos de jornal, do que de uma obra sistemática.[...] Mas essa influência, transmitida pela interlocução a várias gerações de intelectuais, foi poderosa. Essa sua segunda paixão, pela arte, certamente se fortalece em seu exílio europeu e norte-americano, em que a convivência com as vanguardas de então nos dois continentes provavelmente lhe abriu novos horizontes”.

Todavia, esta ‘conversão’ é bastante complexa, pois, também no campo político ocorre algo similar: MP abandona o trotskismo e ‘converte-se’ às idéias de Rosa Luxemburgo. Em sua volta ao Brasil, em 1945, por um lado, no jornal “Correio da Manhã” leva adiante a luta pela arte abstrata e, organiza o “Frente” - primeiro grupo da arte abstrata no Brasil; de outro lado, organiza um quase grupo político, em torno do jornal que fundou, “A Vanguarda Socialista”, orientado pelos ideais luxemburgistas. Será que não são dois lados de uma mesma moeda ? Contudo, como articular todos estes elementos [Kandinsky, Calder e Rosa] em um mesmo processo, mesmo que diferenciado ?

As convergências, influências, afinidades, ocorrem de modo distinto. Assim por exemplo, em relação à Kandinsky e Luxemburgo, MP já conhecia seus escritos de quando esteve na Europa, em 1927-29. Mas, no que diz respeito à Calder, sem dúvidas, foi ‘o choque’ provocado pela Exposição de sua obra em N. York, em 1944, mesmo que, possivelmente, MP já conhecesse algumas idéias do pintor americano. O mesmo vale para a obra de Portinari, que MP conheceu na Biblioteca do Congresso em Washington, e que também exerceu parte nesta ‘conversão’ do crítico. No Brasil, MP tinha escrito alguns ensaios sobre o pintor de Brodóski.

Em 1944, MP escreveu alguns ensaios sobre Calder. Nos anos 50, escreveu vários ensaios em que vamos encontrar as idéias fundamentais de vários artistas-escritores, entre os quais destaca-se Kandinsky. A profa. Otilia Arantes, [no segundo volume das obras de MP, “Forma e Percepção Estética”, que cobre um período de 20 anos -1947-1967 -, sem dúvidas “o de maior atividade teórica do Crítico”, que nos anos 50 reservou

um espaço maior à arte abstrata], teve “principalmente a intenção de privilegiar os que pudessem dar uma visão, a mais completa possível, do CORPUS TEORICUS do Autor”.

Em sua totalidade, esta ‘conversão’ de MP significou um aprofundamento da visão romântica anticapitalista , presente tanto nas obras dos pintores/artistas em questão, quanto na da Luxemburgo.

Mp.com o tempo, num processo complexo não linear, chega nos anos 60-70 à um máximo de consciência possível da visão de mundo romântica.Todavia, diversos elementos desta ‘estrutura significativa’ ,já estão presentes em sua juventude e,mesmo, nos anos de adesão ao bolchevismo:um certo sentimento agônico do mundo,tão peculiar ao “espírito do tempo” da passagem do século XIX para o século XX , nas vanguardas artísticas ,que remonta às suas origens no romantismo enquanto critica da civilização industrial.

A partir de observações da profa. Otilia Arantes , constata-se que Kandinsky foi uma influencia determinante , mas tardia , sobre Mario Pedrosa. Ela se manifestou plenamente apenas no período do pós-Guerra , quando do retorno do exílio nos EUA [1945].Kandinsky é uma das principais expressões do romantismo e das vanguardas artísticas. O estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea[MP]. Em varios ensaios de MP, vamos encontrar algumas idéias e mesmo expressões que são de Kandinsky.Todavia, não encontraremos nenhuma obra sistemática, um livro,ou mesmo um ensaio mais sistemático,[como ,por exemplo, existe sobre a obra de Calder] ,sobre o pintor russo.

É fundamental assinalar que as bases da ‘sensibilidade romantica’ já estavam presentes na “visão de mundo” em construção de Pedrosa, desde a sua juventude. Tanto nas “Memórias” inacabadas , quanto nas “Cartas” da juventude , fruto da correspondência com Livio Xavier , encontramos um certo ‘sentimento agonico’ do mundo , componente da sensibilidade romantica.

Ambas formas de expressão, refletem um caráter mais subjetivo e interior de Mario pedrosa. Nas “Memórias”, escritas nos anos 70, no exílio em Paris e, nas cartas que enviou da Europa [Berlim e Paris] para seu grande amigo Livio Xavier.Em ambos os casos, Pedrosa expressa de forma livre seus sentimentos mais profundos sobre diversos aspectos da sua vida. Podemos dizer que, nestes momentos, prevaleceu a ‘praxis existencial’ em relação à ‘praxis política’.

As” Cartas da Europa “, refletem as “questões ultimas da vida”[Lowy]; a política está relacionada à problemática ética ; uma posição moral em relação à vida e ao capitalismo de sua época. Talvez, pelo caráter pessoal e pela terminologia usada por MP,só poderiam ser tratadas com um amigo como Livio Xavier. Antonio Candido afirma que “entre os dois havia uma dessas amizades raras, que duram sem nuvens a vida inteira, feitas de carinho, compreensão, admiração, afinamento e alegre convívio – como foram a de Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, ou a de Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes”. [Um socialista singular]

Em sua grande obra, “Dialectica do Concreto”, o filosofo theco Karel Kosik, “ a práxis compreende , além do momento laborativo, o momento existencial: ela se manifesta tanto na atividade objetiva do homem, que transforma a natureza, como na formação da subjetividade humana, na qual os momentos existenciais, como a angustia, a náusea, o medo, a alegria, o riso, a esperança,etc não se apresentam como ‘experiencia ‘ passiva , mas como parte da luta pelo reconhecimento do processo de realização da liberdade humana. Sem o momento existencial, o trabalho deixaria de ser parte da práxis”.

Para Kosik, “ A destruição da pseudoconcreticidade do mundo alienado da cotidianidade se efetua como ALIENAÇÃO ,como MODIFICAÇÃO EXISTENCIAL e como TRANSFORMAÇÃO REVOLUCIONARIA.Embora em tal transformação se respeite uma certa hierarquia, cada uma das mencionadas formas de destruição conserva uma relativa independência própria, em cujo âmbito cada uma delas é insubstituível”.

E, “Sem o momento existencial, quer dizer, sem a luta pelo reconhecimento, que acomete todo o ser do homem, a práxis se degrada ao nível da técnica e da manipulação”.

Walter Benjamin identificava um vetor “existencial” na práxis humana. Em suas “Teses sobre Filosofia da Historia” , -numero 4-, afirma :” A luta de classes...é uma luta pelas coisas rudes e materiais, sem as quais não existem aquelas finas e espirituais. Mas estas ultimas estão presentes, na luta de classe, com

outra forma que não a da imagem simples de um espólio destinado aos vencedores. Elas vivem, nesta luta, como fê, coragem, humor, astúcia, impossibilidade...”.

Vamos encontrar este elemento da crise existencial no amigo de Mario, o trindadiano CLR James. Por exemplo:

Grant farred relata a crise de James, ao ter que optar por um time de cricket em Trindad.

”It is not unusual that a single ideological crisis should constitute the most formative political event in an intellectual’s life..It is certainly rare, however, that such a moment should arrange itself around the choice of a sporting institution. Yet this was exactly the case for Cyril Lionel Robert James when he was a young man trying to make a decision about which cricket club in Trinidad he would join. James attached such enormous political import to this “apparently simple” decision that he was, as he recalls in “Beyond A Boundary”, “plunged... into a social and moral crisis which had a profound effect on [his] whole future life”. A estrutura trindadiana do cricket era um emblema do conjunto da sociedade com seus vários clubes representando diferentes estratos sociais.

Lukács define o Homem como “totalidade concreta” [Ganze Mensch]. Foi a Escola Lukacsiana de Budapeste, através de Agnes Heller, quem abordou de forma sistemática a questão do “cotidiano” no campo da cultura marxista.

Para Agnes Heller, “ A vida cotidiana é a vida de todo homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção...Ninguém consegue identificar-se com sua atividade humano-generica a ponto de poder se desligar inteiramente da cotidianidade.”. “A vida cotidiana é a vida do homem inteiro, ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua personalidade. Nela, põem-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas suas capacidades intelectuais, suas habilidades de manipulação, seus sentimentos, paixão, idéias, ideologias”.

Encontramos em Mario, elementos da ‘sensibilidade romântica’ que, no final do século XIX e início do século XX, encontram-se no “Espírito da Tempo” dominante, ou seja, o clima cultural do neo-romantismo do período 1880-1917, e no posterior período das vanguardas artísticas européias.

Todavia, o caráter tardio desta influência de Kandinsky sobre Mpedrosa, oculta um movimento de ‘ad fontes’, ocorrido nos anos 40-50, em muitos intelectuais socialistas. Diante das mutações deste período [a decepção com as grandes expectativas abertas no pós-Guerra e, a crise do socialismo com a morte de Stalin e as revoluções no Leste], em vários países, diversos militantes buscaram um resgate das fontes ou das correntes esquecidas, seqüestradas, ou que jaziam sob uma ‘nuvem embruxadora’ [como dizia Mario] no campo da cultura socialista.

Por exemplo, os casos de Lucien Goldmann, na França; os de Raymond Williams e E.P.Thompson, na Inglaterra. E, próximo a MP, o de CLR James.

Esse movimento ‘ad fontes’ correspondeu a busca da herança do romantismo anti-capitalista. Significou na trajetória destes intelectuais um tipo de “conversão”, “virada”, “mutação”, “corte”. Em todos, um aprofundamento e uma sistematização de elementos da visão de mundo característica da sensibilidade romântica anti-capitalista.

Na “conversão” de Mario Pedrosa, “Kandinsky foi um fator determinante” [Otilia Arantes].

Nos anos de seu exílio norte-americano [1938-1945], Mpedrosa revisitou as idéias de Kandinsky, que já conhecia dos anos 20, quando esteve na Europa, estudando em Berlim. Como veremos adiante, Lucien Goldmann, E.P.Thompson, Raymond Williams, também recorreram, em seus respectivos países, as fontes da herança romântica anti-capitalista. Recorreram a “The Resources of Hope”

“O final dos anos 30 em Nova York”

[o que só acontece na rua Oito entre a Sexta e a Quarta avenidas]

Mario chegou em New York em setembro de 1938, e foi trabalhar no Museu de Arte Moderna.

Neste período ,a metrópole norte-americana superou Paris como capital das artes,em parte devido ao exílio de artistas que fugiram da barbárie nazi-fascista na Europa. Todavia, a história é mais complexa.

A tendência dominante na arte americana nos anos 30, foram o ‘regionalismo realista’ e o ‘realismo social’ [chamados de “ American Scene Painting”].

Clement Greenberg , em dois ensaios que se complementam [“Pintura à americana”,e,”O final dos anos 30 em N.York], nos traça o ‘espírito da época’.

Numa linguagem típica de ‘depoimentos’ Clement fala de sua vida nos meios artísticos da época:

“ A rua Oito entre a Sexta e a Quarta avenidas era o centro da vida artística de Nova York que eu conheci no final dos anos 30.Ali, o projeto de arte WPA* e a escola de Hofmann se sobrepujam.O grande acontecimento, na minha opinião, era a exposição anual do grupo American Abstract Artists”.

“ A arte abstrata era o principal assunto entre os pintores que conheci no final dos anos 30. A política radical estava na cabeça de muitas pessoas, mas para esses artistas em particular o Realismo Socialista estava tão morto quanto o American Scene”[...] Nenhuma das pessoas que eu conheci havia ainda feito uma exposição em Nova York..Um pouco mais tarde eu encontrei George L.K.Morris, que era um dos líderes dos American Abstract Artists;[...]O Museum of Modern Art de alguma forma preencheu este vácuo,mas ele ainda pertencia mais ao ‘establishment’ e ao ‘uptown’ do que ao ‘downtown’.todos aprendiam muito no museu, especialmente sobre Matisse e Picasso,mas ali agente não se sentia em casa.[...]

“ A maneira arabesca do Picasso do início e da metade da década de 30, com sua cor pesada e cloisonné, exerceu uma influencia obsessiva de 1936 até depois de 1940, e talvez até mais tarde. Mas Mondrian, Léger, Braque e Gris também estavam no primeiro plano.E quase todos, conscientes ou não deste fato, aprendiam com Klee, que proporcionou a melhor chave para o cubismo enquanto um cânon estilístico flexível, “quês erve-para-tudo”. O cubismo abstrato e semi-abstrato[...] dominava as exposições anuais dos AAA, que eram extremamente importantes para o aprendizado mútuo...Hans Hofmann, em suas aulas e em uma serie de palestras realizadas em 1938-1939,nos lembrava,entretanto, que a pintura de alto nível exigia mais do que o projeto cubista.[...]”

Após destacar a presença de Miro e Matisse, Greenberg prossegue: “[...]Por outro lado, as primeiras pinturas abstratas de Kandinsky, que podiam ser vistas numa quantidade incomum no Museum of Non Objective Art [agora no Guggenheim], só constituíram uma influencia tangencial ao cubismo tardio na primeira metade da década de 40, quando tiveram sobre Gorky um efeito libertador análogo aquele que já haviam exercido sobre Miro cerca de vinte anos antes.

Creio que uma das principais diferenças entre a situação da pintura de vanguarda da rua Oito no final dos anos 30 e a de outros lugares – uma diferença que ajuda a explicar a ascensão da pintura americana na década de 40- era que naquela época Matisse, Klee, Miro e o primeiro Kandinsky estavam sendo levados mais a sério na rua Oito do que em qualquer outro lugar.devemos lembrar que os três últimos não eram realmente aceitos em Paris até depois da guerra[...] Pode-se dizer que por volta de 40 a rua Oito havia alcançado Paris de um modo como a própria Paris ainda não havia alcançado a si mesma,e que um punhado de pintores de Nova York então desconhecidos possuía a cultura pictórica mais madura da época”.

Em “Os Estados Unidos colocam-se na Vanguarda 1945-1965”, nosso Critico complementa:

“ Nos anos imediatamente posteriores a 1940 on novos e vigorosos impulsos da pintura norteamericana se faziam sentir no campo da arte abstrata.A qualidade das obras produzidas entre 1935 e 1945 por pintores abstratos como Stuart Davis, Ilya Bolotowsky, Giorgio Cavallon, Burgoyne Diller, Balcomb Greene, Fritz Glarner, George L.K.Morris, Albert Swinden, I. Rice-Pereira e mais alguns outros é agora mais apreciada do que naquela época. As exposições anuais do grupo ‘Artistas Abstratos Norte-Americanos’, integrado por todos eles ,constituíram nesses anos acontecimentos notáveis, pelo menos no que diz respeito à arte novaiorquina.

Naqueles dias a escola de Hans Hofmann influenciou consideravelmente nessa arte. Serviu como centro de intercambio de idéias e experiências; por meio de Hofmann todos os pintores em geral, não somente os seus discípulos, tiveram acesso a uma cultura artística de alcance e profundidade únicos. Essa cultura tinha

assimilado Klee, Kandinsky, Mondrian e Miro, numa época em que esses mestres não gozavam de grande crédito em Paris. Graças a Milton Avery e a Hofmann continuou-se a dar bom lugar a Matisse, quando já os críticos de vanguarda começavam a considera-lo superado. A Administração do Andamento de Obras e o Projeto Federal de Arte também contribuíram para elevar o nível da cultura artística em Nova York.

A guerra atraiu a Nova York grandes artistas europeus, bem como críticos, comerciantes e colecionadores. Pela primeira vez a cidade era o centro vital e não um remanso das correntes artísticas. Os artistas do país começaram a produzir excelentes quadros: quadros que explicavam a corrente artística e dela derivavam”. Segundo Greenberg, “Em 1940, Alexander Calder lançou a escultura abstrata norte-americana”.

Greenberg refaz o histórico destes artistas. “Muitos artistas, que queriam afastar-se da expressão de conteúdo social que esteve em voga no decênio de 1930, foram influenciados pela presença dos muitos mestres europeus que viviam nos Estados Unidos. A presença de Léger, Mondrian, Lipchitz, o poeta Breton e outros proporcionou a Nova York um contato direto com a Europa.

Interesse semelhante já havia sido produzido por outros imigrantes, como Arshile Gorky e Hans Hofmann. Este chegou em 1932, procedente da Alemanha, formou uma escola de pintura no bairro de Greenwich Village e exerceu profunda influência nos jovens pintores, que procuravam novos horizontes e perspectivas. Num simpósio realizado em 1941, no Riverside Museum, Hofmann expôs seus pontos de vista sobre a arte abstrata:

“... Na minha opinião a arte abstrata é o retorno à percepção e ao conhecimento profissional, conhecimento que controla as acumulações emocionais que ocorrem no processo de criação.[...] Toda expressão artística repousa fundamentalmente na personalidade e no temperamento do artista.[...]”

“Quando uma obra de arte não é executada sobre um fundamento plástico resulta em fracasso, esteticamente falando. Mas além dos requisitos plásticos há outra qualidade igualmente importante, que vem a formar, finalmente, o conteúdo sociológico da obra.[...]”

“Em cada meio de expressão há tantas possibilidades como artistas. Entretanto, a arte abstrata não exclui a representação, pelo menos no grau em que ela é o resultado das funções e das atividades dos meios de expressão. É o que vemos e admiramos nos velhos mestres”.

Prossegue Greenberg: “Os norte-americanos e os europeus modernos formavam, nos princípios do decênio de 1940, uma frente comum, na sua luta à procura de compreensão do público. Em 1936 organizou-se o grupo Artistas Abstratos Norte-Americanos. Dele faziam parte George L.K. Morris, Alice Mason, Ad Reinhardt e Josef Albers. Em 1941 publicaram seu manifesto, no qual atacavam o nacionalismo na arte:

“...Cinquenta anos depois que nasceu a arte moderna avançada, ainda se fala dela como de algo completamente europeu e não se compreende que a arte é mais do que uma expressão de nacionalidade. O falseamento dos fatos baseia-se com frequência na intenção de confundir o público, com pretextos patrióticos e nacionalistas. Essas falácias supõem que haja uma divisão entre o conteúdo e a forma; em outras palavras, diante da intuição das emoções estéticas sublinham os aspectos de expressão descritiva e naturalista. Isso é devido a que não se percebe a verdadeira expressão da arte, que sempre e em todas as partes é universal. Os valores estéticos não mudam de um lugar para outro, nem tão pouco o significado cultural da arte. O que muda é o conceito da arte”

Houve outro grupo de artistas interessados pela arte abstrata, mas que não tinham qualquer relação com os Artistas Abstratos Norte-Americanos. Durante a guerra, e depois dela, reuniam-se em Greenwich Village, para discutir arte moderna. Depois, chegaram a formar o Clube Artístico da Rua Oito [um centro livre do pensamento expressionista abstrato].

O escultor novaiorquino Philip G. Pavia, que foi um dos fundadores do clube, evocou o início dele: “durante a guerra, quando o tempo era favorável, nós nos reuníamos na esquina da Rua Oito. Ali estavam Zadkine, Lipchitz e todos os refugiados. Léger se apresentava nas inaugurações. De vez em quando Breton se reunia conosco....”

“Movidos pelas diversas teorias e influencias que havia no ambiente, alguns pintores e escultores começaram a produzir obras com nova técnica, que ficou conhecida como Escola de Nova York, expressionismo abstrato e pintura ativa.

“ Jackson Pollock, natural de Cody Wyoming, tornou-se o chefe desta corrente artística, que foi a primeira escola norte-americana de arte que alcançou fama internacional. Pollock fez sua primeira exposição, estritamente pessoal, na Galeria Arte do Nosso Século, de Peggy Guggenheim, em 1943, quando tinha trinta e um anos”.

Todavia, a pintura abstrata norte-americana tinha seus impulsos internos, não foi resultado do contato com a vanguarda que se exilou no país.

Em um ensaio intitulado “Pintura à Americana”, Clement situa o ‘contexto nacional’ . “ Para produzir arte significativa é necessário em geral assimilar a arte importante do período anterior, ou dos períodos anteriores. Isso é tão válido hoje como sempre foi. Uma grande vantagem de que os expressionistas abstratos americanos desfrutaram de início foi a de já terem assimilado Klee e Miro – isto dez anos antes de que os dois se tornassem uma influencia seria em Paris. Outra foi que o exemplo de Matisse foi mantido vivo em Nova York por Hans Hofmann e Milton Avery numa época em que , no exterior, os pintores jovens tendiam a minimizar sua importância. Picasso, Léger e Mondrian estavam em grande evidencia na época, especialmente Picasso, mas não bloqueavam nem o caminho nem a visão. De particular importância foi o fato de que muitas das primeiras pinturas abstratas de Kandinsky puderam ser vistas em Nova York, no que hoje é o Solomon Guggenheim Museum. Em consequencia de tudo isso, uma geração de artistas americanos pôde começar uma carreira plenamente alinhada com o seu tempo e tendo uma cultura artística não provinciana. Talvez tenha sido a primeira vez que isso aconteceu”.

No campo político Greenberg ressalta que ,” Duvido, no entanto, que isso tivesse sido possível sem as oportunidades para fazer um trabalho inteiramente livre que o WPA Art Project proporcionou à maioria desses artistas no final dos anos 30. Penso também que nenhum deles teria decolado tão bem sem o publico pequeno, mas relativamente sofisticado, que os alunos de Hans Hofmann formavam para a arte ambiciosa. O que acabou por se converter numa vantagem adicional foi a distancia que este país manteve da guerra e, tão imediatamente importante quanto tudo o mais, a presença aqui durante os anos de guerra de artistas europeus como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Erns e Lipchitz, bem como de muitos críticos, marchands e colecionadores. Sua proximidade e atenção deu aos jovens pintores expressionistas autoconfiança e a impressão de estar no centro da arte. Além disso, em Nova York eles podiam medir forças com a Europa com mais proveito para si mesmos do que jamais o teriam podido fazer como expatriados em Paris”.

Na historia das vanguardas, Greenberg fundamenta um maior ‘radicalidade no caso da pintura abstrata norte-americana’: “ A arte ‘avançada’ -...- persiste na medida em que põe à prova a aptidão da sociedade para a arte elevada. Ela o faz testando seus limites das formas e gêneros herdados, e do próprio meio, e foi isso que os impressionistas, os pós-impressionistas, os fovistas, os cubistas e Mondrian fizeram em seu tempo. Se o teste parece mais radical no caso da pintura abstrata norte-americana, é porque ela sobrevém num estagio posterior”.

Greenberg exemplifica a influencia da vanguarda,” Para romper com um precedente irresistível, o jovem artista busca em geral um precedente alternativo. Em sua fase tardia, Arshile Gorky se submeteu à Miro para se distanciar de Picasso, e nesse processo fez vários quadros em que hoje vemos qualidades próprias, embora na época – o final dos anos 30 – parecessem excessivamente copiados. Mas o Kandinsky de 1910-18 teve um papel ainda mais liberador e, durante os primeiros anos de guerra, estimulou Gorky a uma maior originalidade”.

Clement destaca a figura de Hans Hofmann: “ é o mais notável fenômeno da ‘escola’ do expressionismo abstrato [não se trata eralmente de uma escola] e um dos seus poucos membros a que já podemos chamar de ‘mestre’[...] Hofmann, que começou a partir de Matisse, dos fovistas e de Kandinsky, tanto quanto de Picasso... Como Klee, ele trabalha numa variedade de maneiras, sem parecer consolidar sua arte em nenhuma delas...” Hofmann fez contato com artistas em Paris [1904] e em Munique [1915-30]. Chegou nos EUA em 1930.

Jackson Pollock ,é outro nome sempre citado por Greenberg: “ foi de início um cubista tardio e um pintor de cavalete seguro, como qualquer dos expressionistas abstratos que mencionei. Compôs alusões à

caligrafia de Picasso no início dos anos 30, com sugestões tomadas de Hofmann, Masson e da pintura mexicana, especialmente Siqueiros, e começou com um tipo de pintura em cores sombrias, sulfúreas, que impressionou as pessoas menos pela novidade de seus métodos do que pela força e a originalidade do sentimento a eles subjacentes. No âmbito de uma noção de espaço raso [shallow space] generalizada a partir da prática de Miro e Masson, bem como de Picasso, e norteando-se um pouco pelo Kandinsky da primeira fase, ele inventou uma linguagem de formas e caligrafia barrocas que deformava esse espaço, moldando-o à sua própria medida e veemência”.

Greenberg destaca a ‘ênfase do expressionismo abstrato no preto e branco’[‘a afirmação extrema do contraste de valor’] : “ Os expressionistas abstratos americanos encontraram bons motivos para experimentar essa ensaio a partir de um desenvolvimento ocorrido em seu próprio círculo. Este é, penso eu, o mais radical de todos os desenvolvimentos ocorridos na pintura nas últimas décadas, e não tem nenhum equivalente em Paris [afora no trabalho tardio de Masson e Tal Coat], como tantas outras coisas do expressionismo abstrato americano desde 1944[...] Por sua paródia do modo como os velhos mestres sombreavam, os cubistas podem ter desacreditado o contraste de valor como um recurso para a criação da ilusão de profundidade e volume, mas o resgataram dos impressionistas, de Gauguin, de Van Gogh e dos fovistas como um recurso para a obtenção de estrutura e forma. Mondrian, sendo no íntimo um cubista, permaneceu tão dependente do contraste de luz e sombra quanto qualquer pintor acadêmico, até suas últimas pinturas, ‘Broadway Boogie Woogie e Victory Boogie Woogie, que por acaso malograram[...]

Outro destaque de Greenberg, é Clyford Still: “Assim como os cubistas retomaram Cézanne, Still retomou Monet – e Pissarro. Suas pinturas foram as primeiras pinturas abstratas em que não vi praticamente nenhuma alusão ao cubismo. [A relação do começo ao fim com Kandinsky tornou-se, por contraste, muito evidente]. (...) “O serviço que Still prestou foi nos mostrar como é possível tornar os contornos de uma forma menos patentes e, assim, menos perigosos para a ‘integridade’ da superfície plana, estreitando o contraste de valor que sua cor fazia com o das formas ou áreas a ela adjacentes...O Kandinsky da primeira fase foi o único pintor abstrato antes de Still a vislumbrar isso, mas foi só um vislumbre. Pollock teve mais do que um vislumbre, independentemente de Still ou de Kandinsky, mas não se deixou guiar por ele”.

Em “ A teoria da arte de Clement Greenberg”, T.J. Clark, analisa a presença do marxismo na Nova York dos anos 30.

“ Devo portanto acrescentar uma ou duas palavras para lembrar que conotações tinha o ‘marxismo’ para um escritor da ‘Partisan Review’ em 1939. Não preciso, espero, me alongar sobre o fato de que havia uma variada e considerável cultura marxista em N.York nessa época; não era vigorosa, não era profunda, mas tampouco insignificante ou inconsistente, como acontecia na Inglaterra nos mesmos anos.[...] Era uma época sombria...mas ainda assim, uma época caracterizada por certa energia e abertura do pensamento marxista, mesmo em seus momentos de dúvida. MacDonald acabara de concluir uma série de artigos – aliás excelentes, escritos de um ponto de vista anti-stalinista- sobre o cinema soviético ...No outono de 1938, podia-se ver Edmundo Wilson zombando de “The Marxist Dialectic” no mesmo número em que era publicado “Manifesto: towards a free revolutionary art”, de André Breton e Diego Rivera. Philip Rahv fazia uma complementação marxista de “The twilight of the thirties” ou “What is living and what is dead”. “Ville Conquise”, de Victor Serge foi publicado parcialmente, em tradução. Meyer Shapiro iniciava uma polémica com “Rumo à estação Finlândia”, e Bertram Wolfe resenhou o excelente livro de Boris Souvarine sobre Stalin.

E assim por diante. O que interessa é simplesmente que isso ‘era’ uma cultura marxista – caótica e superficial, sob muitos aspectos, mas uma cultura marxista digna desse nome[...] Foi a época em que Lionel Abel estava traduzindo Leautréamont, e Delmore Schwartz, “ Une Saison en Enfer”. As páginas da “Artisan Review” estampavam Wallace Stevens ao lado de Trotski, Paul Éluard junto de Allen Tate, “East Coker” - ...- logo após “Marx and Lenin as Scapegoats”.

Em 1937, surgiu o livro que teve muita influência: de John Graham “ Systems and Dialectics of Art”. No mesmo ano, Graham escreveu o ensaio “ Primitive Art and Picasso”.

O grande crítico italiano, amigo de MP, Giulio Carlo Argan, em sua obra sobre a “ Arte Moderna”, analisa o que chama de “a relação dialética entre a cultura americana e a cultura européia”. Em sua opinião, “ a vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue ‘pari passu’ com o avanço

tecnológico,mas perde o gume polemico da vanguarda.As tendências não figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais eguidas.

Um dos pioneiros é Stuart Davis; mesmo os esquemas geométricos do ‘abstracionismo’ europeu adquirem no cromatismo intenso da pintura dessa artista intensidade de fenômenos observados pela primeira vez.

As figuras-chave desse período são os pintores ^a Gorky e W. de Kooning.

A obra de Gorky pareceu, a muitos críticos europeus, pouco original.É fácil isolar a fonte de cada quadro seu: Cézanne,Picasso,Kandinsky,Masson.Entende-se: Gorky foi um grande ‘tradutor’, tornou inteligível nos EU a melhor literatura pictórica europeia’.

Em relação a imigração , o “Relatório Davis”, indica 250.000 refugiados entre 1933 e 1944. O número de artistas e escritores é impressionante.Ao lado de personalidades célebres como Lipchitz,zadkine,Masson,Mondrian,kisling,Breton,Duchamp,Tanguy,Chagall,Léger, que se refugiaram na América , o relatório Davis estima mais de mais de 717 escultores e pintores refugiados.Entre os pintores, há um certo número da Bauhaus: Albers,Bayer,Feininger , mas também Leger,Chagal,Duchamp,Dali,Masson,Max Ernst,Tanguy,Grosz. A escultura de vanguarda foi representada por Lipchitz, Zadkine,a história da arte por Panofsky.

Feininger, Kandinsky, Jawlensky e Klee já tinham expostas suas obras em New York. Em 1931, uma exposição da Bauhaus foi organizada em N.York, no Museu de Arte Moderna.

Os anos 30 foram marcados pelo acolhimento de um certo número de exposições européias, em New York, onde se desenvolveu uma verdadeira escola de pintura”[Jean-Michel Palmier]. Rexistia em N.York vários grupos dadaístas em torno de Arensberg, Stieglitz, muito próximos de Marcel Duchamp. Os membros da escola de New York admiravam os pintores europeus: Pollock elogiava Matisse, Miro e Mondrian; Guston.: Mondrian e Soutine; Rothko: Miro e Léger. Na época da grande depressão uma nova geração de pintores se reuniu em Greenwich Village. A maior parte descobriu nos anos 20 matisse e Brancusi. Logo as galerias de vanguarda tornaram conhecidos os artistas europeus. ^aGorky se inspira no cubismo;o futurismo torna-se celebre com David Bourliouk que morava em N.York.F.Kiesler,de origem austríaca, torna conhecido o expressionismo em New York e publica ensaios sobre Picasso, Chirico, Klee,Matisse,Léger,Mondrian,Brancusi,e também sobre Gabo,Bruno Tau,Mies van der Rohe,Malevitch,^aExter.

“ Os primeiros pintores imigrantes mantiveram laços próximos com a vida artística da Alemanha e, estão na descoberta do ‘modernismo’ na América. A vanguarda dos anos 20 já tinha despertado um grande interesse em N.York. Duchamp e Katherine S.Dreier tinham fundado a “Société Anonyme” em 1920 com W. KANDINSKY como presidente e Duchamp como secretário. Em 1926, uma grande exposição no Museu do Brooklyn revelou as obras de Miro, Mondrian, Lissitsky.

La Societe’s Gallery at 475 Fifth Street Avenue tornou conhecidos em ew York, Achipenko, Campendouk, Bourliouk,Leger, Klee,Ernst, KANDINSKY, Schwitters. Também N.York era um terreno particularmente favorável ao encontro entre a pintura Americana e as vanguardas européias, cujas obras eram muito bem conhecidas dos membros da Art Students League.

Após a Depressão de 1929, André Breton foi traduzido;Picasso será exposto varias vezes em N.York no Museu de Arte Moderna, com sucesso.Salomon Guggenheim reunirá a “Non objective Art” e KANDINSKY será um dos artistas imigrados mais admirados até 1940.depois, foram as obras de Max Ernst,tanguy,Masson,elligmann,Mondrian,Leger,Lipchitz,zadkine, que descobriram o publico norteamericano. Peggy Guggenheim os acolheu em sua galeria,tanto representantes do surrealismo quanto da arte abstrata.Peggy Guggenheim, casada com Max Ernst, expunha as obras surrealistas em sua Galeria,fundada em N.York em 1942, “ Arte deste Seculo”.Em 1941, Miro com suas “Constelações” foi objeto de uma retrospectiva no MOMA.. Também em 1941,no Museu de Arte, de São Francisco,houve uma retrospectiva de Gorky.

Esta admiração pela pintura européia, a multiplicação das galerias e revistas que defendiam a arte moderna explicam a situação relativamente favorável que conheceram os pintores imigrados em sua chegada aos EUA”.O colecionador A.E.Gallatin abriu seu museu de “Living Art” em Nova York,em 1933,com a exposição “ A Evolução da Arte Abstrata”. Em 1936, Alfred H. Barr Jnr organizou a exposição “Cubismo

e Arte Abstrata” no recém fundado MOMA.; neste mesmo ano, o pintor-crítico Georg L.K. Morris fundou o grupo AAA [American Abstract Artists Association], com o objetivo de transformar N. York em um centro de arte abstrata. O jornal ‘franco-americano’ *Plastique* [1937-39] publicava artigos sobre Construtivismo e Suprematismo, seguindo o grupo “Abstraction-Création”.

Em 1937, ocorreu a primeira exposição do grupo AAA, incluindo 39 artistas, muitos membros do “Abstraction-Création” [um dos mais famosos grupos, que existiu em Paris entre 1931-35]. O interesse pela geometria do Neo-Plasticismo aumentou com a chegada de Mondrian em N. York, em 1940. [Anna Moszynska, “Abstract Art”]

A New School for Social Research, em Manhattan 1930, com Benton, catalisava vários artistas, como J. Pollock, através da pintura muralista mexicana de Rivera, Siqueiros e particularmente Orozco. [David Anfam, “Abstract Expressionism”].

Portanto, é neste clima artístico que MP, em New York, fará mais uma ‘reviravolta dialética’. Todavia, Mario chegou a N. York como dirigente internacional do movimento trotskista. Também no campo político, Mario fará uma das suas várias ‘cambalhotas’.

VOIR ‘AMERICAN BOLSHEVIQUE, 1938-53/pages 80-95 [PAUL BUHLE.]

AS LUTAS OPERARIAS, greves voir= DANIEL GUERIN lê mouvement ouvrier aux États-Unis.

=====b

Voltemos, entretanto, a sua fase inicial expressa nas Memórias e nas Cartas da Juventude.

A PISADA É ESTA

[“um grilo anônimo” entre Nietzsche e Sócrates]

MP assinala o ‘ponto de partida’ de suas memórias como “olhar sua própria infância é uma operação difícil... Para mim é como espiar ou tentar ouvir por um longo fio ou barbante soterrado no presente”... “Que acontece entre nosso fio enterrado e o que se é agora, neste instante?”

MP assinala a presença de 3 personagens nesta história de lembrar a infância: ele próprio, com 74 anos, ele na infância e, alguém que se intromete sempre. Afirma que este conflito à três, se resume na realidade a dois: ele e a morte, a terceira que nunca se exclui e, que, é muito faceira. MP recorda sua infância no Engenho em Timbauba /PE e, na Paraíba; da vida em família, dos pais, etc.

“Agora, desengajo-me das coisas familiares e por cima dos horizontes, séculos e culturas, vou encontrar precedentes para o animo de escrever essas linhas em ... Sócrates, cuja Apologia de Platão um dia li, em depressão e desânimo, e me botou a andar”... Mas se me tirarem as idéias com as quais, desde moço, dei a volta ao mundo, fiz cambalhotas pelo mundo, aqui, ganhei e perdi, que me resta a contar?

Que idéias são estas que acompanharam como um ‘fio vermelho’ MP pelo mundo afora, em suas cambalhotas, suas vitórias e derrotas? Como veremos, esta parte das ‘Memórias’, escrita aos 74 anos, significam uma reflexão agônica com a questão da tragédia, tal qual Nietzsche a concebeu ao refletir sobre o papel de Sócrates na Grécia antiga. Vamos encontrar o ‘balancero’ pedrosiano entre a razão e a emoção, a certeza e a dúvida, etc. MP começa:

“ Em Sócrates, encontrei um animo de não parar; em Nietzsche um adversário gigantesco que me perturbou e que. Ao desvendar-me toda a significação do otimismo da razão Socrática, abriu uma brecha para onde divisei um outro lado da razão Socrática, da cor sombria, e isso nos sustenta; e de seu próprio pessimismo. Nós, revolucionários, somos otimistas; outros, conservadores, são pessimistas; mas do nosso lado nenhum ser é realmente revolucionário, nele sempre há o conservador. Necessito assim de ambos, Sócrates, cuja feitura lendária Nietzsche foi buscar, numa transcrição a reves, na figura mítica de Sileno, o fauno – fronte assimétrica, olhos de caranguejo, boca a beijos, barriga – foi ainda, segundo o autor da Origem da Tragédia, o primeiro grande heleno feio.”

“Agarro-me à meditação de Nietzsche, cujo pensamento é tão oposto ao meu, para levar-me mais perto de Sócrates, na tensão de seus dias finais. Nietzsche nos conta que em suas “peripetias críticas” por Atenas, Sócrates se entretém em cada um dos grandes da cidade – homens de

Estado, oradores, poetas, artistas- e o que impressiona em todos é a “ilusão do saber”. E Sócrates então parte para uma empresa inaudita: “corrigir o real”. Com isso ele se eleva a precursor de uma cultura, de uma arte, de uma moral totalmente outra. Perplexo, Nietzsche pergunta: Que homem é este que sozinho ousa negar a alma da Grécia tal como nos aparece em Homero, em Píndaro, em Esquilo, em Péricles, na Pítia, em Dionísios? Que força demoníaca é a dele? Que semideus é este ao qual o coro fantasma da elite da humanidade é arrastado a gritar-lhe: “Ai! Ai! destruíste com um punho brutal esse mundo tão belo!”.

Sócrates tem consigo, a seu lado, o que, primeiro, antes dos outros ele mesmo chamou o seu demônio. E, assim, nos seus momentos de hesitação e incertezas, era a “voz divina” [expressão sua] que lhe falava, onde ia achar novamente a segurança. Requentemente, ó paradoxo! A voz o aconselhava a abstenção e não a ação. E Nietzsche: Nessa natureza anormal, a sabedoria instintiva só se manifesta quando é para opor-se ao conhecimento consciente. Se em todos os homens produtivos, o instinto é uma força afirmativa e criadora, e a consciência, crítica e negativa, em Sócrates o instinto é crítico e a consciência uma afirmação. Com pavor e admiração, Nietzsche descobre em Sócrates uma “carência monstruosa” do senso místico. No homem não místico, é a natureza lógica que se desenvolve ao Máximo; no místico, ao contrário, é a sabedoria instintiva”.

MP extrai de Sócrates, uma postura ética para todo revolucionário, portador da convicção da revolução:

“Sócrates, por seu comportamento, vai então definir para a humanidade a primeira condição não tanto já do homem teórico mas do homem revolucionário, a consciência lúcida que em face ao cataclisma não fecha os olhos, vê a avalanche desabar de olhos abertos.”

MP remarca que “Sócrates tinha certo desdém pela arte”. Mas, nos últimos dias de vida se decidiu a partilhar a música. Nietzsche atribui a Sócrates a seguinte autoreflexão:

“O que me é inteligível nem por isso é irracional. Talvez haja um domínio da sabedoria de onde o lógico é banido. A arte pode ser então o correlativo ou o complemento da ciência. Essas reflexões, que Nietzsche põe em Sócrates, não vão definir o tipo de homem novo que era Sócrates: o homem teórico. Ao homem teórico, como ao artista, imenso é o prazer, sublinha Nietzsche, que dá todo o real. Naquele o prazer é o que o preserva do pessimismo”.

Para Nietzsche o ‘segredo fundamental do saber é uma ilusão delirante, que detecta em Sócrates: “a crença inabalável que o pensamento, guiado pela causalidade, desce aos últimos abismos do ser e que é não somente apto a conhecer o ser como retifica-lo”. Sócrates, assim, foi o primeiro que soube não somente viver, e o que é mais, morrer em conformidade com esse instinto de saber.

Segundo MP, “Sócrates é o tipo do otimista teórico, convicto de poder conhecer o fundo das coisas, atribuindo ao saber e ao pensamento a virtude de uma panacéia e vendo no erro o mal em si”.

Nietzsche, por seu lado, “opõe uma finitude”: o homem chega a um limite em que a lógica retrocede sobre si mesma, mordendo-se a cauda: uma nova forma de conhecimento surge, então: o conhecimento trágico que reclama para ser tolerado a virtude preventiva e curativa da arte”.

A avidez socrática do conhecimento otimista, transforma-se em resignação trágica e em necessidade da arte; contudo, em graus inferiores ao homem teórico, essa avidez se traduz em ódio à arte, dividindo os homens em ‘intelectuais nobres’ e as ‘massas’.

MP diz ter um pensamento muito diferente do de Nietzsche; contudo, pensamos que se refia a política. No campo da arte, ao contrário. Eugen Fink afirma que Nietzsche se serve das categorias estéticas para formular sua visão fundamental do ser. É isto que confere à “O nascimento da Trágédia” seu caráter romântico”. Sem dúvidas, de Nietzsche MP carregou para sempre esta maneira de se expressar.

Curiosamente, MP parece ser uma síntese de Sócrates [política] e Nietzsche [arte]. Parece que em sua trajetória, sempre articulando estes dois elementos, mas que, em certos momentos históricos, um deles tinha prioridade. A arte vinha em socorro do conhecimento otimista; noutros, dava-se o contrário.

Afirma Nietzsche, “Que contraste entre a escultura, arte apolínea, e a música, arte dionisíaca! E que contraste entre a arte e o saber! A arte na recia domina o saber, e a primazia deste ocorre com Sócrates, e significa a morte daquela” H. Lefebvre esclarece:” Em ‘O nascimento da Trágédia’, o violento ataque contra Sócrates –acusado de ter desviado para o saber conceitual o gênio grego, antes capaz de inventar

uma prodigiosa forma de viver – aponta ao mesmo tempo a Hegel a a nascente modernidade; o homem e da técnica e do saber, o homem teórico que sabe muito e vive pouco.”

Para N.,o fenômeno contrario a visão trágica do mundo, é o socratismo, a supremacia do ‘logico’, do saber racional que nada mais vê da vida. Com Sócrates a época da tragédia chega ao fim e começa a época da razão e do homem teórico;a existência torna-se banal,cativa da aparênciaSocrates é a figura central da Ilustração grega.

MP definia-se como “desesperadamente socialista”; nas memórias qualifica Nietzsche de “inquieto mas não desesperado”.

MP explica o porque recorreu à Sócrates: “Para mim, quando recorri ao precedente de Sócrates, medi-o por um diapasão muito mais modesto. O que me tocara, simplesmente, era a riqueza interior fabulosa de Sócrates, de ainda guardar, até poucos dias antes de morrer, energias vitais para meter-se a aprender mais um conhecimento, ofício ou arte”.

Mas, Nietzsche [gênio solitário da Alemanha wagneriana] , tomava o gesto de Sócrates, ao contrario,as proporções inauditas de uma virada decisiva no curso da historia cultural da humanidade, e de que somente agora se vivem as verdadeiras e finais repercussões”.

Em reflexão anterior,MP remarca o que chamou de ‘pessimismo pratico’ de Nietsche: se essa avidez de conhecimento de Sócrates for posta não à serviço da ciência,mas de fins práticos , egoístas,dos indivíduos e dos povos: guerras dee xterminio generalizado, incessantes migrações de povos, o direito de assassinar as nações por piedade; É a historia mesma da descoberta das Américas. A barbárie !

MP,então, diz que “vale a pena desvendar todas essas repercussões antecipadas por Nietzsche, pois que se mesclam ao drama, que nos envolve a todos, da civilização desses ‘tempos presentes’. O que se escondia no coração da cultura socrática era um otimismo que se crê ilimitado”.

Nitzsche, refeltindo sobre os destinos da ‘civilização alexandrina’, “desata o nó gordio de seu amargo pessimismo: “Nada mais terrível que uma classe servil e barbara chegando a considerar como uma injustiça [seu destino], se disponha a vindicar seu direito não só por sua conta mas pela de todas as gerações...”. E,então,MP como que temeroso diz: “ Não levante ele aqui o véu das futuras revoluções, não mais socrática ou individuais mas das massas “servis e barbaras” ? Sem duvidas, MP se refere à Rússia. E isso o faz temer/tremer,e pergunta-se:

“Aqui vale perguntar: quando Nietzsche escreveu essas linhas ? Em 1870, isto é, 22 anos depois do Manisfesto Comunista [Marx/Engels], cujo aparecimento quase coincidia com o seu nascimento. Karl Marx já havia gestado ‘O Capital’ , a suma dos tempos presentes, os tempos de Nietzsche. Que tinha conhecimento de Marx, pode ser,Que tenha lido ‘ O Capital’ ignoramos.seja como for, ele não tem em face dessas tempestades ameaçadoras para quem apelar”.

Aqui,Mp poderia ter se reportado a luta de classes da época: a experiencia de 1871, da Comuna de Paris.Nietzzsche na primavera de 1871 ,estava em Lugano/Suíça,quando ocorreu a Comuna de Paris.A “Origem da Tragédia” foi publicada em dez. deste ano. Nietzzsche refere-se a Primeira Internacional-AIT,como “a hidra internacional”.Nietzsche viveu uma onda de lutas operarias entre 1848 e princioalmente, de 1869 a 1872. Que impacto estas lutas e, sobretudo, a Comuna de Paris tiveram na obra de Nietzsche ? Este participou do conflito como enfermeiro,sendo enviado ao front.Nesta condição, foi espectador de muitas atrocidades características de uma guerra.

Em Bale, onde Nietzzsche estudava, em 69 ocorreu uma violenta greve dos trabalhadores textis.Alguns meses depois, o 4º Congresso da AIT se eralizou em Bale, perto da Universidade.

Em 1872,ano de publicação da obra, a onda operaria see stendia mundo afora: Itália,Rússia,Espanha e EUA. Em 13 des etembro, 20.000 operarios se manifestaram em N.York,sob a direção da AIT,pela jornada de 8 horas.

Nietzsche escreveu um ensaio em Lugano [], preparatório a O nasc.da Tragédia,antes da Comuna que pode ser visto como uma antecipação da Comuna:

“ Se a civilização for realmente deixada ao sabor do povo...isto seria bem mais que uma insurreição das massas oprimidas..seria um grito de compaixão que reverteria os muros da civilização”.

Marc saut propõe a hipótese: O Nascimento da Tragédia como uma resposta estética à um problema político: ‘o problema alemão’, e suas relações com ‘a busca da origem da tragédia grega’ e ‘a metafísica de Schopenhauer e a arte de Wagner’. A obra “O nasc.da Tragédia”, traça um diagnostico sobre o mundo moderno,a modernidade;preconiza a arte musical wagneriana como o remédio.

Sautet afirma:” Nietzsche não se contenta de voltar as fontes da tragédia grega para compreensão do nascimento e da morte da tragédia; el quer seu renascimento no mundo moderno...Para compreender esta teoria da tragédia, temos que penetrar no coração das lutas que dilaceram o mundo moderno.O otimismo científico foi vencido graças a Kant e a Schopenhauer , e , a potente musica alemão de Bach à Wagner é o sinal da renovação do espírito trágico”. A avidez insaciável do conhecimento otimista de Sócrates se transformou em resignação trágica e em necessidade da arte.

Kant e Schopenhauer conseguiram a mais difícil das vitórias: triunfaram sobre o otimismo oculto no coração da lógica sobre a qual é fundada nossa cultura,diz o autor de Zaratrusta.

Lukacs,em sua “Destrução da razão” o toma por um precursor do Nazismo. Outros o vêem como um representante da nobreza feudal criticando seja os operários seja o capitalismo.Em seu ‘dossier Nietzsche’, Henry lefebrev afirma que “Para Nietzsche, a critica desta ‘modernidade’ que nasce em torno a 1880, faz parte de uma critica mais ampla: da historia que começa na Grécia e em Roma e,conclui com a barbárie do século XIX”. E,”Se fala pouco do capitalismo e da burguesia é porque os despreza e os condena globalmente”.

“Nada o consola ou o reanima senão a própria filosofia, quer dizer, os mestres que tentam desviar a avalanche “ por terem triunfado sobre o otimismo oculto no coração da lógica em que se funda a nossa cultura”, Kant e Schopenhauer.Com estes inaugura-se uma nova cultura que ele chamará de trágica, e cujo traço distintivo é substituir a ciência pela sabedoria e o consolo de uma arte nova”.Assim, MP chegou próximo à Kant, a ‘visão tragica do mundo”

Arremata MP dizendo que “ A ótica conservadora e mesmo reacionaria á parte, o quadro que traçou da realidade dos ‘tempos presentes’ não é despido de verdade”.

E,por fim,concluindo esta parte de suas ‘Memórias’ , nosso Critico se interroga , melancólico , neste “mundo sem Deus”:

“ Como Zarathustra,seu mestre,Nietzsche sopra a sua tuba apocalíptica sobre o mundo, e seus ecos reboam até nós; no arcoiris, belo e trágico, que traçou sob os céus, dividindo os homens,

QUE REPRESENTO EU ? Um minúsculo, anônimo grilo, numa borda de jardim , protegido pela relva, que de repente larga , sem ressonância, seu grito,estridente e teimoso.

A pisada é esta.

Agora podemos partir para a infância”.

Em carta de 1926 para Livio xavier, MP exercia seu prazer de ‘esculhambar-se”:

“ EU NÃO EXISTO: SOU UMA ABSTRAÇÃO VAGABUNDA E SUPERFICIAL,SOMBRA Á CATA DE SEU CORPO’

Em “Especulações Estéticas:III.Lance Final” ,MP talvez, tenha respondido a si mesmo. Mais uma vez buscando Nietzsche,afirma : “ O homem, obejto de objto de si mesmo, talvez vá terminar seu ciclo, sem saber mais onde encontrar-se, ou encontrar sua essência ou sua substancia. Terá ele feito, então, a cambalhota no cosmos sobre si mesmo, seu destino. Mas saberá,então, naqueles inconcebíveis tempos , que é ele próprio? Isto é, que é nos mesmos, ainda e sempre?”. {1967]

Mario Pedrosa, um anônimo grilo , dando cambalhotas nos jardins de uma fazenda em Tiambaúba , e que ,com ‘estas idéias’ , desde moço, deu a volta ao mundo, fez cambalhotas pelo mundo, agiu, ganhou e perdeu. Que não lhe tirem estas idéias, pois,segundo diz, o que lhe restaria a contar?

Mp se pergunta, nos seus 74 anos, e ‘se metendo a escrever as memorias’, “Que tem realmente, com efeito, a ver a infância com a propria velhice ?” Nada, realmente nada”. Com efeito, suas reflexões de 74 sobre suas idéias da juventude, sobre Sócrates e Nietzsche, têm muito a ver com a realidade do exílio em Paris, depois de tantas ‘cambalhotas’ pela vida, de tantas lutas,esperanças,utopias,derrotas e decepções.

Em 1871, a trágica luta dos operários parisienses; em 1973, a trágica luta do povo chileno. Um pouco mais de um século. Em 1974, MP começa a escrever suas Memórias. Um outro tema nietzscheano: o eterno retorno do mesmo, o fim da história. A melancolia revolucionária, tão característica à sensibilidade romântica.

É muito interessante como em seu exílio parisiense, em 1974, MP retoma ‘estas ideias’ de sua juventude, mas, desta feita, tecendo comentários sobre Sócrates, e, principalmente Nietzsche pensando a tragédia das revoluções. Destacamos as afinidades com R. Williams, que também sentiu esta necessidade em 1966 e, traçou linhas importantes em uma obra chamada “Tragédia Moderna”, em que reflete sobre as ideias de Nietzsche.

No capítulo “Tragédia e Tradição”, Williams declara que “a nossa reflexão sobre a tragédia é importante porque ela é um ponto de interseção entre a tradição e a experiência, e seria certamente surpreendente se essa interseção viesse a se mostrar uma coincidência”.

Para Williams, “...Nietzsche encontrou, paradoxalmente, um novo tipo de afirmação trágica. Como ele escreve no comentário feito em Zarathustra [1883-1885] sobre o seu “O Nascimento da Tragédia” [1872]:

[]

O que Nietzsche altera não é a leitura de Schopenhauer da natureza trágica da vida, mas a definição de tragédia que dela resulta. Para Nietzsche, a resposta necessária é ativa: uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável do homem. Tragédia é ‘uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisiacos’.

Williams acentua o real contraste entre ‘moral’ e ‘metafísica’. “É nesse ponto que um elemento central da argumentação de Nietzsche tornou-se historicamente importante: o seu relato do mito. “Apenas um horizonte circundado por mitos pode unificar uma cultura...O desaparecimento da tragédia também significou o desaparecimento do mito”. A causa do desaparecimento da tragédia na cultura grega, foi, de acordo com a argumentação de Nietzsche, a ascensão do ‘espírito socrático’, que ‘considera o conhecimento como a verdadeira panacéia e o erro como o mal radical’. Desde Sócrates, “o impulso dialético em direção ao conhecimento e ao otimismo científico foi bem-sucedido em desviar a tragédia do seu curso”. A tragédia “poderia renascer apenas quando a ciência tivesse finalmente sido levada aos seus limites e, confrontada com esses limites, forçada a renunciar a sua reivindicação de validade universal”.

Quando escreveu “O Nascimento da Tragédia” [1872] Nietzsche pensou que esse tempo tivesse quase chegado: “parecemos...neste momento estar retrocedendo de uma época Alexandrina para uma época de tragédia...”

“essa poderosa ligação entre tragédia, mito, rejeição da ciência e reação política teve uma importância central”.

Todavia, será no capítulo intitulado “Tragédia e Revolução” que R. Williams se aproxima das especulações de MP. Williams “procura a estrutura da tragédia em nossa cultura”, em referência à ‘profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós vivemos’.

Uma revolução contemporânea é: “uma ação total dos homens que vivem no presente. Tanto a totalidade da ação quanto, neste sentido, a sua dimensão humana são assim inevitáveis”. “O fato social torna-se uma estrutura de sentimento”

Aqui, Williams explora o que chama de “toda a corrente do subjetivismo e do romantismo”. “O romantismo é a mais importante expressão na literatura moderna de um primeiro impulso revolucionário: uma nova e absoluta imagem do homem...É na literatura romântica que o homem é visto, pela primeira vez, como fazendo-se a si mesmo”. O elemento decisivo foi a ‘atitude romântica para com a razão’. Em sua forma, o romantismo pode parecer uma reação negativa ao iluminismo: a sua ênfase sobre o irracional e o estranho parece em absoluta contradição com a ênfase sobre a razão. Mas há, aqui, uma curiosa dialética” Tanto no romantismo quanto no iluminismo, “uma versão do homem era tão nova quanto a outra; E no entanto, porque isso não foi visto, a unidade essencial desses movimentos, como programas para a libertação humana, foi desastrosamente limitada e confundida”. O que os românticos criticavam como razão não era a atividade racional, mas a abstração e por fim alienação, dessa atividade: o sistema racional

e mecanico. “ A alienação do racional em um sistema materialista mecânico foi igualada a uma alienação do irracional , que se tornou completa apenas em nosso próprio século”.

Williams assinala que “temos na verdade vivido, desde 1917, em um mundo de revoluções sociais que tiveram êxito. Nestes entido, é verdadeiro afirmar que a nossa atitude para com as sociedades revolucionarias dio nosso próprio tempo é central e provavelmente decisiva em relação a todo o nosso pensamento”. A revolução é uma atividade que nos envolve de maneira imediata.É aqui que a relação entre revolução e tragédia é inevitável e urgente.[...] mas sei tambem que as sociedades revolucionarias têm sido sociedades trágicas, uma profundidade e escala além de qualquer temor e piedade comuns”.

O autor de “Resources of Hope”, prossegue: “vejo a revolução com a inevitável progressão de uma profunda e trágica desordem, à qual podemos responder de modos variados , mas que irá, de qualquer maneira, de uma forma ou de outra, abrir caminho em emio ao nosso mundo, como uma conseqüência de qualquer de nossas ações.Vejo a revolução, desta forma, de uma perspectiva trágica, e é isso que procurarei agora definir .

A primeira idéia de Marx sobre a revolução parece-me trágica neste sentido:

[citação page 105 Critica Filosofia Direito de Hegel]

Para Williams, um conceito assim absoluto distingue revolução de revolta, ou,visto por outro ângulo, converte a revolução política em uma revolução humana geral:

[cita Ideologia Alemã/ Vorwärts/ page 105]

Esse modo de ver a revolução me parece perdurar. Seja o que for que tenhamos aprendido desde os escritos de Marx sobre um desenvolvimento histórico real, e portanto sobre os meios e táticas da revolução, isso não afeta a idéia ela mesma.Não devemos identificar a revolução com violência ou com uma súbita tomada de poder. Mesmo em lugares em que tais acontecimentos ocorrem, a transformação essencial é, na verdade, uma longa revolução. Mas a prova categórica, por meio da qual a revolução pode ser reconhecida, é a mudança na forma de atividade de uma sociedade, na sua mais profunda estrutura de relações e sentimentos”.

Neste ponto, RW e MP apresentam grandes afinidades e convergencias.escutemos estas definições de revolução de MP:

“ A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá dete-las. As a revolução das ensibilidade, a revlução que irá alcançar o âmago do individuo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para supera-las” [Arte e revolução,1967]

“ A cise atual é literalmente mundial. Para compreende-lo é prciso, primeiramente, que cada um se erga a uma consciência do mundo. A obra do mundo sobre o planeta está em pane. Conserta-la, salva-la, só será possivel desta vez pelos grandes emios: uma Revolução de ordem total, global, universal e radical.Radical,porque descerá até as raízes das coisas; universal, porque não popará nenhum canto da etra; global, porque não será somente política ou social, mas científica,ecológica,ética.Ela deveria ser a ultima,porque,se não ocorrer, significará a abertura da crise em toda a sua potencialidade destrutura, cujas transformações sociais,políticas,físicas, ecológicas em seu seio terminarão por levar a humanidade ao fundo do abismo” Teses para o terceiro Mundo/Crise e Revolução,1975]

Williams finaliza sua reflexão no sentido de que “ A ação trágica não é, no seus entido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem.Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução[...] porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de faze-la persistir”.

Mudar para linhas acima=

Em Mpedrosa, a ‘sensibilidade romantica’ pode ser apreendida a partir das reflexões que apresenta em suas “Memórias” inacabadas , quando fala de sua juventude: em suas reflexões sobre Nietzsche e Sócrates

Adam Schaff, em “Marxismo e Existencialismo” teceu considerações a respeito das duas correntes subterrâneas da filosofia: a apolínea e a dionísíaca.

Schaff analisa a filosofia na Polônia, no pós Guerra. Uma polemica divide a filosofia em dois campos: um que vê a filosofia como a ciência das leis; e, outro, que a toma como contemplação da vida humana.

Para Schaff, esta divisão da filosofia está enraizada numa longa tradição: “Ambos remontam a velha Grécia – um deles à filosofia jônica, que se empenhava em descobrir a ‘substância’ do mundo e como, de uma substância, todos os multiformes fenômenos da vida humana podiam surgir; o outro, prende-se à escola socrática, que colocava de lado tais questões e se concentrava nos problemas práticos e morais da existência humana. É neste sentido que podemos falar de tradições jônicas e socráticas na história da filosofia”.

As CARTAS DE LONGE

[um ‘sentimento agônico do mundo’]

Em Pedrosa, a ‘sensibilidade romântica’ expressa em sua juventude uma certa ‘visão agônica do mundo’, que permanece mesmo quando se filia ao bolchevismo, e que, se manifesta num vai e vem pendular entre o aspecto apolíneo e o aspecto dionísíaco, a ciência e a razão, de um lado, a intuição e a emoção, de outro. O otimismo e o pessimismo, a revolução e a reforma. No campo político, entre a militância partidária e o papel de intelectual. São vários pares dialéticos que compõem a ‘sensibilidade romântica’.

As “Memórias” de Mario e, suas “Cartas” para Livio Xavier, quando estava na Europa no final da década de 20 [1927-29], expressam esta ‘agonia existencial’, oscilando entre a razão triunfante da revolução socialista e a miséria política e intelectual da realidade brasileira. Esta oscilação é o núcleo da ‘aposta’ pascaliana, um dos elementos da “estrutura de sentimentos” que compõe a ‘sensibilidade romântica’. Poderíamos dizer que, no pensamento de Mario Pedrosa o “Dieu Cachê” [aposta revolucionária] foi uma constante.

Essa “oscilação” é um ‘balancear’ tal qual os movimentos dos “mobiles” de CALDER, cuja influência foi decisiva no pensamento de Mario, quando do exílio nos EUA [1938-45]. Na realidade, em Mario esta ‘visão agônica’ é como um “fio rosso”, através das várias mutações de toda sua vida e obra. Mario se definia como “desesperadamente socialista”.

Em 1980, fomos visitá-lo em seu apartamento em Ipanema; Mario reclamava que depois de tantos anos de luta, exílios, não tinha condições de fazer mais nada. Manifestava aquele ‘sentimento agônico do mundo’, tão peculiar à cultura romântica, sobretudo, nos países ‘sem revolução’, ou, de “revoluções passivas”, como é o caso do Brasil.

Em entrevista ao Pasquim, aos 81 anos, afirmava que “Ser revolucionário é a profissão natural de um intelectual... Sempre achei que a revolução é a atividade mais profunda de todas... Sempre sonhei uma revolução para o Brasil... A situação é dramática, e eu, um intelectual, não posso fazer nada. Sofro dramaticamente por isso... A saída é fazer a revolução”.

Para J. Habermas, o século XVIII tronou-se o ‘seculo das cartas’, exatamente, pelo desejo das pessoas em estabelecer relações ‘puramente humanas’: escrevendo cartas, a pessoa falava de si mesma, desenvolvendo sua subjetividade e estabelecida uma intimidade até então desconhecida”.

“Essa subjetividade exibicionista passa a ser o objetivo principal de todo esforço literário. O centro de interesse é o eu no intercâmbio com o mundo. São tempos ricos em sociabilidade, propícios à formação de círculos fechados, onde interessava conversar, dialogar, dar testemunho de si. Daí o considerar o leitor um amigo íntimo...”.

As cartas de longe de MP tem por endereço, seu grande amigo, Livio Xavier. Nelas MP expõe sentimentos, ‘abre a alma’.

Estas Cartas constam de anexo ao livro de José Castilho Mraques Neto [Solidão Revolucionária]. Fazem parte do acervo Livio Xavier e cobrem o período do início da militância de MP no Pcdob, em 1926, até o esgotamento do Grupo Comunista Lenine, no final de 1930”.

Castilho caracteriza os anos 20 como uma ‘época de afirmação de princípios éticos’. Podemos vê-lo na Memórias de MP, no porque seu apego a Sócrates. Como muitos militantes desta época, Pedrosa também será marcado pelo ano de 1917. “...Jovens intelectuais atraídos pelo marxismo e próximos ao PCB davam os primeiros passos rumo à atividade política.

Entre esses jovens está Mario Xavier de Andrade Pedrosa. Pernambucano de Timbauba, filho de um senador da república e membro de uma família ilustre e culta, P. forma-se advogado em 1923 na Faculdade de Direito do RJ, após ter estudado na Suíça entre 1913 e 1916.

Com essa origem de família bem posta e ilustrada, MP insere-se numa geração que absorveu como poucas os desafios da sua época. Rodeado de amigos, colegas e professores cujas biografias na cultura e na militância política também seriam relevantes, nosso personagem percorrerá um sofrido percurso desde 1923 até assumir a política como missão e a luta pelo socialismo como objetivo”.

Castilho apresenta alguns elementos componentes da época: terreno permeado por consciência como dever, justiça, necessidade; a força e o impacto da Revolução Russa de 1917, tempos de juventude e de formação militante em que a pura ética se sobrepunha.

MP, entre tantos personagens que conhecia, ‘elegeu o também jovem advogado cearense, igualmente formado na Faculdade de Direito do RJ, Livio Barreto Xavier, para partilhar suas dúvidas, angústias e sonhos, estabelecendo uma profunda cumplicidade nas cartas trocadas na segunda metade dos anos 20’.

A militância oficial no PCB inicia-se em 1926 e segue até 1929.

Castilho assinala que ‘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 DO PENSAMENTO FUTURO do dirigente político e do crítico MP”.

Data= fev de 1926

De =SP para Fortaleza

Nesta carta MP manifesta sua “profunda saudade de meu querido Eudósio [...] recuperei a coragem para dizer que o meu pobre e querido amigo matou-se, não por um ato de deslucamento mas por necessidade moral, por uma exigência incorruptível de sinceridade...

Como nós somos uns pobres-diabos, impondo a vaidade intelectual, mandarins para quem pensar é agir – machiense à ratiotiner-. Dói-me hoje como um remorso pensar [dúvida cruciante] que não sou capaz de um gesto como aquele e, no entanto sempre defendi a sua legitimidade...É horrível nossa condição moral, esse mandarinato em que vivemos. Além de saudade profunda do amigo querido, esmaga-me a rudeza de seu gesto e sinto 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 ? E mais nefasta e ociosa ? É preciso castrar os cérebros, primeiro ato de moralidade pública. Pensar por pensar é o mais refinado ato de hipocrisia, de covardia e perversidade. Quero crer que a atividade espiritual recuperará a sua nobreza quando o trabalho for a base física da moral, o nivelador das condições econômicas e sociais do indivíduo – e nesse sentido compreendo e aceito a 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.”

No final MP dá uma dica do que está lendo : “ Leio agora uma tese de um cidadão de Alger sobre –Les idées sociales de Georges Sorel. Tem lido o Sorel?”.

Data= 25 abril de 1926

De Campinas para Fortaleza

[...] Nunca vi gente tão incapaz, tão avacalhada quanto vocês dois: o professor Castro Rebello [imaginem só – professor de uma escola de direito – de Ciências jurídicas e Sociais- dirigida por Afonso Celso, Conde, professor de Direito Comercial e de Legislação Operária, generoso Thomas –advogado do foro da Capital da República, membro honorário do Instituto da Ordem dos Advogados, elegância do segundo Império, Parlamentar por vocação, de camisa engomada, plastro duro lúcido e virtualmente de cartola na cabeça e sobre casaca- comunista! Quá quá quá! Eu não digo!!] e tu, meu grande filho da puta, segundo Rui Barbosa manque, saído formadinho do Colégio Pedro Segundo e da faculdade de direito, laureado em latim e comportamento exemplar, ex-futura glória acadêmica, decorador do Anatole meetingueiro – quem diabo te emteu na cabeça que eras comunista, revolucionário sei lá o que. Se fui eu – agora arrependido rezo o meu culpa etc.

Fodam-se! Vão à merda – que não dão para isto. Vá fazer concurso de história que é melhor!...

“Não quero mais te bem” [frase de Erlanda, minha sobrinha].

Data= agosto ou set. de 1926

De SP para RJ

“Ainda vives, meu filho?! [...] nunca mais pensei em Aragon, em Úbu, em Trotski, em Michail, surrealismo, essencialismo, Clarté e tutti quanti. Teu cartão veio reviver dolorosamente esse eu que tinha parado, por inércia [...]

Se estás agora enterrado, eu acabo de sair da terra –passei quase um mês segregado em Lindoya, completamente burro, alegre, feliz, de todo antipascaliano e onde por um triz ia ficando apaixonado por uns olhos pretos, perigosos... Imagina que lá não cheguei a ler um só livro: no dia que sai daqui, encontrei na Garraux – o livro de Trotski – Literatura e Revolução- de que tinhas falado na última carta. Pois bem, só o li durante a viagem! Lá, nem uma linhazinha sequer. E aqui também. Fiz diversas tentativas para te escrever: impossível, o motor não pegava. Nem jornal lia, ao menos por alto. Nem na revista pensei [...]

Ando com muitas saudades do Rio... A Mary aderiu a Aragon? Parabéns. Lindoya me fez aderir ao choro, ao [ilegível], ao lundum, à modinha nacional –com violão e cavaquinho. Por que não, você tem preconceito estético?...

[...] Vou parar. A pena está safada e não tenho outra. Adeus. Tenho pensado séria e profundamente no suicídio e tenho esperanças de que, dentro desses cinco anos, terei resolvido esse caso de consciência”.

Data= out. a nov. de 1926

De SP para RJ.

“Livio, se voltei à liça outra vez, não foi por vaidade. Foi maquinalmente. A revista sairá no dia do aniversário da morte de Lenine. `pr favor me acuda: mande o artigo. 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 põs a sua fé e as suas últimas esperanças. Mas nós, neste embrião fedorento de América do Norte, que é o Brasil, cujo futuro será de um passadismo [ilegível]. É como chamar 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 esculhambá-lo-me. Quero indulgências, como Claudel, somos os Claudel do comunismo. E no Brasil que revolução é privilégio de Isidoro, Lênin de opereta!!... Como não ser o suicídio a única solução revolucionária, marxista [Freud está no marxismo, o Trotski acha que sim] ou a adaptação completa, a solução empírica e sabida? Que teerível impasse, donde não há fugir: morrer ou chegar o cu para a seringa...-Felizmente meu emburrecimento continua: que Deus me conserve nessa santa beatitude.

Meu derrotismo continua ainda mais agudo, Ora, [ilegível], 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 disciplina partidárias ?...

Sim, pode não haver perigo de confusão, de reformismo, de concessões e compromisso, mas pode haver o de fazer da Revolução – um ideal abstrato, longínquo, transcendente, no plano do espírito, exclusivamente, uma finalidade metafísica, intelectual, um idealismozinho vagabundo como outro qualquer [gênero nosso como o bona maître] capaz de contentar cérebros almofadinhas e escleróticos ? de poetas pequeno-burgueses. E foi disso de que em parte procurei evitar entando para o partido. Mas o otimismo necessário, a limitação intelectual eis onde não posso chegar. Meu ponto de vista, ou melhor, meu estado d’alma é exatamente o do Burnier. Isso há quanto tempo não vínhamos sentindo ?! Mas a nossa desgraça aqui no Brasil ainda é maior do que a deles. Ou forçamos o nosso pessimismo ou morremos asfixiados, isolados duma vez. Não há ambiente para o pessimismo revolucionário, mal, quase irrespirável, se pode achar para o otimismo. 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 desta falência absoluta integral, tiramos vaidade, e dessa vaidade é que vivemos. Tema é conhecido demais. Que pobreza de imaginação, porra! Porra!

[...] O meu Lênin ainda não saiu: há dias havia tentado, mas nada; mas tenho uma preocupação mais psicológica e mais lógica: é preciso criar a legenda – Prometeu. Mas estou completamente brocha: a revista sairá no dia da morte dele... Continuo no firme propósito de embarcar para a Europa, de terceira... Vou tentar outra vez. No último caso irei de qualquer maneira...

Por ora é só. Li o Dostoiévski. Tipo da coisa atual: o mesmo burguês, antipático, eralista mambembe, com a barriga cheia de ideal, e sórdido.

Estou lendo o Barres: o acerto de cisma da burguesia romântica, lirismo tarado e livresco: gostando, hélas. Mas sinto-o como uma exalação atraente, porém malsana dec emiterio.

Não te desejo dizer mais nada. Estude a questão da arte nacional para a construção da teoria social brasileira – revolucionária – naturalmente. Eu não existo: sou uma abstração vagabunda e superficial, sombra à cata de seu corpo”.

Data= 5 janeiro 1927

De SP para Ceará.

“Livio, estou aqui te escrevendo quase de mala arranjada para ir ao Norte. Deixei São Paulo. ... Fui nomeado fiscal de consumo... no interior da Paraíba! O meu estado de cretinização... tronou-se dinâmico e ficou absoluto.... Era a solução brasileira, como Rimbaud na França.

Vim para o Rio, deixei o Diário. Agora – vou ao Norte, onde pretendo me demorar um, dois meses por lá. Vou levar uma sanfona e lá compro uma rede: não quero outra vida. Antonio planeja ir para Paris, agora em fevereiro ou março... Por todo este ano irei também... Um novo livro de Aragon: Lê paysan de Paris.. O livro de Aragon é magnífico: há porém páginas cacetes, muito accetes. Escrevi para ele.

Isto aqui está pau. Perdi o estado de graça de cretinização absoluta em que permaneci estes últimos tempos em São Paulo.

Para Castilho, “ O período angustiante que passou na Paraíba é breve e, de volta ao RJ, retoma o trabalho na organização Socorro Vermelho, do PCB”.

Data= fev/março de 1927

De João Pessoa para Ceará

{...}estou em Paraíba desde meados de janeiro. Volto em abril.

Estamos assim ambos desterrados. Eu –vou suportando bem, por ora, esse desterro. Quem sabe se por aqui, pelo interior, não fiarei pra vida inteira?...

Tenho recebido a Revolução Surrealista. Clarté é que não. Aqui nesta província a revolta da gente, a santa revolta perpetua que queima a gente tem vida difícil, a resignação, a pasmeira 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 e invejoso e não se lembrou mais. Congo, lapinha, bumba-meu-boi, coco etc. Quero ver se consigo colher alguma coisa, pra mim e pro ario que acaba agora de publicar dois livros de prosa: Amar, verbo intransitivo [romance] e Primeiro andar, contos....

Ando nos ares: sem poder assentar Ada. Uma coisa esquisita. Mas esqueço, às vezes que sou comunista. Com certeza não serei nunca homem de partido, militante político. Não dou para isso, sobretudo no Brasil. Só se for numa hora decisiva: numa greve imponente, 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 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 a toa que sou pequeno-burgues intelectualizante. Tenho lido....

Ando desanimado, sem forças, sobretudo sem ânimo para continuar a luta. Voutou-me outra vez o anseio corrupto pelo falanstério. Vontade de me espichar na terra. O Brasil é uma coisa contra a qual parece que não posso lutar. O Brasil venceu. Isso aqui é um Porto-Praia, donde o Jaó [jacu] nunca mais pode se levantar, pra mim.

Eu acabo recorrendo ao desmoralizado vagabundíssimo expediente que todo namorado infeliz e ridículo recorre sempre: à 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. Ou isto ou soldado da revolução. Mas a Revolução onde é que você está? Você acredita em Stalin e em cachim? E, no Brasil você acredita em Octavio Brandão, em Astrojildo, em Leônidas Rezende, em Azevedo Lima? As forças históricas do Brasil, o proletariado. Os soldados, Prestes à frente não conseguiriam uma revoluçãozinha pequeno-burguesa, que será de nós? eu sei que a gente não deve, não é científico, está errado, desprezar certas possibilidades futuras... 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 pra sustentar a nossa revolta, a nossa luta contra o presente infame e necessário, sem jeito de ser outro? Isso é bastante pra gente viver? ...

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 emrda, este cretino infeliz que sou. Adeus”.

Data= 2 abril de 1927

De João pessoa para Ceará

[...] recebi agora o último número de Clarté [n. 6] de 15 de fevereiro deste ano. Traz colaboração de Fourier [movimento chinês] – à propósito, Shanghai caiu! Vamos ter Gengis-Khan de novo, hem?]. Do Victor Serge, Castre, Eluard [L’Intelligence révolutionnaire – Lê Marques de Sade]...

- Quanto a você – gostei do tom da carta. estás de fato messiânico [era o que eu era antes] – decidido-calmo- a revolução assentou em você. Que bicho?! Será que você quer bancar o nosso caro Leon? Você está bancando direito ‘o forte’

data= maio/junho 1927

de SP para RJ

“Cheguei. Chegastes. Vinhas etc.

Uma merda. Acabei com o emprego da Paraíba! Vendi ele. Segredo. Estou ambulante: caixeiro-viajante do Diário. Fui lá baixo em Iguaçu. Vi o Paraguai. estou farto e engordei cinco quilos!

Aqui: todos encontrados na merda. Não estou triste nem desesperado não sei por que. Mas há motivo. Vou para a Europa mesmo – até o princípio do ano que vem. Isso está assentado...

Data= princípio agosto 1927

De SP para RJ

[...]Cheguei aqui numa atmosfera de terror. Tinham prendido o Aristides e alguns anarquistas... O Plínio está pedindo pinico. Está vendo que o negócio não é de brincadeira. Estamos todos na merda: Livio deve concluir as reflexões Mussangula. O Bopp está safado e doido.

Hoje, daqui a pouco, parto pro Sertão! Às 8:40, com destino a Botucatu. Vai ser uma merda... Quer dizer que a Europa parece que está mesmo se aproximando...

Em novembro de 1927, MP segue para Berlim. “Se sua militância no Brasil nasce crítica e plena de questionamentos íntimos, em Berlim ela explode contra o doutrinário e a castração da crítica política interna nos PCs... 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... Sua atitude definitiva, exclusivamente política [...], é a recusa a embarcar para Moscou” [Castilho]

“do impacto inicial que o levou à desolação, Mario retirou energia para estudar e debater com os oposicionistas, inclusive com viagens frequentes que passou a fazer para Paris, onde se reuniu também com os surrealistas. Foi neste período europeu que as antigas idéias de oposição ao PC sistematizaram-se, ganharam força militante e conduziram MP à Oposição de Esquerda e, num segundo momento, à IV Internacional, militância que ele abraçou até 1940” [idem]

“A última carta a Livio, 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 a construir uma alternativa de esquerda ao PC”. [idem]

“As cartas posteriores que endereçou a Livio Xavier até meados dos anos 30 – em esse caráter militante, arregimentador, buscando contagiar seus companheiros para a revolução socialista e o reordenamento do partido. Foi-se o Mario repleto de dúvidas pessoais sobre seu papel como intelectual e militante, e dele surgiu o Mario conhecido hoje publicamente como o aguerrido combatente do socialismo e nosso maior crítico de arte” [idem]

Data= 24 dez. 1927

De= BERLIM para RJ

Obs.= primeira carta após sua chegada a Berlim

{...}. Hoje é 24, Boas Festas... Estou aqui já há muito tempo. Devia estar em Moscou. [...] cheguei, como é natural, depois de vinte e tantos dias em jejum – seco por uma trepada. Trepei. Salvei-me muito bem: paguei dez marcos e um esquentação! É o cúmulo. Palavra, tive vontade de me suicidar... Dura 8 semanas o tratamento. Desanimei... No dia 15 devia partir para Moscou. Você tem razão: o futuro a Deus pertence. [...]

- Agora, aqui pra nós. Desanimei uma vez de ir, hoje mesmo te escrevo. O Congresso bolchevique do PR – expulsou Trotski e oposição do partido! Acabou assim com a oposição. Vocês já receberam aí – a plataforma da Oposição, unificada por Trotski, Zinoviev etc – apresentada no congresso do partido. Já vi em alemão... Pelas leituras, por alto, que posso fazer de Roth Fahne – vi logo que acabaria nisto.
- [...] Em França já vi anunciado em L'Humanité folhetos – que pelo que parece – é de injúria contra o Trotski etc. Este parece que ainda não fez nenhuma declaração. Será possível que ele fique aliado uma vez do movimento revolucionário mundial?... O erro da oposição, fundamental, é que ela ficou sem a massa... Que irá fazer ele? Se contentará fora do partido, é uma atitude de mero intelectual? Um homem como ele: o maior revolucionário depois de Lênin, depois de Lênin – a maior lenda revolucionária no espírito mesmo da massa?

- [...] como é que vou pra Rússia assim ? Me diga se é ou não uma situação filha da puta a minha. Veja lá que esta carta não é toda dos outros, você compreende...”.

data=30 janeiro 1928

de Berlim para RJ

“Seu merda por que você ainda não me escreveu ? O Naville me convidou para fazer um trabalho para Clarté sobre a América do Sul...Quero fazer uma coisa –como sendo quase coletiva, nosso pensamento.

Desenvolvimento das classes,sobretudo Brasil e Argentina.Proletariado e burguesia.Luta contra o imperialismo-nacionalismo-pela burguesia ? Relação de burguesia do acmpo, lavoura – o famoso Café Feudal[?] do Brandão e da Cidade Industrial.isto aqui interessa muito. A América do Sul interessa ao movimento mais do que pensava.Soube que Zinoziev – punha ou põe muita esperança na América do Sul ?! Os russos se interessam muito por nós. O Naville me madou dizer que era muito interessante...

Data= marçoou abril de 1928

De Berlim para SP

“Recebi sua carta. Você sabe que eu sei que você tem razão 90% ou até mais. Mas tem reparos a fazer. Rimeiro- “ a justificação antecipada da defecção”, o “fatalismo social-democrata”, a “confusão voluntária [à Pascal] da discussão geral com os acontecimentos futuros” não estavam assim evidentes e predeterminados. O meu stado de espírito era de indecisão – e esperava sinceramente [torcia até] para que aqui- estes acontecimentos futuros, novas circunstancias me levassem afinal até o ponto final – sem que eu, de moto próprio, por calculada deliberação resolvesse o dilema, cortasse a hesitação. [e esta tem sido ‘a nossa maneira’ de agir – e tomar atitude].Segundo: carência de “uma base moral sólida” [de fato carecemos].Mas não sei como você –comtodo o seu objetivismo pode negar e desprezar – o estado mórbido do organismo como fator também objetivo ? A saúde é um fator meramente subjetivo ? Nisto então é ‘brandãoismo’ .3º.- o seu desprezo escolástico ou fanático por todo estado subjetivo e o seu dogmatismo moral abstrato são desvios também doutrinários. No mínimo –jacobinismo. No mais, e nisto mesmo, o seu julgamento moral é verdadeiro e eu aceito.

Hoje – posso dizer que foi melhor que eu ficasse. Não devia ir.teria sido pior. O valor da informação talvez fosse nulo – ‘por impossível no regime da escola’. Esta, entre outras, a opinião do Naville que me disse: “Je pense que lês événements actuels, em Russie,ne vous incitent pas á aller lá bas avant d’être renseigné à l’avance sur la crise, de l’extérieur. Selon mon experience il est indispensable d’étudier la question de l’exterieur d’abord [o grifo éd ele] le plus profondement possible”...A situação é mais grave do que parece. E você acredita que eu teria liberdade de me informar seriamente? Na escola? Não, talvez fosse pior pra mim. Hoje,estou perfeitamente conformado em não ter ido. Minha situação política aqui está definida. Membro do PC –já compareci a uma reunião de zona, mais importante,- problema da greve geral dos metalúrgicos- em rperspectiva para abril [um movimento de grandes proproções] e a reunião da minha célula[...] daqui –posso ver as coisas melhor e juntando material e me informando.[Esta aqui-é privada].

Data=14 maio 1928

De= Berlim para RJ

“ Recebi sua carta em Paris, no dia da volta.Não vejo em que esteja louco. Sei bem que a coisa é difícil , mas não impossível...Como podemos, na nossa posição de intelectuais do Partido no Brasil, continuar sem de nossa parte tentar definir a situação brasileira, sel-americana ? Que diabos de militantes somos nós? Não podemos continuar nessa irresponsabilidade em que temos deixado o barco correr.Iso é até brincadeira[...]

Quanto a nós – é a mesma coisa.Que pseudo função 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 células e fingindo acreditar na organização e na existência dum movimento comum no Brasil ? Ser membros do PCB e ir à célula é bonito e romântico –para nós “que não queremos ser literatos” etc.etc. Mas o tempo do romantismo já passou.Não me recuso a fazer o artigo.Mas queria um ponto de

partida – nem que fosse o livro do Brandão- para dele fazer ponto de referência, embora contrariando. Aliás esse ponto de vista é essencial –porque é a única coisa que há sobre o assunto, é o ponto de vista oficial do partido e da IC[...]

Situação geral: merda. Em Paris conheci o Naville – Muito inteligente e bem informado.expulso do partido mas sem formalidade[...].Me pareceu sofrer uma grande influencia do Souvarine. O partido em França ultracorrompido.Sem vida interna.Mecanizado ao extremo...

Aqui na Alemanha: a direção na mão duma frente sem valor...Os melhores elementos são os velhos – spartakistas-...

Mas em conjunto, hoje, devido ao grande contingente de operários e experiência de lutas passadas – é ainda o partido mais são de toda a Internacional.Mesmo que o russo –hoje completamente sem vida e autonomia [...]

Do ponto de vista da IC – uma palavra define melhor a situação: se trata duma crise do bolchevismo.Do ponto de vista russo: é o impasse em que estão[...] O pior é que a degenerescência burocrática atingiu aos próprios órgãos de combate e defesa do proletariado, aos sindicatos e partido.

O partido e os sindicatos vêm primeiro os interesses do Estado antes de ver os de sua classe...O bolchevismo enfim está em crise.[...]

Em parte as transigências de Trotski se explicam pela situação individual, sua falta de nobreza bolchevique etc. Aqui – o paralelo entre ele e Lênin tem sua razão de ser. E explica muito da atitude dele e do que lhe tem vindo acontecendo.faltava-lhe por seu individualismo, seu isolamento anterior – o privilegio providencial de poder ficar isolado, só contra todos etc, como só o tinha Lênin. É inegavel que hoje a idéia de partido está numa fase de crise, de duvida, de discussão. E é evidente também que a bolchevização[...], agora que a situação não é mais revolucionaria, época de estabilização etc- não serve mais...os sintomas são evidentes [...] Há uma grande efervescência intelectual nos meios comunistas, revolucionários, de toda a Europa.Crises de consciência por toda parte...Estamos numa época de balanço.Ingrata, dolorosa para os revolucionários. Uma triste hora para a Internacional.Eu estou trabalhando no partido.Não tenho outra coisa a fazer: assim vejo como um organismo de base trabalha, estou em contato com camaradas, embora a maioria esteja ainda fanatizada e acredita cegamente, não discute o que vem de cima.Como atividade intelectual – tenho estudado alemão, tenho lido bastante e estou seguindo uns cursos na Universidade – dois sobre marxismo – Historia,Estado e Sociedade, por unow [social-democrata]. Idéia do Socialismo – por Meyer – entre o Id- e o PC. Outra sobre historia econômica da América do Sul. Historia econômica da Alemanha – Sociologia.”

Data= 22 a 24 agosto 1928

De Berlim para RJ

[...] eu aqui estou preocupado com outra coisa – e tenho que fazer qualquer coisa- de mudar completamente o rumo das minhas idéias e a orientação do meu esforço intelectual que apesar de vagabundo sempre está ajeitado pra um lado. E você não sabe a burrice, a estreiteza em que se fica quando se está embrenhado em aprender um raio duma língua como o alemão.Fica-se sem agilidade intelectual e ainda mais para escrever numa outra língua, numa terceira língua, qualquer coisa de importante[...].Me manda o troço ou manda direto pro Naville.Vamos acabar com isto.Aliás seria a melhor coisa que você podia fazer agora. Larga a merda da política e caia completamente duma vez na única coisa pra que você dá: na teoria. Com o Coutinho e o Castro como auxiliares e informadores – você pode muito bem melhor do que ninguém, eu – fazer uma bosta passável para Clarté...

Do Congresso do SIC – nada de interessante.Continua tudo cada vez mais cretinizado...Gostei da carta do Naville – ao grupo Contre l'Empire. Quanto ao frustrado imperialismo –Lenin- Rosa Luxemburgo- é muito complicado. E eu mesmo ainda não li a Rosa. O que vou fazer breve.Issso está mais ligado à questão do monopólio –como explicação do capitalismo imperialista....Se trata da interpretação de Bukharin quanto à estabilização atual do capitalismo,etc.Lutte de Classes parece que vai pendendo pro pensamento de Bordiga, que é pouco conhecido de todos. Estou curioso...

Não se esqueça –de fazer o troço pro Naville. Vocês precisam de expressar o pensamento sobre a situação brasileira.Vocês agora, que diabo são diretamente responsáveis sobre uma corrente de opinião...Todo dia mando dizer ao Naville que vem coisa do Brasil – que nunca chega.

Data= 6 abril 1929

De Paris para SP

[...] Estou em Paris desde o começo do mês...O [ilegível] traiu como o Zinoziev,isto quer dizer que a oposição esculhambou-se toda e dissolveu-se ?Mas este fim era fácil de prever..É pena que vocês não se tenham agüentado organizados ou pelo menos se tenham dado ao trabalho dum esforço comum de teorização do movimento brasileiro; a critica fundamentada do Agrarismo do Octavio,etc.E nem pelo tampouco entrado pelo menos em correspondência com a oposição de Buenos Aires e montevidéu etc.De modo que os acontecimentos na escala inicial que se estão se precipitando vão apanhar vocês de imprevisto, de surpresa, sem a preparação pra recebe-los e utiliza-los. É pena, é lastimável. E o Brasil como sempre vai primar pela inexistência.[...]

data= 11.04.1929

de Paris para SP

[...] Tenho estado aqui sempre com o Naville etc.Assisti um curso sobre o Diretório feito pelo Mathiez. E, em casa, do Naville, um sobre a situação internacional e o imperialismo, feito pelo Luciano Revo que está aqui agora [isto é desde muito tempo] em Paris. Quem assina Primus no Bulletin Communiste é ele.Gostei dele.Sabe pra burro. Perguntou pelo Coutinho – e disse- “c’était um graçon très capable.Qu’est-il devenu?”. Vou te mandar uma brochura dele. “L’Imperialisme et la decadence capitaliste”. Combate a teoria Lenin-Bukharin do imperialismo. É luxemburguista...

Quando MP rtorna ao Brasil,em agosto de 1929,encontra tudo disperso. “ reunir as diversas frações que se identificaram de um modo ou de outro com os argumentos da Oposição de Esquerda russa foi um longo caminho que, de fato, só começou a se concretizar em emados de 1930”[Castilho,”Solidão ver.”].

data= agosto ou set. de 1929

de= RJ para SP

obs.= na volta ao Brasil

“Livio, recebi a carta,não escrevi ainda por falta de disposição.Já estou de novo completamente desmoralizado.E agora pior porque com uma bruta vontade de voltar....E eu fico cada vez mais desesperado. Encontrei aqui tudo pior do que esperava[...]

Compro bilhetes de loteria pra ver se dou o golpe.Ando sonhando com um meio de voltar.Acabo fugindo como passageiro clandestino...Por enquanto estou vendo se arranjo uma merda qualquer pra ganhar meus cobres...

Data= outubro 1929

De RJ para SP

[...]Os meus negociosd eram em merda...A vida aqui continua intolerável.Preciso arranjar qualquer coisa.Estou com vontade até de ser caixeiro...

data= final 1929

de RJ para SP

[...] Por aqui vai se indo.Eu – na mesma merda.Nada até agora arranjei.Cavei pser inspetor de exame-mas sem resultado...Quanto ao meu fabuloso projeto de voltar pra Terra – ainda não se desmanchou...

data= 20 dez. 1929

de RJ para SP

[...] Por aqui tudo pau. Minha vida completamente insustentável. Nada faço. Não tenho um vintém. A atividade política não me basta - porque ainda é muito precária e me falta calma e paciência para suportar a passividade do pessoal... Diante de tudo isto - como evitar a neurastenia e a tendência para as soluções desesperadas e românticas? Tenho reagido, quero reagir - mas não me agüento mais; porra.

Minha volta á Europa - ainda não está desfeita..

[...] Palavra de honra - que tentarei um assalto - se a situação propicia se apresentar - e eu nada tiver feito. Talvez que caso não volte pra Europa suma pro Brasil adentro, com um nome trocado, para descontinuar minha vida- e recomeçar outra -de outro jeito-. E se houver qualquer coisa -falhando o assalto- cometeria outro gesto - que poderá ser inútil- mas definitivo ou comprometedor. Isso é resolução fria e inabalável. Aqui não ficarei”.

Data= janeiro 1930

De RJ para SP

[...] Recebeu a brochura que lhe mandei pelo Benjamin? Apareceu por ai os livros do Istrati: Soviets 1929 e La Russie Nue? São dois livros excelentes com precisão, clareza, objetividade e documentação sobre a Rússia. Aliás esses 2 livros - saíram com o nome dele - mas de fato não foram escritos por ele. É preciso te-los...”

MP e Livio X. , em 1930, enfim, finalizam o ensaio que iria lhes fornecer a visão dos brasileiros: []. Este texto foi fundamental no sentido de MP superar uma serie de questões e lhe dar uma certa segurança na análise do pais frente ao PC.

=====

O pessimismo revolucionario

Podemos encontrar essa mesma “visão agônica” no pensamento de um grande amigo de Mario e, também, membro da Oposição de Esquerda : PIERRE NAVILLE, e sua idéia de “pessimismo revolucionario”. Em breve , veremos como , em suas “Memorias “ , Naville recorre á Pascal.

Mario conheceu Naville em Paris. Dainis Karepovs refaz a trajetória de Mario:

“ Em reunião de 8 dezembro de 1937, o Comitê Central Provisório do Partido Operário Leninista -POL- decidiu que Mario Pedrosa, por estar sendo processado pelo tribunal de Segurança nacional, deveria sair do pais.” Mario escrevia, então, para seu grande amigo Livio Xavier:

“...principalmente agora em que sou forçado a expatriar-me, sob a ameaça de 5 a 8 anos de grade ou de ilha. Vou emigrar por decisão organizatória, e com plano de trabalho a executar ou a tentar executar”.

O ‘camarada Gonzaga’ / Mario , tinha por destino os EUA, mas, acabou na França onde estava sediado o Secretariado Internacional do Movimento pela IV Internacional.

“ logo que chegou a Paris pedrosa entrou em contato, provavelmente por intermediário de Pierre Naville, com o Secretariado Internacional e sua seção local, o Parti Ouvrier internationaliste [POI]. Naville, a quem Pedrosa conhecia desde o final dos anos 20 , logo o incumbiu de ocupar-se das questões referentes à América Latina, e anuncia sua chegada a Trotski:

‘ Para a América do Sul, temos agora um especialista de primeira ordem. É o camarada dirigente do Brasil, fugido após o golpe de Estado, condenado a 8 anos de prisão; sua mulher acaba de ser presa, pois foi acusada de escondê-lo. É membro da Oposição Internacional de Esquerda desde o principio, antigo membro do PC que conheci na Europa em 1927 e com quem tenho amizade desde então. Tem muitos anos de prisão e clandestinidade absoluta nos últimos anos, e é um marxista completamente serio”.

A partir do ensaio que Lowy dedicou a Naville [“Pessimisme révolutionnaire, P. Naville et lê surrealisme”], podemos traçar a possibilidades de influencia ou mesmo de afinidade eletivas, além do trotskismo, entre Naville e Mario. Um dos elementos está na “estrutura de sentimentos” comum a ambos. Como vimos, em Mario, uma “visão agônica” do mundo e , em Naville, será o “pessimismo revolucionário”..

Naville ,por um lado, é defensor do racionalismo iluminista,mas é atraído pela cultura oriental e,sobretudo,é um militante do surrealismo. Naville dirigiu a revista cultural “Clarté”, ligada ao PCF; foi um dos redatores , com B.Perêt, da revista “ La revolution surréaliste”. Foi próxima as idéias de Rosa Luxemburgo,pois,em sua casa,Lucien Laurat expunha as idéias da famosa revolucionaria.

Seguindo Lowy, em junho de 1927, Naville escreve um texto chamado “Mieux et moins bien”, publicado na revista “La Revolution surrealiste” n. 9-10.” Criticando implicitamente o otimismo da direção oficial (estalinista), Naville propõe um novo conceito, que não sem relação com sua nova posição política: O PESSIMISMO REVOLUCIONARIO’.

Para Naville, o pessimismo era a maior virtude do surrealismo..está na origem da filosofia de Hegel e do metodo revolucionario de Marx, é o único meio para ‘escapar as nulidades e aos inconvenientes de uma época de compromissos”. Para Lowy, seu pessimismo não é cético, é ativo, revolucionário, vivo,e sobretudo, organizado”. Para Naville, “ a organização do pessimismo é o único método que nos impedirá de perecer”.

Lowy encontra o ‘pessimismo revolucionario’ na obra de Walter Benjamin.Este não concebe a revolução como o resultado ‘natural’ ou ‘inevitável’ do progresso econômico e técnico.Em artigo de 1929 sobre o surrealismo, Benjamin apela ao pessimismo revol., neste caso, à serviço da emancipação das classes oprimidas.

“De fato, Benjamin empresta o conceito de ‘organização do pessimismo’ de uma obra que ele qualifica de ‘excelente’, “A Revolução e os Intelectuais” [1928], do comunista dissidente Pierre Naville membro do grupo surrealista.

“Este pessimismo se manifesta em Benjamin , como em Blanqui ou Peguy, por um tipo de ‘melancolia revolucionaria’, que traduz o sentimento de uma recorrência do desastre, o medo de um eterno retorno das derrotas..a opção ‘proletaria’ de Benjamin ...é essencialmente um desafio –no sentido pascaliano- sobre a possibilidade de uma luta emancipatoria”

Lowy chama o marxismo benjaminiano de ‘gotico’: “ O artigo de 1929 testemunha o interesse de Benjamin pelo surrealismo, que ele percebe como manifestação moderna do romantismo revolucionário. Podemos definir o caminho comum à Benjamin e André Breton como o de um tipo de “marxismo gótico” distinto da versão dominante, com tendência materialista metafísica e contaminado pela ideologia evolucionista do progresso. O adjetivo ‘gotico’ deve ser entendido em sua acepção romântica: o fascínio pelo encantamento e o maravilhoso, assim como pelos aspectos ‘embruxados’ [ensorcelés] das sociedades e das culturas premodernas”.

“O marxismo gótico comum aos dois seria assim, um materialismo histórico sensível à dimensão mágica das culturas do passado”.

Analisando as Teses de Benjamin, Lowy reencontra na Tese 7, o ‘pessimismo revolucionario’ do texto de 1929.

Lowy busca o testemunho de André Thirion : foi o “pessimismo de Breton” que lhe aproximou de Trotsky. “Para Breton, Trotsky era admirável.Breton errava raramente sobre juízos de valor...Trotsky era um escritor e um pensador excepcionais. A sorte injusta de Trotsky, o gênio, o anjo, condenado por assembléias de medíocres ou de covardes , tinha sem eu favor o pessimismo de Breton”.

Em sua obra de Memórias, “ Revolutionnaires sans Revolution”, André Thirion afirma que Naville , “constroi uma curiosa teoria do pessimismo militante , que daria credito a um tipo de cumplicidade orgânica existente entre todos os surrealistas, comunistas ou não”.

Ainda em 1927, Naville visitou à URSS, na comemoração dos 10 anos da Revolução. Victor Serge,então, lhe apresentou a Trotsky e aos dirigentes da Oposição de Esquerda. Naville afirmou que “esta viagem me abriu definitivamente os olhos”. Na volta a Paris, Naville anuncia seu apoio a Oposição de esquerda.Em 1928, seria expulso do PCF. Meses após, publica seu livro “ A revolução e os Intelectuais”, que teve grande repercussão,inclusive fora da França. A revista “Clarté” torna-se “ A Luta de Classes”. Naville se desentende com Breton e rompe com os surrealistas.

Naville, em muitos aspectos, diferentemente dos surrealistas, não pode ser chamado de um “romântico”: depositava confiança na tecnologia moderna, critica os sonhos do Oriente, defendia o materialismo mecânico do século 18, e não defendia a dialética de Hegel. Chegou a escrever um livro sobre Holbach.

De 1930 a 1939, Naville foi um dos dirigentes da seção francesa da 4ª Internacional. Em 1930, foi um dos fundadores da Liga Comunista e um dos membros do secretariado internacional do trotskismo. Na época tinha apenas 27 anos.

A disputa entre Breton e Naville, foi abordada por Mariategui, que estava em contato com Naville

Desde sua estadia na Europa, quando esteve em Paris. O peruano iniciou sua viagem em outubro de 1919, passou por New York e, no dia 10 de novembro estava na França. Permaneceu na Europa de 1919 a 1923, sendo que dois anos e meio na Itália.

Robert Paris, que estudou a formação ideológica de Mariategui, assinala duas ausências na formação do peruano: a Espanha e a França. Como se sabe, Mariategui optou pela Itália. Porque Mariategui escolheu a Itália, e não França ou Espanha?

“Uma França – note-se – pela qual Mariategui apenas passa e que, com diferença da Itália, não oferece nesta época exemplos de experiências revolucionárias.

Se é certo que em sua ESSENCIA a formação ideológica de Mariategui é em primeiro lugar italiana, as FORMAS – cremos – são tomadas de ‘Clarté’. Trata-se, ademais, de um elemento comum a todo o período: desde a ‘Claridad’ de Haya de la Torre ao do argentino Anibal Ponce ou ao ‘Ordine Nuovo’ de Gramsci, a prática dos intelectuais dos anos 1920-30 está colocada sob o signo da experiência prestigiosa inaugurada por Barbusse. E pensamos que não é casual se até o fim dos anos 20 – quando o fascismo, é certo, tenha arrojado uma camada de chumbo sobre a Itália, eliminando toda vida intelectual visível – Mariategui olhe para ‘Clarté’, logo sobre “La Lutte de Classes”, e entra inclusive em contato com seus dirigentes. [“Recebi então o livro 7 ensayos com uma grande dedicatória de Mariategui –que perdi–, assim como outros livros (Valcarcel, tempestad em los Andes, que –creio– todavia conservo)”, nos escreveu Pierre NAVILLE em uma carta do 15 de junho, que agradecemos aqui publicamente.]

Michael Lowí remarca a defesa que Mariategui faz de Naville frente a Breton: “Curiosamente, Naville encontrou um defensor contra os ataques do Segundo Manifesto na pessoa de um admirador do surrealismo do outro lado do oceano: o grande pensador marxista peruano José Carlos Mariategui. O revolucionário latino-americano estava em contato com Naville – ele mesmo tinha enviado uma cópia de seu livro ‘Sete Ensaios de interpretação da realidade peruana’ [1928]– e havia publicado em sua revista Amauta alguns artigos favoráveis ao surrealismo. Em termos similares aos de Walter Benjamin [que com certeza ele não conhecia], ele insistia no fato de que não se tratava de um fenômeno literário ou de uma moda artística mas ‘de um protesto do espírito’, que ‘denuncia e condena, em bloco, a civilização capitalista’. Por seu espírito e sua ação, o surrealismo era um movimento romântico, mas ‘por sua rejeição revolucionária do pensamento e da sociedade capitalistas, ele coincide historicamente com o comunismo, ao nível político’.

Mariategui seguiu com o maior interesse a aproximação entre o grupo surrealista e Clarté; lamentava, em um texto de 1926, que eles não chegaram a uma fusão em uma publicação comum [o projeto de A Guerra Civil], ele constata entretanto com satisfação que os surrealistas escreviam na revista comunista e que Breton e Aragon ‘subscreviam a concepção marxista da revolução’.

Alguns anos mais tarde, em um texto chamado “O Balanço do Surrealismo”, Mariategui saudava as origens românticas do surrealismo – assumidas fielmente por Breton no Segundo Manifesto– e seu engajamento no ‘programa marxista’. Manifestando sua ‘simpatia e esperança’ no surrealismo, ele critica o que chamou ‘a agressão pessoal extrema’ de Breton contra Naville, apresentada no Manifesto como um oportunismo louco pelo desejo de notoriedade; “Parece-me que Naville tem um caráter bem mais sério. Ele não exclui a possibilidade que Breton possa mais tarde corrigir seu ponto de vista sobre ele –se Naville corresponde a minha própria esperança– da mesma forma pela qual, após uma longa polémica, ele reconheceu a persistência de Tristan Tzara em seu engajamento forte e seu trabalho sério”. A previsão não foi falsa, mas ela não se realizou que 8 anos mais tarde”.

Em suas “Memórias”, Naville expressa mais uma afinidade eletiva; tal qual Mario em suas “Memórias inacabadas”, explica suas leituras filosóficas quando jovem [Sócrates e Nietzsche] P Naville, em suas

“Memórias Imperfeitas”, aponta a fonte do seu conceito de “pessimismo”. Naville fala das suas leituras quando jovem de 17-18 anos, precisamente no período da primeira Guerra:

“ Eu tinha necessidade de entender a mecânica de todos os movimentos inexplicáveis em torno de mim, PASCAL e ROSSEAU em primeiro. Blaise Pascal ,porque evoca um pessimismo que engendra a cada dia o anuncio de perdas que não nos atingem diretamente, e que ele invoca uma espiritualidade que escapa aos padres mal visto por nós, sem falar de um estilo em que a brevidade imperiosa me chocou.”

Portanto, Pascal, a quem Lucien Goldmann dedicou anos de estudos que resultaram na obra “Lê Dieu Cachê”.

A melancolia revolucionária

[entre Marx e Pascal]

Poderíamos afirmar que o jovem Mario Pedrosa oscila, num movimento pendular similar aos ‘mobiles’ de Calder, entre a dupla luz do romantismo: ‘o sol negro da melancolia’[Pascal] e ‘ a estrela da revolta’[Marx]

Em sua resenha a obra de Bensaïd, “Lê pari melancolique”, Lowy mais uma vez assinala as fontes da dialética da aposta revolucionária:

“ O tempo e o espaço da estratégia ver. Se distinguem radicalmente daquele da física newtoniana, ‘absolutos, verdadeiros, matematicos’. Trata-se de um tempo heterogêneo, kairótico – isto é, pontuado por momentos propícios e oportunidades a serem capturadas.as diante de uma encruzilhada de possibilidades, a decisão final comporta uma parte irredutível de aposta.

Segue-se daí que o engajamento político revolucionário não está em nenhuma ‘certeza científica’ progressista, mas em uma aposta racional sobre o futuro.Daniel Bensaïd se baseia aqui em trabalhos notáveis – hoje freqüentemente esquecidos- de Lucien Goldmann sobre Pascal: a aposta é uma esperança que não pode ser demonstrada mas sobre a qual se engaja toda a existência. A aposta é inelutável, em um sentido ou em outro, Como escreveu Pascal, deve-se apostar, somos obrigados.Na religião do deus oculto [Pascal] como na política revolucionária [Marx], a obrigação da aposta define a condição trágica do homem moderno.

Porque, todavia, esta aposta é melancólica ? O argumento de Daniel Bensaïd é de uma lucidez impressionante: os revolucionários, escreve – Blanqui, Peguy, Benjamin, Trotsky ou Guevara- tem a consciência aguda do perigo, o sentimento de recorrência do desastre. Sua melancolia é a da derrota, uma derrota ‘inumeras vezes recomeçada’[Peguy.]...Nada é mais estranho ao revolucionário melancólico do que a fé paralisante em um progresso necessário, em um futuro garantido. Pessimista, ele recusa a capitular, a ceder diante da derrota. Sua utopia é a do principio da resistência à catástrofe provável”.

Em seu livro sobre “Sentinelle Messianique”, Bensaïd já havia assinalado que “Benjamin revela um mundo de afinidades gravitacionais, uma galáxia da redenção. Blanqui e Peguy conduzem à Pascal. Estas correspondências esboçam uma dupla genealogia que oporia , as vitórias e aos louros de uma razão embevecida , os esforços insatisfeitos de uma razão dialética , ou messiânica ? A primeira ligando Descartes à Auguste Comte, à sociologia universitária, à racionalidade abstrata, estatal e burocrática, à Glucksmann estalinista-cartesiano revivido, passando pelo riso de escarneo de Voltaire ? A outra conduzindo de Pascal e Rosseau à Blanqui e Mallarmé, à Peguy e Sorel, à Baudelaire, cuspiendo seu desgosto por Voltaire”.

Vimos que, em suas Cartas Mario faz varias referencias a Pascal.

MARIO PEDROSA, em 1927 foi para Alemanha e, voltou ao Brasil em 1929. Neste período, travou contato com os surrealistas. Em ensaio de 1967 , dava noticia da morte de Breton ,e de como o conheceu:

“Evoquei em crônica a memória de René Magritte , amigo que foi da nossa Maria Martins. Conheci-o em Paris pelas cercanias da Place Blanche, neste ou naquele café da estação, em torno de Breton, Eluard, Aragon, Perét, por volta de 1928”.

As Fontes de Hegemonia Cultural

As artes no final do século XX, reagiram em conjunto as mutações oriundas da Revolução Industrial. Na pintura, na música, arquitetura, desenvolveu-se uma CRÍTICA CULTURAL A CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL CAPITALISTA, passo a passo com o desenvolvimento da filosofia, física, etc. Certas 'homologias', 'afinidades', 'convergências', ocorreram nestes vários campos da cultura.

Por exemplo, Paolo PULLEGA analisou as obras iniciais de Lukacs em comparação ao seu similar nas artes plásticas. Lukacs compara a pintura 'expressionista' [Gauguin] com a 'filosofia da vida', de Georg Simmel, a quem define como um 'filósofo impressionista'.

Foi no "Espírito do Tempo" neo-romântico que Lukacs escreveu suas obras da juventude. Lowy analisou esse período do 'jovem Lukacs' na pisada da leitura da obra de seu mestre, Goldmann.

Lowy caracteriza este período como de "Um Mundo sem Deus e sem sentido de Comunidade", objeto de um seqüestro pelo "Racionalismo cartesiano", enquanto lógica cultural do Capitalismo Industrial-Financeiro. Goldmann, após a crise do movimento comunista nos anos 50 [20º Congresso do PCUS, morte de Stalin, revoltas e revoluções no Leste europeu], mergulhou na obra de Blaise PASCAL, onde foi encontrar e desenvolver a dialética da "Aposta[fê]" da "Visão Trágica do Mundo" sem Deus.

A crítica cultural neo-romântica da sociedade industrial capitalista é aberta a vários sentidos e direções, que determinam a marca da 'sensibilidade romântica' anticapitalista: o reacionário e nostálgico até a utopia revolucionária e socialista.

Em "Lo hijos Del limo", Octavio Paz pergunta: "Qual foi realmente a religião de Holderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? A mesma pergunta poderia se fazer aos que se declararam francamente irreligiosos. O ateísmo de Shelley é uma paixão religiosa". Segundo Paz, a "linguagem de Shelley é muito curiosa para um ateu e que prefere a de Nietzsche dos últimos anos".

"Negação da religião: paixão pela religião[...] religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. A ambigüidade romântica tem dois modos, no sentido musical da palavra: um se chama 'ironia' e consiste em inserir dentro da ordem da objetividade a negação da subjetividades; o outro, se chama 'angústia' e consiste em deixar cair, na plenitude do ser, uma gota do nada. A ironia revela a dualidade do que parecia uno, a cisão do indistinto, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade. A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião.

O tema da morte de Deus é um tema romântico. Não é um tema filosófico, senão religioso... A Antiguidade sabia que os deuses são mortais, porém, que como manifestações do tempo cíclico, resuscitam e regressam... Ao contrário, Cristo veio à terra só uma vez. Acontecimento da história sagrada dos cristãos é único e não se repetirá.[...]

A morte de Deus abre as portas da contingência e da semrazão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, a paradoxia intelectual; também, a angústia, a paródia poética, a imagem. Ambas atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e choro, prosa e poesia, incredulidade e fideísmo, os câmbios súbitos, as cabriolas, tudo, em fim, o que converte a cada poeta romântico em um Ícaro, um Satanás e um palhaço, não é senão resposta ao absurdo: trata-se de uma religiosidade singular e contraditória, pois consiste na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é religiosa: angústia".

"O tema da morte de Deus, neste sentido religioso/irreligioso, aparece pela primeira vez, segundo creio, em Jean-Paul Richter... O celebre "Sonho" de Jean-Paul é o sonho da morte de Deus e seu título completo é: "Discurso de Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus". Existe outra versão em que, significativamente, não é Cristo, mas Shakespeare, que anuncia a notícia. Para os românticos Shakespeare era o poeta por antonomásia"....

"[...] A visão de Jean-Paul nos mostra... Universo sem leis, mundo à deriva, visão grotesca do cosmos: a eternidade está sentada sobre o caos e, ao devorá-lo, se devora.... Blasfêmia enorme: ironia e angústia. A filosofia tinha concebido um mundo movido, não por um criador, mas por uma ordem inteligente; para

Jean-Paul e seus descendentes a contingência é uma consequência da morte de Deus: o universo é um caos porque não tem criador. O ateísmo de Jean-Paul é religioso e se opõe ao ateísmo dos filósofos: a imagem do mundo como um mecanismo é substituída pela de um MUNDO CONVULSO QUE AGONIZA SEM CESSAR E NUNCA ACABA DE MORRER. A contingência universal se chama, na esfera existencial, orfandade”.

Na visão de Paz, “ A figura de William BLAKE condensa as contradições da primeira geração romântica. Condensa-as e as faz estalar em uma explosão que transcende o romantismo. Foi um verdadeiro romântico ? O culto à natureza, que é um dos traços da poesia romântica, não aparece em sua obra. Creia que “ o mundo da imaginação é o mundo da eternidade, enquanto que o mundo da geração é finito e temporal” Esta idéia o aproxima dos gnosticos e iluminados, mas seu amor ao corpo , sua exaltação do desejo erótico e do prazer ... o opõem à tradição neoplatônica. Embora se chame ‘adorador de Cristo’, Foi cristão ? Seu Cristo não é o dos cristãos: é um titã nu que se banha no mar radiante da energia erótica...Seu Cristo mais bem faz pensar em Satã de ‘The Marriage of Heaven and Hell[1793]; seu corpo é como uma gigantesca nuvem iluminada por relâmpagos incessantes: a escritura fumegante dos provérbios do Inferno”.

[...] Blake não só denuncia a superstição da filosofia e da idolatria da razão mas também, no século da primeira revolução industrial e no país que foi a cunha dessa revolução, profetiza os perigos do culto à religião do progresso. Nestes anos a paisagem pastoril da Inglaterra começa a mudar, e vales e colinas se cobrem com a vegetação de ferro, carvão , pó e lixo da indústria. Blake chama as oficinas, minas, forjarias e ferrarias de ‘fabricas satânicas’, e ‘morte eterna’ ao trabalho dos operários.Blake: nosso contemporâneo”.

=====

Romantismo e Modernidade

[Analogia, afinidades x exclusão, redução]

Na obra do poeta e crítico mexicano, Octavio Paz (outra grande expressão latino-americana da constelação mariateguiana) encontramos uma reflexão profunda sobre o romantismo e a modernidade.

Na introdução ao volume I de suas Obras Completas, Octavio Paz reflete sobre a relação entre a poesia moderna e a modernidade:

"Minha reflexão abarca o do nascimento da tradição moderna não acaso das vanguardas. O fenômeno não é unicamente estético senão que é um aspecto de outro mais amplo e complexo que abrange a sociedade contemporânea: VIVEMOS O CREPUSCULO DE MUITOS DOS PRESUPOSTOS QUE FUNDARAM A DOIS SÉCULOS A MODERNIDADE".

O crítico mexicano foi , com Mario Pedrosa, um dos primeiros a falar em "pos-modernismo". Assim como o crítico brasileiro falou em arte pos-moderna, já nos anos 60, o crítico mexicano define o período contemporâneo como "o do fim da vanguarda e junto com ela, do que desde final do século XVIII se tem chamado de arte moderna". Na terceira parte , "La Otra Voz"(poesia y fin de siglo), analisa as relações entre "modernidade e romantismo" e "modernidade e vanguardas".

"Que queremos dizer com a palavra modernidade ? Quando começou? Alguns pensam que se iniciou com o Renascimento, a Reforma e o Descobrimento da América; outros supõem que começou com o nascimento dos Estados Nacionais, a instituição dos bancos, o nascimento do capitalismo mercantil e o surgimento da burguesia; alguns poucos sublinham que o decisivo foi a revolução científica e filosófica do século XVII, sem a qual não teríamos nem técnica nem indústria.

Todas estas opiniões são admissíveis. Isoladas são insuficientes; juntas, oferecem uma explicação coerente. Por isto, talvez a maioria se inclina pelo século XVIII: não só é o herdeiro destas mudanças e inovações senão que neste século se advertiam já muitos dos traços que seriam os nossos. Foi esta época uma

prefiguração do que vivemos hoje? Sim e não. Mais exato seria dizer que a nossa tem sido a desfiguração das ideias e projetos daquele grande século".

"A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, a moral, o direito, a história, a economia e a política. A crítica é o seu traço distintivo, seu sinal de nascimento. Tudo o que tem sido a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida esta como um método de investigação, criação e ação. Os conceitos e ideias cardinais da Idade Moderna - progresso, evolução, revolução, liberdade, democracia, ciência, técnica - nasceram da crítica. No século XVIII a razão fez a crítica do mundo e de si mesma;"

Paz faz uma crítica da modernidade na América Latina e, uma reflexão da relação entre o modernismo em relação ao romantismo europeu, que são fundamentais. O romantismo introduziu mudanças profundas na sensibilidade e na visão do mundo.

"A relação do Romantismo com a Modernidade é a um tempo filial e polémica. Filho da Idade Crítica, seu fundamento, sua data de nascimento e sua definição são a mudança, o cambio. O romantismo foi a grande mudança não só no domínio das letras e das artes mas na imaginação, a sensibilidade, o gosto, as ideias. Foi uma moral, uma erótica, uma política, uma maneira de vestir-se e uma maneira de amar, uma maneira de viver e de morrer"
Enfim, uma "visão de mundo".

O "Mundo como Ritmos"

Segue Paz, "Filho rebelde, o romantismo faz a crítica da razão crítica e opõe ao tempo da história sucessiva o tempo da origem antes da história, ao tempo futuro das utopias o tempo instantâneo das paixões, o amor e o sangue. O romantismo é a grande negação da Modernidade tal como foi concebida pelo século XVIII e pela razão crítica, utópica e revolucionária. Porém é uma negação moderna, isto é: uma negação dentro da Modernidade. Só a Idade Crítica podia engendrar uma negação de tal modo total".

"O romantismo convive com a modernidade e se funde a ela apenas para, uma e outra vez, transgredi-la. Essas transgressões assumem muitas formas, mas se manifestam sempre de duas maneiras: a analogia e a ironia. Pela primeira, entendo a "visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como o método do universo". É uma tradição antiquíssima, reelaborada e transmitida pelo neoplatonismo renascentista a diversas correntes herméticas dos séculos XVI e XVII e que, depois de alimentar as seitas filosóficas e libertárias do XVIII, é recolhida pelos românticos e seus herdeiros até nossos dias. É a tradição central, embora subterrânea, da poesia moderna, dos primeiros românticos a Yeats, Rilke, os surrealistas".

Ào mesmo tempo que a visão da correspondência universal, aparece sua gêmea adversária, a ironia. É o corte no tecido das analogias, a exceção que interrompe as correspondências. Se a analogia pode conceber-se como um leque que, ao abrir-se, mostra as semelhanças entre isto e aquilo, o macrocosmos e o microcosmos, os astros, os homens e os insetos, a ironia rasga o leque. A ironia é a dissonância que rompe o concerto das correspondências e o transforma em galimatias. A ironia tem vários nomes: é a exceção, o irregular, o bizarro como dizia Baudelaire e, numa palavra, o grande acidente: a morte".

"A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é apenas uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou tecido de signos, a rotação destes signos é regida pelo tempo. O mundo é um poema; por sua vez, o poema é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são que nomes do ritmo universal".

A chamada época pos-moderna exarceba as contradições da crise em curso. Paz critica a visão pos-moderna: "Fala-se muito da crise da vanguarda e se tem popularizado, para chamar a nossa época, a expressão "a era pos-moderna". Denominação equivocada e contraditória, como a ideia mesma de modernidade. Aquilo que está depois do moderno só pode ser o ultramoderno: uma modernidade todavia mais moderna que a de ontem... Chamar-se pos-moderno é uma maneira mais bem ingenua de dizer que somos muito modernos. Agora, porém, o que está entredito é a concepção linear do tempo e sua identificação com a crítica, o cambio e o progresso - o tempo aberto até o futuro como terra prometida. Chamar-se pos-moderno é seguir sendo prisioneiro do tempo sucessivo, linear e progressivo".

As análises de Octavio Paz apresentam "afinidades eletivas" com as de Michael Lowy. Este define a relação entre modernidade e romantismo:"

“ É importante acrescentar que a ‘ crítica ’ romântica toma as formas mais diversas segundo os modos de expressão e as sensibilidades individuais dos autores ? Em particular, nas obras de arte a ‘ crítica ’ se faz pelos meios-propriadamente estéticos- que são particularmente diferentes daqueles desenvolvidos no ensaio e no tratado...” faz-se igualmente notar que o romantismo é, queiramos ou não, uma crítica moderna da modernidade. Mesmo se revoltando contra aquela, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente marcados pelo seu tempo. Assim, reagindo afetivamente, refletindo e escrevendo conta a modernidade, eles reagem, refletem e escrevem em termos modernos...a visão romântica constitui uma ‘ autocrítica ’ da modernidade”.

A visão de mundo romântica, como crítica social da modernidade, contrapõe-se aos dois grandes paradigmas matrizes do Ocidente. Edgar Morin os define da seguinte maneira:

“...O grande paradigma do ocidente formulado por Descartes e imposto pelo desenvolvimento da história européia desde o século XVII. O paradigma cartesiano separa o sujeito e o objeto, cada um com sua esfera própria, a filosofia e a investigação reflexiva aqui, a ciência e a investigação objetiva acolá. Esta dissociação prolonga-se, atravessando o universo de um lado ao outro:

Sujeito	Objeto
Alma	Corpo
Espirito	Materia
Qualidade	Quantidade
Finalidade	Causalidade
Sentimento	Razão
Liberdade	Determinismo
Existência	Essência

Trata-se realmente de um paradigma: ele determina os conceitos soberanos e prescreve a relação lógica: a disjunção...Este paradigma determina uma dupla visão do mundo...O grande paradigma comanda a dupla natureza da práxis ocidental, uma baseada na auto-adoração do sujeito individual (individualismo), no humano (humanismo, antropocentrismo), nacional (nacionalismo), étnico (racismo); a outra, baseada na ciência e na técnica objetivas, quantitativas, manipuladoras e congeladas logo que se trata do objeto (mesmo quando um indivíduo, uma etnia, uma cultura, são considerados como objeto)...Assim, há dois universos que disputam entre si as nossas sociedades, as nossas vidas, os nossos espíritos”.

Morin assinala fenômenos próprios ao capitalismo e a modernidade: "No decurso da história ocidental, e através dos desenvolvimentos múltiplos e relacionados da técnica, do capitalismo, da indústria, da burocracia, da vida urbana, estabeleceu-se qualquer coisa de paradigmaticamente comum entre os princípios de organização da ciência, os princípios de organização da economia, os princípios de organização da sociedade, os princípios de organização do Estado-nação.

Este traço comum aparece no próprio tratamento do real (redução/disjunção), a mesma ocultação mútua do sujeito pelo objeto, e do objeto pelo sujeito, a mesma redução à ordem, à medida, ao cálculo, em detrimento das qualidades, das totalidades, das unidades complexas, a mesma especialização e hierarquização, o mesmo pragmatismo, o mesmo manipulacionismo, a mesma tecnologização, e tecnocratização, a mesma racionalização sob a égide da razão, a mesma dissociação entre o humano e o natural, a mesma transformação em objeto, de tudo o que é apreendido pelo conceito, pelo instrumento, pela máquina, pelo programa...

Morin apresenta vários traços da ciência moderna e ajunta que "Todos estes traços têm em comum um paradigma de exclusão, que exclui pura e simplesmente da cientificidade, e por essa mesma via, da "verdadeira" realidade, todos os ingredientes da complexidade do real (o sujeito, a existência, a desordem, o aleatório, as qualidades, as solidariedades, as autonomias, etc). O paradigma da exclusão está associado a um princípio de redução que leva a desintegrar as entidades globais e suas organizações complexas em proveito das unidades elementares que as constituem e que se tornam fonte e fundamento de toda a intelegibilidade.

Como consequência, a visão atomística (que só vê unidades elementares) e a visão mecânica (que só vê uma ordem determinística simples) conjugam-se por vezes, e por vezes opoem-se, mas uma e outra expulsam o

organico e o complexo...o paradigma da ciencia classica controlou(e controla ainda em grande parte) não só toda a teoria classica, mas ainda a logica, a epistemologia e a visão do mundo".

Edgar Morin, interroga-se sobre a "Krisis" do mundo contemporaneo, "Estará hoje em crise o grande paradigma do ocidente? Teremos nós entrado na era de uma revolução paradigmatica? ...Limite-me a lembrar o diagnostico.Por toda a parte, o principio da disjunção e o da redução quebram as totalidades organicas e são cegos em relação a uma complexidade cada vez menos escamoteavel;por toda a parte, o sujeito se reintroduz no objeto;por toda a parte, o espirito e a materia chamam um pelo outro em vez de se excluirem;por toda a parte, cada coisa, cada ser, reclama a sua reinserção no seu ambiente.O paradigma-rei da ordem deixou por toda a parte de ser operacional...".

Morin conclue que, "seria necessaria uma reforma em cadeia do entendimento, e esta reforma presupõe uma revolução paradigmatica que presupõe reforma do entendimento.O paradigma vital de conjunção/distinção não nasceu, não passo que o paradigma mortal de disjunção/redução não morreu.A crise está aí, multiforme e multidimensional...Há agora crise aberta dos fundamentos do pensamento em filosofia, epistemologia, ciencia, mas somos ainda incapazes de encontrar fundamentos na ausencia deste fundamento.

A crise da sociedade e da civilização foi anunciada, diagnosticada, denunciada, mas o fim da civilização industrial ainda não anuncia qualquer aurora.Todas estas crises interdependentes estão elas proprias em interdependencia com uma crise generalizada da humanidade, que ainda não pode reconhecer-se e realizar-se como humanidade...Encontramo-nos numa era agonica de gestação ou de morte".

Analisando a questao dos elementos componentes de um projeto social Boaventura Santos define a nossa "condicao do presente":

"nos encontramos numa fase de transicao paradigmatica,entre o paradigma da modernidade,cujos sinais de crise me parecem evidentes,e um novo paradigma com perfil vagamente descortinavel,ainda sem nome e cuja ausencia de nome se designa por pós-modernidade...

Penso hoje que esta transicao paradigmatica,longe de se confinar ao dominio epistemologico,ocorre no plano societal global; o processo civilizatorio instaurado com a conjuncao da modernidade com o capitalismo e,portanto,com a reducao das possibilidades da modernidade 'as possibilidades do capitalismo entrou,tudo leva a crer,num periodo final".

Para superar este esgotamento do processo civilizatorio,Boaventura busca alternativas no pensamento utopico,"alias uma das tradicoes suprimidas da modernidade que urge recuperar".

"...Reinventar o futuro,abrir um novo horizonte de possibilidades,cartografado por alternativas radicais as que deixaram de o ser...Penso que só há uma solucao: a utopia.A utopia é a exploracao de novas possibilidades e vontades humanas,por via da oposicao da imaginacao á necessidade do que existe..."

"...As duas condicoes de possibilidade de utopia sao uma nova epistemologia e uma nova psicologia...A nova epistemologia e a nova psicologia anunciadas e testemunhadas pela utopia assentam na arqueologia virtual presente.Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar sobre o que nao foi feito e,porque nao foi feito,ou seja,porque é que as alternativas deixaram de o ser.Neste sentido,a escavacao é orientada para os silencios e para os silenciamentos,para as tradicoes suprimidas,para as experiencias subalternas,para a perspectiva das vitimas,para as margens,para a periferia,para as fronteiras,para o Sul do Norte,para a fome da fartura,para a miseria da opulencia,para a tradicao do que nao foi deixado existir..."

Sobre o paradgima emergente,Boaventura assinala "Em boa verdade nao há um paradigma emergente.Há antes um conjunto de "vibracoes ascendentes",como diria Fourier,de fragmentos pre-paradigmaticos...".Entre outros aspectos estes fragmentos tem em comum "o saberem que só é possivel pensar para alem da modernidade a partir dela,ainda que na forma das suas vitimas ou das tradicoes que ela propria gerou e depois suprimiu ou marginalizou.Neste sentido,pode dizer-se que a modernidade fornece muitos dos materiais para a construcao do novo paradigma.Só nao fornece o plano de arquitetura nem a energia necessaria para o concretizar:"

Boaventura Santos aponta algumas pistas:

"As paixoes de Schiller e dos romanticos e a atracao apaixonada de Fourier sao dois campos privilegiados de escavacao arqueologica da modernidade".O novo paradigma prevalece-se neste dominio de Schiller e da sua defesa da aparencia estetica (das aesthetische Schein) nas Cartas sobre a educacao estetica do Homem,publicadas em 1795.Alias,Schiller representa,para o novo paradigma,uma das tradiucoes suprimidas da modernidade e,como tal,suscetivel de contribuir para a configuracao da nova intelegibilidade.Schiller faz

uma crítica radical da ciência e da desumanização administrativa e especialização profissional que ela promove, uma crítica, de resto, bastante semelhante a feita por Rousseau. E tal como acontece com Rousseau, não anima Schiller nenhuma veleidade passadista, mas antes o desejo de reconstruir a totalidade da personalidade nas novas condições criadas pela modernidade”. Claramente, expressão da sensibilidade romântica anti-capitalista, de corte utópico-revolucionário.

É, ”Para a construção da amplitude concreta da subjetividade, dois outros campos de escavação arqueológica se me afiguram fundamentais: Montaigne e Kropotkin, outros dois criadores culturais cujas ideias foram suprimidas ou marginalizadas pela concepção hegemônica da modernidade capitalista”. Para Boaventura, Montaigne insistiu na necessidade de não perder de vista o indivíduo concreto, e Kropotkin insistiu na solidariedade concreta, nos laços de ajuda mútua.

.....

=====

Seguindo as ideias de PULLEGA, a obra da juventude de Kandinsky, sua convergência com Gauguin e van Gogh, expressa a crítica cultural e artística a esse “Mundo Quantitativo e Desencantado”. Sua obra “O Espiritual na Arte” é produto desse “Espírito do tempo” neoromântico. Na época, Lukács analisou uma obra de Van Gogh, “Lês Solliers”, que Pullega compara à filosofia impressionista de G. Simmel. vejamos as ideias de Pullega:

Segundo BLOCH, o itinerário de Lukács desde seus escritos jovens até HyCC [1923] consiste na reelaboração pessoal de um fenômeno de evolução histórica complexo. O “quadro histórico”, na articulação de dois polos: a situação política e a proposta expressionista, determinados pela aceleração histórica e pela chave de passagem de um mundo em extinção a um novo mundo, em formação: não estamos mais no velho mundo e uma época distinta e nova começa com convulsões” O mundo cultural se encontra cindido: a fratura que divide Leibl e Chagall, Wagner e Schoenberg, Keller e Doblin é profunda; Chagall, Schonberg, Doblin e outros não podem ser sentidos à velha maneira.

A obra de Lukács é uma obra “outonal”, entre a primavera e o inverno. Reelabora a forma e a alma, segundo as mutações em curso. Para Bloch, Lukács foi o único a analisar a “Totalidade” do fenômeno, a ter consciência da fratura histórica no âmbito cultural.

É neste quadro que Lukács realizou suas obras, e aponta na mesma direção da refundação e de anúncio do novo em que Chagall, Schonberg, Doblin reelaboram suas obras. Lukács é o único a alcançar o mesmo nível. Poderíamos afirmar que estava em germe uma nova “estrutura de sentimentos”.

Raramente a passagem de um século para outro teve uma aceleração histórica tão profunda. As principais determinações histórico-culturais do novo século se definiram nos primeiros quinze anos [1900-1915].

Mario PEDROSA, assinalou o caráter tempestuoso e definidor destes anos iniciais do século XX. Em ensaio sugestivamente chamado de “Um Passeio pelas Caixas no Passado” [1967], Mario nos fala da tese de buscar no passado os antecedentes dos movimentos atuais.

“ É sempre uma tendência de todos nós andarmos a procurar precedentes e antecedentes às manifestações e movimentos artísticos mais atuais ou recentes. Mas isso é um trabalho vão, ou mesmo inútil.(...) Quem procurar encontrará sempre algo que possa lembrar ou sugerir qualquer desses múltiplos e sucessivos ismos modernismos(...)

Cedendo, apesar de todas as considerações acima, à tentação de dar um ligeiro passeio ao passado e procurar alguma relação com a moda das “caixas”..., achamos também algo que propomos, eventualmente, sem, é claro, qualquer empenho dogmático. Serve, contudo, de ilustração à tese de que é importante estar-se à cata de predecessores para os movimentos vanguardistas de agora em ilustres precursores de uma geração passada. Não porque não os haja, os há em todos os domínios, já que nas primeiras duas décadas do século tudo foi tentado e descoberto, mas como lampejos de um dia, antecipações (privilegio da Arte!) brotos temporários de fenômenos que só vão reaparecer maduros mais tarde num outro contexto social e econômico, político e cultural, depois de uma ou duas gerações (Dada, por exemplo, surgiu um dia num pequeno cabaré de uma pequena cidade provinciana da Europa, irradiou-se esporadicamente aqui e acolá como surtos de guerrilhas isolados, para ser sem guida absorvido nas grandes correntes artísticas que, a partir da primeira Guerra Mundial, se espalharam da Europa

literalmente pelos outros continentes). As consequências imprevisíveis então de sua virulência intrínseca não feneceram, no entanto, pois vão explodir, desabrochar quarenta ou cinquenta anos depois, numa sociedade revolvida nos seus alicerces pela Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica, a comunicação de massa, o levante de raças não-brancas, a saturação da civilização de conforto, o crescente inconformismo das duas maiores forças da civilização cada vez mais planetárias de hoje- a juventude e pobreza do mundo – e, finalmente, o impasse generalizado a que chegou sem eu planeta a humanidade do nosso fim-de-século. Mas todos os impasses de agora estavam em germe naquele começo de século”.

Em um outro ensaio, também de 1967, em comemoração do meio século da Revolução Soviética, Mario explica esse espírito revoltoso de Dada:

“ Em 1916, em plena guerra, no Cabaré Voltaire, em Zurique, um punhado de artistas de várias nacionalidades se reúnem e criam Dada, ou a primeira manifestação no plano das artes de inconformismo não somente estético mas social. Frequentes eram as ocasiões em que havia manifestações e representações artísticas do grupo no mesmo obscuro cabaré. Uma personagem estranha ao meio, ainda ignorada, também exilada pela guerra e as perseguições naquela ilha ainda indene das convulsões e da intolerância dos tempos,, costuma fazer refeições no pequeno café que ia tornar-se mundialmente famoso na história da arte de nosso tempo. Numa tarde, ao cabo de algumas demonstrações dadaístas, Marcu, um jovem romeno, companheiro de Tristan Tzara, o grande poeta e líder dadaísta e de Janco [há poucos anos ainda vivendo numa aldeia de artistas em Israel, perto de Jaffa] tem a seu lado aquela personagem insólita, um senhor russo, baixo e troncudo. Entrou em conversação. Marcu conta depois em suas memórias o que lhe dizia a estranha personagem: “Você vê por que venho fazer minhas refeições aqui. V. precisa saber do que o povo está realmente falando. Nadeszhda Konstantinovna está certa de que somente o bas-fond de Zurique frequenta este lugar, mas penso que isso não é certo. Para falar a verdade, Maria é uma prostituta, mas ela não gosta da profissão. Tem uma grande família a sustentar, e isso não é uma tarefa fácil. Quanto a Frau Prellog, ela tem toda razão. Ouviu o que ela disse ? – Passe fogo em todos os oficiais!”. E depois perguntando ao jovem romeno se ele sabia o verdadeiro sentido da guerra, explicava que se tratava de um escravocata, Alemanha, que possuía cem escravos está em luta com outro escravocata, Inglaterra, que possui duzentos escravos, para obter uma distribuição ‘mais justa’ dos escravos. O diálogo prossegue, com Marcu declarando-se contra todas as guerras, ao passo que o companheiro, ao parecer, admitindo a validade de alguma guerra, abriria a porta para todos os oportunismos, pois que cada grupo encontraria motivos para justificar sua guerra. À guisa de conclusão, algo melancólica, o jovem artista declarava:” Vejo que nós, jovens, só podemos contar com nos mesmos”. O interlocutor – era Lênin – ouvia atentamente, a cabeça pendendo para o lado de Marcu. Puxando, a seguir, a cadeira mais para perto do moço, que se mantinha em silêncio, meio embaraçado em face da autoridade do outro, Lênin falou: “ Sua determinação a confiar em você mesmo é muito importante. Todo homem deve confiar em si mesmo. Mas deve também ouvir o que a gente informada tem a dizer. Não sei quão radical você é ou quão radical eu sou. Certamente não sou radical bastante. Nunca se pode ser bastante radical; quer dizer, deve-se sempre procurar ser tão radical quanto a própria realidade...”.

Podemos traduzir estas idéias de Mario , no fato de que, todos estes fenômenos estão dentro de uma “estrutura de sentimentos” em construção e que, faz parte da ‘sensibilidade romântica anti-capitalista’ tão característica dos movimentos de vanguarda. Esse romantismo revolucionário é, portanto, um “fil rouge” de longa duração que perpassa estes movimentos. Não é apenas um “espírito do tempo” dessa ou daquela época, mas uma constante em vários campos da cultura.

Para BLOCH, a obra do jovem Lukacs deve ser vista dentro deste “espírito do tempo”, em relação com o âmbito cultural no qual o jovem Lukacs vivia. O devenir histórico era o “expressionismo” , a definição alemã e da Europa central da vanguarda , de difícil definição no momento em que aurgia, como sempre se passa com o “novo”.

Assim, “a indeterminação vanguardística do expressionismo é muito acentuada: a progressão para a nova e até a fratura com o tempo e sua forma é menos instantânea que no modelo de outras vanguardas; e, por exemplo, menos clara e menos lenta que no dadaísmo e no futurismo.

É uma progressão mais nítida no seu primeiro exemplo , a pintura, enquanto nos textos teóricos, da “Abstração e Empatia” de Worringer a “O Espiritual na obra de arte” de Kandinsky e ao “Tratado da harmonia” de Schönberg, a ruptura com o passado, e em geral a vontade de fratura em sentido histórico, não

é sempre peremptória, e sempre menor que em quaisquer manifestos futuristas. Essa diversificação é a forma contemporânea da mutação histórica.

Os textos teóricos manifestam um “pensar por expressão”, diferente do pensar ‘por sistema’, como reclama a tradição. A imprecisão é uma das características mais evidentes da fenomenologia do pensamento do jovem Lukacs. É uma opção de método: não é uma ausência de exatidão conceitual, mas antes uma opção metodológica. Exatamente, como na poesia e na pintura expressionista, também nos ensaios de Lukacs, o dualismo entre espírito geométrico e intenção expressiva, estes dois componentes estão presentes.

O juízo de Rickert sobre a tese de doutorado de Lukacs recorda o efeito que produz a técnica do expressionismo da época, um quadro de Die Brücke: o último suspiro da decadência fim de século e, o Perfil da observação abstrata das vanguardas. Isto define o jovem Lukacs como filósofo de substância expressionista, da mesma maneira em que Ele definiu, nos mesmos anos, Simmel como filósofo do impressionismo. [“Simmel é o maior filósofo da crise da nossa época]. A sua obra é muito mais que uma formulação conceitual da visão do mundo impressionista; é a configuração filosófica do sentimento do mundo, da qual saíram as maiores obras dessa corrente, Monet, Rodin, Richard Strauss, Rilke. Estes artistas anteciparam a dramaticidade da nova época.

A crise que Simmel testemunha é uma antecipação histórica da dramaticidade da época expressionista. Lukacs, em 1910, fez um texto, “a crise”, que acha um correlativo na descrição da pintura simbolista, antecipa como um ângulo estrutural a situação da “Época sem Deus” com a qual se abre o novo século.

Quando caduco, esgotado, o impressionismo é o vazio do qual parte o expressionismo [aufklärung do obscuro]

Em Lukacs, há uma constante de método: para cada figura dos seus ensaios torna-se a personificação de um problema de evolução na história da cultura. Por exemplo, Gauguin trata-se a elaboração direta da relação arte-vida. Cézanne, Gauguin e Van Gogh, cada um tem seu posto no conjunto. Em A Alma e A Forma, Paul Ernst porta o problema da moderna metafísica da tragédia; Heodor Storm, o problema da arte pour l’art. O próprio Lukacs, através de Kierkegaard [sua relação com Regina Olsen], aborda uma problemática pessoal: sua relação com Irmã Seidler.

A condição trágica do moderno não se expressa no ‘isolamento do eu’, mas na vida da Metrópolis. A estrutura do drama expressionista, na sombra da alienação histórica, do mesmo mundo sem Deus que delinea o horizonte dos ensaios lukacianos de A Alma e A Forma.

Entre os textos publicados após a morte de Lukacs encontra-se uma Conferência sobre Pintura, de 1913.

“O Problema Formal da Obra de Arte” [apêndice à “Estética de Heidelberg”]

A conferência tem uma terminologia dos anos correntes; o conceito de Kunstwollen, que de Riegl passou ao Worringer de “Abstração e Empatia”, ou o de *Gesinnung*, entendido a mesma maneira do Kandinsky de O Espiritual na Obra de Arte. Entre os textos lukacianos, desde o ensaio sobre Gauguin à Estética de Heidelberg, e os textos teóricos de Kandinsky dos mesmos anos há algo mais que um jogo de alegoria paralela, ou o efeito de um comum *pathos* histórico. Há uma avaliação homogênea da condição contemporânea da arte, como de uma paisagem observada de um único lugar.

O que o ensaio sobre Gauguin põe com extrema clareza é a relação entre arte e vida. E, neste aspecto, a identidade de posições entre Lukacs e Kandinsky é plena e definitiva: formalmente, uma identidade entre sujeito e objeto: “trata-se de ver em que modo a pintura seja um grau de penetrar nos objetos e criar assim um mundo no qual interno e externo coincidem perfeitamente.” A teorização das obras dos artistas que Kandinsky define como “os pesquisadores do interior no exterior”, e, mais em particular na elaboração pictórica de Cézanne, como dizia Kandinsky: “Ele sabia criar um ser animado com uma taça de chá, ou, para ser mais exato, sabia reconhecer nesta taça um ser”.

O elemento novo é que Kandinsky, e também Lukacs, o nexos entre obra de arte e realidade não é uma simples relação formal, mas uma norma constitutiva da obra de arte, momento de sua organização interna, é uma ‘empatia objetual’, que introduz a problemas de estética diretamente internos a obra de arte.

Este nexos arte-vida forma o presuposto de fundação de uma arte oposta “a arte pela arte”, de uma arte identificada estruturalmente com a vida. É uma tentativa, ao modo do primeiro expressionismo, de contrapor uma Kultur renovada a denunciada crise da Zivilisation.

Assim, pode-se ler a estética juvenil de Lukacs como uma filosofia expressionista da arte. Kandinsky, em “O espiritual na Obra de Arte”, o Bahr do “expressionismo”, o Lukacs do ensaio sobre Gauguin e da Conferência sobre a Pintura, têm a mesma preocupação. A função da obra de arte se opõe ao âmbito puramente estético, para, por um lado, se revelar “obra total”, como diram Kandinsky e Lukacs, e fato ‘ético’, por outro lado.

Lukacs fica dividido entre uma valorização negativa do presente, como *IDADE SEM DEUS*, sem um princípio de organização do real, e momento favorável a renovação. Lukacs recusa a solução ‘sistemático-teórica’ e, reconhece como única solução possível na individualização do comportamento estético: o essencial é a imanência subjetiva da Erlebnis, que representa um estágio preparatório de um outro comportamento subjetivo: o ético. A arte é um instrumento da ética; o artista deve ser a consciência da humanidade

O profundo desejo do homem de se comunicar é uma forma atenuada da sua mais profunda nostalgia de comunhão e unidade com os outros seres; assim, o homem se liberta do próprio isolamento sociológico, nacional e histórico, sobretudo, da condição de exilado no mundo em que se acha para completar sua própria existência e que lhe é dada como Erlebnis: como experiência imediata.

A obra de arte se aproxima ao fim utópico do pensamento, todavia, a própria natureza da obra incompleta reproduz em si a mesma incompletude que é própria da condição utópica.

W. Kandinsky publicou “Ponto, Linha, superfície”, em 1926, após a experiência de ensino na Bauhaus de Weimar. Na introdução a segunda edição [1928], escrevia: “a partir do 1914 o ritmo da nossa época parecia ter-se tornado sempre mais rápido. As tensões internas o aceleraram em todos os campos. Um só ano corresponde ao menos a dez anos de um período ‘calmo’, ‘normal’. O ano transcorrido da primeira edição deste livro poderia contar-se por dez anos”.

Erns Bloch tinha assinalado essa consciência do tempo. No jovem Lukacs, em quem é fortemente presente o senso da fratura histórica do fim do século, não se encontra o mesmo grau de consciência da aceleração histórica. O novo mundo tecnológico por vir, com seus ritmos de vida, não era evidente para Lukacs.

Todavia, o que une inequivocamente as diversas consciências de vanguarda do jovem Lukacs e do esperto Kandinsky é a certeza comum do fim de uma grande dorma histórica, a tradição. A campanha anti-positivista, com que Lukacs reconhece o anúncio do novo século, é acompanhada da dissolução das formas literárias fechadas; é o fim do Tratado em filosofia e, o surgir de um novo gênero, o Ensaio. O caráter inorgânico do gênero Ensaio corresponde a desorganicidade conceitual de um pensamento que perdeu a própria regra. O pensamento que faz do Ensaio o gênero próprio literário nasce da incredibilidade com o confronto da ordem gnoseológica oitocentista.

De um ponto de vista formal, a época histórica que presuppõe o ensaio é determinada pela ‘ausência de centro’ [Lukacs]. O “Impressionismo” e esta ‘arte do passado’, ao contrário, era a arte da ordem e dos valores, a arte de um mundo de valores bem ordenados. Esta arte é do passado, é ainda uma arte da época do liberalismo, em que o nexos entre sujeito e totalidade aparece completo. A decadência da ideologia liberal abre a estrada pelo qual o jovem Lukacs chega a idéia do ‘trágico moderno’.

A dissolução das formas oitocentistas leva Lukacs a interrogação imediata de uma possível natureza formal deste processo. A imagem do ‘trágico moderno’, o fantasma da morte de uma forma histórica de civilização, a nova forma do ensaio e do instantâneo, são como os elementos de um quadro de Kandinsky.

A gratuidade do gesto, o valor do instantâneo, etc., são formas eticamente vazias, funções, sons e cores puras, exemplos de uma ineludível ética ‘formal’, para os quais parecem valer muito das considerações gerais indicadas por Klee e por Kandinski sobre a forma e as cores.

Pedrosa , Kandinsky e Calder

A partir das indicações de Otilia Arantes, constata-se que a influência de Kandinsky foi fundamental na visão estética de Pedrosa. Assim:

Em " Mario pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração" (Discurso,n.13/1983),Otilia Arantes afirma que " Na origem dessa visão que Mario pedrosa tinha da natureza e do alcance da arte moderna, está, sem dúvida (mesmo que o grande modelo pareça ter sido Calder), Kandinsky, com sua arte e suas lições teóricas. Acredito que a influência que exerceu sobre Mario foi decisiva.Não raro surpreendemos em seus textos formulações teóricas, ou mesmo expressões, a atestar essa filiação, especialmente quando se trata de discutir as relações entre o interior e o exterior da obra - abstração e realidade, forma e conteúdo, e outras questões deste tipo, centrais para um crítico atento antes de tudo para o caráter unitário da arte".[...] Sem adotar o ponto de vista espiritualista de Kandinsky, a ótica de Mario Pedrosa lhe é contudo bastante aparentada".

Em, " Mario Pedrosa, Itinerário Crítico",(1991), Otilia Arantes retoma seus argumentos, explicitando alguns pares dialéticos presentes na visão de mundo artística de MP :

“ Se para o nosso Crítico , Kandinsky foi o ‘estúrio de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea’, é porque mais do que qualquer outro soube UNIR FANTASIA E RIGOR, “pintura coisa mental de Da Vinci e pintura de jato ,de pura improvisação”, “fulgor cromático” e “ímpeto vital”.

Do mesmo modo, se a arte mais recente é devedora de Calder , é porque, “SONHADOR DE OLHOS ABERTOS”, “soube coordenar as imagens etéreas sob precisos cálculos matemáticos” – casando A VIDA E A ABSTRAÇÃO, conjugando o HUMOR E A MECÂNICA, ele navega entre as duas grandes alas da arte moderna; o SURREALISMO,com seu ROMANTISMO incurável que degenera às vezes em charada anedótica, e o ABSTRACIONISMO, cuja obsessão de purismo formal se resolve não raro numa espécie de misticismo brando e de pura puerilidade”.

Arantes traça alguns elementos da sensibilidade romântica anticapitalista:

“ igualmente parciais, naturalismo e formalismo se tocam, na visão de MP: toda arte ocidental, desde a Grécia, teria sido ‘naturalista’ à medida em que as formas foram arrancadas à vida por um processo civilizatório domando pelo intelecto que acabou por reduzi-las a meras apresentações;o formalismo seria apenas a consequência natural desse processo.

Portanto nada esteve mais longe do nosso Crítico do que a defesa da ‘racionalidade’ moderna ocidental, ou da redução da arte a uma mera combinação de elementos agenciados pela razão científica. É o que faz, mesmo tendo tomado desde a primeira hora a defesa da arte concreta, ir se afastando progressivamente do grupo paulista e rejeitar toda sujeição da arte ao design e à informação.Sem dúvida,como mentor das vanguardas cariocas, foi em grande parte responsável pela direção que tomaram.Acredito que se o neoconcretismo pode, em 1959, fazer a crítica ao objetivismo e racionalismo do movimento nos anos 50, é porque já se achava bastante distante de certos exageros deste.A distinção muito evidente entre concretos paulistas e os cariocas (já assinalada pelo próprio MP por ocasião da 1ª exposição Nacional de Arte Concreta,em 1956, no MAM de S.Paulo, e em janeiro de 1957, no MAM do rio: o “intelectualismo” daqueles ao lado do “quase romantismo” destes], parece-me ter muito a ver com as lições do Crítico...”

[...]embora partidário de uma arte que se utilize de cálculos matemáticos e geometria, e que se inspire nas últimas conquistas da ciência, nunca o foi de uma arte ou de uma estética tecnológica, como propunha Max Bense,por exemplo.O que importava para ele numa obra era antes de tudo o que Kandinsky chamara de sua “necessidade interior” [expressão que, com algumas variantes, é retomada ao longo de sua crítica].

Para Arantes, nas ‘especulações estéticas’ de MP, a dualidade clássica forma e conteúdo desloca-se para essa outra: subjetividade e objetividade, levando a uma abordagem estético-epistemológica: a arte como forma de conhecimento. “ O empenho da arte moderna,segundo MP,estaria justamente ‘em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade”, pelo menos desde Mondrian,Klee e Kandinsky –em “sensibilizar a inteligência” através das “formas-intuições que lhe são próprias”.

No debate sobre o intelecto e a sensibilidade na obra de arte, ”o grande guia de Mario Pedrosa em toda essa discussão foi sem dúvida Kandinsky. Num de seus artigos, publicado em 1959 no Jornal do Brasil, declarava que o artista russo foi ‘quem revelou, teórica e plasticamente, todos os novos valores; com ele o IMAGINÁRIO e o PLÁSTICO se JUNTARAM.’”

”Sua importância teórica e artística adviria, portanto, do fato de ter conseguido a SÍNTESE ENTRE AS FABULAÇÕES SUBJETIVAS E A ELEIÇÃO DAS FORMAS. Sem dúvida porque a equação interior-exterior foi a primeira de suas preocupações (desde os textos de 1919 e 12, como no *Espiritual na Arte* ou em ‘Sobre a questão da forma’, no *Der Blaue Reiter*), Kandinsky era considerado por MP como o responsável por uma das correntes mais vivas da arte moderna”.

Arantes demarca as diferenças entre MP e Kandinsky: “Embora MP retome essas noções e chegue a dizer que a forma artística é de “pura origem espiritual”, há uma diferença básica na posição de ambos que merece ser enfatizada, pois redundava numa avaliação diversa a respeito do lugar e da função da obra de arte: embora para ambos esta se situe no domínio da sensibilidade, a intuição para Kandinsky se funda numa “necessidade mística”, é do domínio do sagrado; enquanto para o nosso crítico ela resulta de uma corda entre a consciência e o mundo [...] Seme xcluir a iniciativa do artista, MP esteve sempre muito próximo de uma postura objetivista, sempre mais ou menos corrigida pela incorporação de alguns ensinamentos das filosofias do sujeito, como se verá. Ficou-lhe no entanto alguma coisa da sabedoria exotérica professada pelos grandes abstratos. É assim que, em mais de uma ocasião, se referiu à arte como “transposição no plano humano das leis da criação cósmica”. Vê-se que o elogio da “relação cósmica” presente nos *Estáveis e Móveis* de Calder era algo mais do que o reconhecimento de uma estruturação bem sucedida”

“A matriz que modela a sua arte [Calder] são ‘as forças incontroladas do cosmos, o movimento irreduzível que alimenta o motor do universo, o eterno fluir das formas no espaço...’ O mecanismo que em última análise provoca as expressões artísticas não é mais inconsciente ou subjetivo, mas armado de fora, objetivamente”.

“A adesão por uma espécie de simpatia superior à mitologia, a que todo grande artista tem direito por romper com a ordem estabelecida das coisas, serve ao Crítico de trampolim para realçar o primado do momento objetivo. Mas também - entrando agora no domínio das ideologias compensatórias - , para ressaltar a oposição espiritual, em nome de uma energia criadora de dimensões cósmicas, ao mundo reificado do intelecto manipulador, mecânico.

Na introdução ao quarto volume das Obras escolhidas de Mario Pedrosa, “Modernidade Cá e Lá”, (2000), Otilia comentando “Panorama da Pintura Moderna”, de Pedrosa, retoma seu raciocínio de que,

“No que diz respeito à arte do século XX, especialmente aquela que brotou do espírito das vanguardas, embora Mario Pedrosa reconheça que toda ela é de alguma forma devedora de Paul Klee, para ele seguramente o artista mais completo deste século, ou mesmo de Mondrian, que soubera conciliar a natureza com a geometria, ou a poesia com razão, contudo, não há como negar, dos três grandes mestres, era com Kandinsky que, em todos os sentidos, tinha mais afinidade - afinal foi ele o primeiro artista a tentar dar forma às emoções sem se utilizar da figura, ou a compor a forma obedecendo única e exclusivamente aos imperativos interiores. Por isso mesmo, foi também dentre os artistas-teóricos, quem mais lhe forneceu subsídios para compreender a natureza afetiva da forma.

Na teoria e na prática, o programa estético de Kandinsky sempre perseguiu aquela síntese almejada por Mario Pedrosa, estabelecendo para tanto, inclusive, toda uma gramática da pintura, com requintes de ciência rigorosa (ou quase), no intuito de melhor exprimir e disciplinar as emoções. - Assim, não é de estranhar a afirmação que faz no “Panorama da Pintura Moderna”, de que, avançando em relação às demais tendências expressionistas ou fauves, Kandinsky teria sido o primeiro a postular uma arte na qual a imaginação “gratuita” fosse substituída por “puras relações abstratas ou até mesmo matemáticas”.

Não vamos encontrar em Pedrosa nenhum livro dedicado especificamente à obra de Kandinsky. Mario tinha escolhido o ensaio como forma principal de expressar suas idéias. Em seus ensaios, sobretudo após o exílio nos EUA, “[por exemplo, o conjunto de ensaios sobre “A Problemática da Arte Contemporânea”], “Fundamentos da Arte Atual”} e também nos ‘panoramas’ que traçou da arte moderna [por exemplo, “Panorama da Pintura Moderna”], em entrevistas [por exemplo, “Fundamentos da Arte Abstrata”], vamos

encontrar as idéias com afinidades com vários artistas-teóricos da arte moderna, entre os quais, W.Kandinsky.

Todavia, após seu retorno do exílio nos EUA, Mario Pedrosa abordou a obra de Kandinsky em vários textos dos anos 50, quando ocorreu o debate sobre a arte abstrata no Brasil.

2] Crise do objeto e Kandinsky (1953)

1] Panorama da pintura moderna (1952)

4] Da abstração à auto-expressão (1959)

3] Kandinsky Descoberto (1957)

4] Da natureza afetiva da forma na obra de arte [Tese, de 1951]

Em “PANORAMA DA PINTURA MODERNA”(1952), obra que já reflete sua visão sistemática sobre a arte moderna, Mario fala sobre o papel de Kandinsky na pintura moderna:

" Foi diante dessa complexidade nova surgida com a dissolução do naturalismo, quando a cor pura liberta da velha subordinação em que andou durante séculos, mostrava-se rebelde às pretensões individualistas do artista que KANDINSKY, então líder do movimento expressionista de Munique, abriu uma nova avenida à evolução moderna. Depois de alguns ensaios de cor pura combinada em composições cheias de uma poesia narrativa [lembrança da arte popular e do folclore de sua terra russa], Kandinsky pouco a pouco vai afogando os elementos no quadro.

Em 1911, juntamente com Franz Marc, a grande figura alemã da época, morto depois na guerra, Kubin, G. Munter e outros ele funda um novo grupo, que vai exercer enorme influência nos países germânicos. O novo grupo dito do Blau reiter [Cavaleiro Azul, título de um pequeno quadro de Kandinsky] corresponde na Alemanha, por suas tendências já mais formalistas, ao movimento cubista na França. Kandinsky, que canta a cor "criadora do brilho e da flama", como diz Rudlinger, está à vontade no caos e no infinito. Seu caso é típico. Ele começa como bome slavo a desprezar a disciplina da plástica ocidental. Entregue as orgias cromáticas, esse novo bárbaro vota-se à destruição do objeto. Compraz-se no delírio emocional instintivo, anárquico das cores. Mas cedo verifica que elas pedem uma configuração de relações próprias. Ele suprime então de vez o figurativo. Cria, a princípio, uma série de pinturas a que chama de improvisações, nas quais só a pura relação cromática existe. Vem daí a conhecida analogia da pintura com a música. Em 1911, ele publica seu famoso livro O Espiritual na Obra de Arte. nele condensa suas ideias sobre a pintura e as afinidades da escala musical com a cromática. Já então ele visava também ao equilíbrio estrutural. A solução achada para coordenar, no plano do quadro, o dinamismo das cores com as necessidades arquitetônicas da forma, foi o recurso aos motivos geométricos. Com ele nasce o movimento não figurativo ou abstracionista que depois de um período de relativa obscuridade, entre as duas guerras, é hoje uma das correntes artísticas mais vivas e mais atuais de nossos dias".

Em “Panorama da pintura Moderna”, MP recapitula o processo da arte moderna. A arte que brotou do espírito das vanguardas, MP reconhece que toda ela é de alguma forma devedora de PAUL KLEE, para ele seguramente o artista mais completo dos séculos XX, ou mesmo de MONDRIAN, que soubera conciliar a natureza com a geometria, ou a poesia com a razão, contudo, não há como negar, dos três grandes mestres, era com KANDINSKY que, em todos os sentidos, tinha mais afinidade – afinal foi ele o primeiro artista a tentar dar forma às emoções sem se utilizar da figura, ou a compor a forma obedecendo única e exclusivamente aos imperativos interiores. por isso mesmo, foi também, dentre os artistas-teóricos, quem mais lhe forneceu subsídios para compreender a natureza afetiva da forma. [título da sua Tese]. Na teoria e na prática, o programa estético de Kandinsky sempre perseguiu aquela síntese almejada por MP, estabelecendo para tanto, inclusive, toda uma gramática da pintura, com requintes de ciência rigorosa [ou quase], no intuito de melhor exprimir e disciplinar as emoções. -assim, não é de estranhar a afirmação que faz no “Panorama da Arte Moderna”, de que, avançando em relação às demais tendências expressionistas ou fauves, Kandinsky teria sido o primeiro a postular uma arte na qual a imaginação ‘gratuita’ fosse substituída por ‘puras relações abstratas ou até mesmo matemáticas’.

Para MP, o primeiro grande mestre de todos, “aquele que melhor soube dar forma à sua experiência social negativa, de modo a nos fazer vislumbrar com sua pintura a possibilidade de uma síntese, embora ‘provisória e precária’, foi CEZANNE. E o fez no próprio plano da expressão artística: ao conciliar a aparência dos

fenômenos naturais a que se atinham os impressionistas com as exigências clássicas de construção formal – o impressionismo e a pintura de Museu, ou seja, a sensação e a idéia. Vendo nisto a antecipação da grande arte de seu tempo: ao transformar o ‘motivo’[a Montanha Sainte-Victoire] em algo inesgotável, sem fim, foi por isso mesmo ‘o primeiro pintor abstrato’.

Trazer parte final sobre Kandinsky [ver linhas baixo]

Em ‘CRISE DO OBJETO E KANDINSKY’,-----

=====

Numa entrevista à revista “Art d’Aujourd’hui”, [Paris, 1953, MP tece considerações sobre a Cor, tema tão peculiar a Kandinsky em seu “O Espiritual na Obra de Arte”]; sobre o Espaço e, sobre as Formas:

“VEJAMOS A COR, esse elemento de surpresa e de revelação. Pela primeira vez, foi pensada em abstrato, destacada do seu enconsto material, isto é, do objeto de que ela era apenas o invólucro. A consciência da cor pura é uma invenção dos tempos modernos. Causou mesmo verdadeira devastação na alma dos artistas da Europa, desde Van Gogh, morto de luz, até a exasperação dos expressionistas alemães e a violência dos fauves em França. Era preciso toda a genial autodominação de um Matisse para não perder a cabeça. Será preciso lembrar que Derain, tão moderado, desde então, comparava as cores cruas saídas dos tubos a cartuchos de dinamite ?

Mas a cor é irredutível a essas exaltações de ordem puramente pessoal. O expressionismo foi o primeiro a conhecer a crise de figuração, porque se esqueceu de que as cores se regem por uma dinâmica que lhes é peculiar. Já foram comparadas a “um organismo social coerente”, dentro do qual não podem existir seres à parte ou isolados. No interior do quadro, há uma ordem cromática necessária. E essa ordem não é tolerante para uma reprodução qualquer de formas particulares de objetos. O objeto tem a sua cor local, mas esse privilegio é desconhecido na sociedade fechada do quadro, onde reina a ordem cromática formada pelas cores puras ou independentes dos antigos suportes figurativos. Uma superfície perfeitamente equilibrada nas suas relações cromáticas não pode ser ao mesmo tempo o quadro de uma ilustração. Ou nos aproximamos da realidade aparente do objeto e alteramos forçosamente as relações de cores, ou abandonamos as exigências do objeto aparente para obedecer às exigências das cores. Estas, desencadeadas, não se curvam mais ao simples capricho ou às veleidades representativas do artista.

Era o fim da evolução antinaturalista, quando os próprios artistas descobriram por intuição que as cores viviam num mundo próprio, regido por outras leis que as da velha pintura. Não esqueçamos, se quisermos compreender bem o pensamento de Woelfflin, que a pintura do renascimento italiano, até os coloristas ingleses e franceses do começo do século XIX, não era mais do que uma arte de desenho, de preto e branco, de grisaille. A cor não tinha nenhuma função orgânica na concepção pictórica clássica. A arquitetura do quadro era construída conforme a escala dos cinzas. A cor vinha apenas para cobrir as formas, as figuras, os objetos, para aproximar o quadro da aparência natural ou dos fins decorativos visados. Ela era, assim, subjugada para que fossem satisfeitas as exigências da reprodução naturalista e da representação do volume. Desde o início do quadro, quando o artista separa o modelo pelo claro-escuro, as leis cromáticas são negadas. A realidade fenomenológica palpitante da cor cede o lugar à realidade convencional.

CEZANNE foi o primeiro a pressentir quase que conscientemente a existência de uma arte das cores, assim como KANDINSKY, ao ultrapassar a etapa das catarsis expressionistas, foi o primeiro a dar à cor toda a sua importância. Mas, para não se perder no caos da cor desencadeada, procurou na escala musical uma base de afinidades e analogias para a nova escala cromática que lhe permitia dominar esse reino recentemente descoberto. Das improvisações primeiras ele chega à geometria, através de uma ordem arquitetural, como já fizera, algumas décadas mais cedo, o velho Cézanne, que procurou na modulação pela cor um meio de dar solidez ao impressionismo.

O ESPAÇO sofreu também revolução semelhante à da cor. A arte das velhas culturas pré-gregas e das culturas primitivas contemporâneas, como a negra, veio mostrar aos europeus que o espaço deles ainda era resultante de uma percepção estratificada já há alguns séculos. Teve-se então o clarão picassiano das “Demoiselles d’Avignon”, anunciando a vinda da revolução do cubismo, que MONDRIAN chamou de sublime. E é então a dissolução do objeto que começa. Com o cubismo, o espaço, de novo, depois de um intervalo de cinco séculos, se torna conceitual em lugar de perceptivo, e então o plano do quadro recobra seus direitos, obrigando as formas a determinado comportamento. O objeto, ainda não abandonado inteiramente, só

é retido pelo que Picasso chamou de sua forma primária. Não querendo ainda suprimir o objeto, os cubistas banem a gama viva e vibrante do fauvismo. Opõem a forma eterna à cor inconstante. Para eles, a forma é ainda platônica, o modelo universal. É então que eles vão fazer outra verificação empírica por nova intuição.

AS FORMAS também têm suas leis de desenvolvimento explicitadas pelas leis da percepção visual, que começava então a ser estudada nos laboratórios de psicologia. Pela decomposição dos volumes, graças à interação dos planos por vezes transparentes, as formas colocadas uma ao lado da outra, ora justapostas ora superpostas, tendem a alterar-se na percepção. Elas se combinam ou se ligam entre si nos limites espaciais do quadro, desintegram-se para que parte de uma constitua com parte de outra um novo todo. Nesse jogo dinâmico, elas se anulam reciprocamente ou se fundem em novos complexos ou em novas estruturas muitas vezes inesperadas para o observador. O jogo dessas transformações formais constitui um dos egredos da cativante ambivalência do quadro cubista. Os planos e as linhas, as zonas de cor, os perfis ou os pedaços de figura ou de objeto ordenados na tela se aproximam ou se afastam sob os fatores óticos perceptivos da distância ou da vizinhança, da simetria, do contraste ou da semelhança, da direção ou do movimento, num jogo permanente de combinações formais, independentemente de qualquer subordinação ao objeto ou ao assunto-tema do quadro. Os pintores do cubismo embrenharam-se no novo caminho sem estar perfeitamente conscientes do que faziam. Eis porque os chefes de grupo não puderam continuar pela nova senda descoberta, o que aliás veio retardar consideravelmente o amadurecimento do verdadeiro estilo de nossa época. Os mestres e fundadores do cubismo, malgrado o gênio de alguns deles, não avançaram desde aquela época. Picasso desde então dedicou-se a tarefa de torturar a figura e o objeto por todos os meios e modos imagináveis, e nessas distorções pode encontrar algumas vezes a expressão de uma verdadeira grandeza trágica, e sobretudo de um desespero insaciável. Mas, apesar de suas fulgurações, sua arte recaiu na etapa já ultrapassada de uma expressão de catarsis.

MONDRIAN apareceu então para restabelecer os ritmos fundamentais que se confundem com os ritmos mesmos da vida, ao mesmo tempo que a consciência plástica dos mais jovens chegava pouco a pouco a compreender que a organização do quadro deve ser fatalmente subordinada à distribuição calculada ou presentida dos diferentes processos formais e das necessidades rítmicas, para a glória da arquitetura do conjunto. É que só então as gerações mais novas verificaram a verdade de Kandinsky, de Klee e de Mondrian, de Launay, Herbin, Magnelli, Arp, Kupka, Sophie Tauber Arp e outros, isto é, que as formas se submetem também, nos limites da tela, à mesma incoercível interação das cores.

E, conclui MP, nesta entrevista de 1953:

“Marchamos para uma civilização de signos inéditos e rejuvenescidos, ainda mal absorvidos, de imagens-símbolos. Já a cibernética nos propõe uma civilização da pura comunicação, e não mais da força, nem da eletricidade, nem do vapor. Uma civilização de comunicação sem contato direto. A arte abstrata aparece também sem ser pela palavra. Nesse ponto, é preciso perguntar se existem e onde estão os signos novos, fabricados pelas sugestões dos novos mundos descobertos pela ciência e a técnica modernas [imagens da infraestrutura da matéria e do mundo infra-atômico] ou retomados das épocas primitivas ao inconsciente coletivo para que reapreendamos o sentido e o uso dos símbolos perdidos. Não está nisso, em parte, a mensagem da obra de KLEE e dos artistas abstratos preocupados com a visão do infinitamente pequeno ou das estruturas que ocupam a apreensão perceptiva?”

Assim, um dia o povo e os artistas restabelecerão, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido. Na decadência da civilização verbal, cuja curva descendente começa a delinear-se diante de nossos olhos e que arrasta consigo as conceituações mais sólidas e sagradas, a nova arte tenta restaurar o sentido das coisas eternas, dando vida a novos mitos que, só eles, poderão trazer aos homens uma nova razão de ser e de esperar”.

Em 1954, um ano após a entrevista de Paris, MP começou a escrever um texto sobre a natureza da forma na obra de arte e, sobre as relações entre arte e ciência, intitulado “Problemática da Arte Contemporânea”, inédito até julho de 1959 e publicado em capítulos no Jornal do Brasil, até julho de 1960.

Em 1975, quatro destes ensaios seriam incluídos em “Mundo Homem Arte em Crise”. [Problemática da sensibilidade, 1 e 2; Das Formas significantes à lógica da expressão; e, Ciência e Arte, vasos comunicantes]. Do “Das formas significantes à lógica da expressão”, a Profa. Otilia Arantes afirma “conter quase uma suma das posições de Mario”.

MP em um destes ensaios, expressa de forma aberta, sua visão de mundo, inclusive citando seus artistas prediletos e, suas obras: “Ciência e Arte, Vasos Comunicantes”[1960]. Neste texto, como em tantos outros, MP parece retomar a querela da sua juventude, entre Sócrates e Nietzsche, entre a ciência e a sensibilidade, o conhecimento e a arte.

“ A ciência matematizada, extremamente tecnicizada, torna-se social e filosoficamente isolacionista. Ela veda o universo aos sentidos, e logo à imaginação dos leigos, quer dizer, dos homens nus, desarmados em face dos mistérios da Natureza. Renunciando a Ciência a uma imagem total intuitiva, ou realmente sensível do mundo, proclamando a insuficiência e a impotência dos sentidos para aprender o mundo ideomatemático que ela construiu, a humanidade encontra-se pela primeira vez na sua curva de desenvolvimento sem uma concepção cosmogônica intuitiva ou mesmo cosmológica do universo. Pode ela, no entanto, viver sem uma cosmogonia não transitoriamente proposta?”.

“So visionários podem criar ou configurar cosmogonias[...] O mundo não pode viver sem mitos, nem o cérebro pode cessar no seu processo fabulador. Tudo indica estarmos agora nos começos de nova elaboração coletiva desse gênero. A arte moderna, consciente ou inconscientemente, refaz os mitos como fez toda a arte do passado”

MP, então, remarca a superação da mecânica de Newton, pela termodinâmica e, pela teoria quântica. A visão científica atual tem como “ características principais um dinamismo intrínseco que as torna ainda menos acessíveis à percepção imediata do que as geométricas; superação do diálogo, energia-massa, pelo de dinamização da massa, descontinuidade da matéria etc”

E, constrói uma correspondência desse campo da ciência com o da história da arte moderna :

” Por coincidência, deliberada ou inconsciente, os artistas contemporâneos passam também a fundar suas pesquisas nesse dinamismo novo, nessa visão em movimento, de que Moholy-Nagy foi um dos grandes teóricos e um dos exploradores mais lúcidos.

Cubistas e futuristas, expressionistas e pós-impressionistas, Klee, Mondrian, Kandinsky, Malevitch, Moholy-Nagy, Debus, Arp, Pevsner, suprematistas, vorticistas, raionistas, neoplasticistas, construtivistas, abstracionistas expressionistas, todos recorrem com maior ou menor propriedade a essas noções para explicar as concepções que os movem”

“KLEE, que além de artista visionário foi professor eminente e um fino teórico, dividiu o seu livro de ESBOÇOS PEDAGÓGICOS, resumo das lições na Bauhaus, em quatro partes bem sintomáticas:

Linha proporcionada e Estrutura;

Dimensões e Equilíbrio;

Curvas de gravitação;

Energia e cromática.

A sutileza de seu pensamento e de sua imaginação plástica vai muito além do puro mecânico e da simples geometria métrica, como também da projetiva: partindo do simples ponto em progressão para a linha, ele eleva esta última de medida de toda proporção à noção eminentemente energética das linhas de força, abstrações vitalmente atuantes nas estruturas dinâmicas como as correntes de água, por exemplo. Tratando de dimensões e equilíbrio, substitui a velha noção estática de simetria pela de “igualização das partes desiguais mas equivalentes”. { A ARTE DE CALDER !}. Ao abordar a seguir o problema da posição do homem e do objeto no espaço, em relação à força de gravidade, ou dinâmica natural das coisas determinada pela curva gravitacional, o artista é sobretudo sensível às “regiões onde diferentes leis e novos símbolos permitem um movimento mais livre e uma posição mais dinâmica”. Na última parte, dedicada aos fenômenos energéticos, ele introduz, para compreensão e definição dos fenômenos naturais, um elemento externo mas fundamental que é o “quantum” humano, isto é, uma forma simbólica. Para Klee, a ‘composição’ só existe como ‘coordenação cinética’ ou ‘solução de infinitude cinética’. A energia, como num sistema termodinâmico, se resolve então por uma ‘intensificação da cor’ que se move entre o extremo negro e o extremo branco.

Em KANDINSKY, os objetos não são outra coisa senão um campo de energia tensão, e, quanto à composição, é um simples arranjo de linhas [Punkt und Linie zur Fläche]. O que ele ensinava aos alunos na

Bauhaus era observar, não a aparência externa do objeto, mas os seus elementos estruturais e o que ele chamava de força lógica e tensões.

Para MONDRIAN, o ritmo é tudo, pois sua função é expressar o movimento dinâmico através de uma contínua oposição dos elementos da composição. Por este meio, a obra de arte, uma pintura, é uma espécie de campo eletromagnético onde forças contraditórias mas organizadas exprimem o que ele designa por 'ação', quer dizer, vida. A ação é criada pela tensão da forma, da linha e da intensidade das cores. Na sua arte, o mestre holandês só distingue oposições de posição e dimensões. Em outra ocasião, escreveu: " Tanto a Ciência como a Arte estão descobrindo e nos fazendo conscientes do fato de que o tempo é um " processo de intensificação", uma evolução do individual para o universal, do subjetivo para o objetivo; para a essência das coisas e de nós mesmos...Através da intensificação podemos criar sucessivamente planos cada vez mais profundos..." {Plastic Art and Purê Plastic Art}.

Estes conceitos de força, de energética, de dinâmica, de intensificação etc, vieram daquelas ciências provavelmente via psicologia moderna, sobretudo as várias escolas holísticas, como a "Gestalt" e a variante organísmico-dinâmica de Kurt Lewin. O pintor e teórico Allen Leepa {The Challenge of Modern Art} a propósito escreveu: " A energia psíquica de um período tem influência marcante sobre os tipos de forma e imagem usadas. Fundamental à atividade do homem é o alívio de tensões que são causadas por problemas sociais e pessoais".

KURT LEWIN, o eminente fundador da Psicologia Topológica, que procurou definir os conceitos psíquico-dinâmicos com os topológicos { A Dynamic Theory of Personality}, dá como causa do comportamento, sob todos os seus aspectos, "os sistemas de energia e tensões internas" que resultam das necessidades do indivíduo. Sua teoria se baseia essencialmente no conceito de campo, transplantado da teoria eletromagnética para a Psicologia. "Todo comportamento [inclusive a ação, o pensar, o desejar, o esforçar-se, o avaliar, o realizar etc] é concebido como mudança de algum estado de um campo em determinada unidade de tempo". {Field Theory in Social Science}. No plano psicológico individual, essa noção é equivalente ao que Lewin chama de "espaço vida" do sujeito. O conceito de campo ajusta-se perfeitamente ao da sensibilidade contemporânea, feita de oposições diretas de direção e de movimentos, de intensificação e de tensões, num meio bem delimitado".

Os processos tradicionais de criar espaço como a perspectiva, o esforço, os planos em diagonal, ou inclinados, o claro-escuro, nos davam do espaço uma imagem passiva, não criando o que é essencial à mentalidade e à sensibilidade moderna: um sentido de "força espacial".

"E fundamental para compreensão da pintura moderna, e, portanto, das sensibilidade contemporânea, distinguir entre o espaço que para existir depende que o reconhecimento na tela e o espaço sentido, ou melhor, esse sentimento de um espaço circundante que entra como fator indispensável à evidenciação das forças componentes da tensão formal"

"Assim, artistas e teóricos nos falam cada vez mais dessas qualidades dinâmicas – tensão, energia, força, vibração, atração – e cada vez menos dos velhos termos surrados das receitas acadêmicas. A idéia de balanceamento tende por isso mesmo a ser substituída pela de relações espaciais; a de composição pela de campo de forças; a de desenho pela de inter-relações de linhas e planos etc"

"Procurando definir com mais profundidade esse misterioso binômio, equilíbrio dinâmico-emoção-tensão, Leepa recorre à autoridade de MONDRIAN, O AUSTERO E FORMIDAVEL MESTRE DA DIALETICA DAS OPOSIÇÕES DE DIREÇÃO E POSIÇÃO [grifo meu], que assim descreve: "...O equilíbrio de qualquer aspecto da natureza se apóia na equivalência de seus contrários". Essa descrição mostra como são indissociavelmente fundidos o elemento inconsciente e o consciente, o elemento intelectual e o elemento impulsivo no processo criador. Uma coisa porém se destaca com clareza: o artista, vê, sente, relaciona e coordena simultaneamente; e todas essas experiências são ao mesmo tempo funções intuitivas, sensíveis e lógicas. As relações de espaço, forma, de oposição de direções, de linhas de força, de intensificação, de repulsa e atração, de tensão e distensão, de diferenciação e integração e essa vigilância contínua, incessante, para não ver, não sentir, não compreender nada unilateralmente, tudo isso que é específico da atividade criadora artística mostra as afinidades que irmanam o processo mental de um sábio como Helmholtz e o de um artista como Cézanne; de um matemático como Klein e de um pintor como Kandinsky".

"Aliás, nesse ponto, é oportuno lembrar que uma autoridade insuspeita, como a do grande teórico da semântica moderna W.M. Urban, põe os desprevenidos em guarda contra uma excessiva simplificação quanto

a essa ‘popular divisão do simbolismo’ que coloca de um lado Arte, Poesia e Religião e de outro a Ciência. isto, diz ele, “presupõe uma distinção entre Arte e Ciência, que pelo menos nessa forma extrema, praticamente não existe. Mais e mais a própria Ciência tende a negar o absoluto desta distinção e a insistir sobre o parentesco entre a imaginação artística e a científica” { Language and Reality } { Da Problemática da Arte Contemporânea, 1954 }.

Em “Da Abstração a Auto- Expressão”, MP utiliza-se de um “conceito de grande importância para a crítica e para a psicologia da arte: “distância psíquica”. A partir dele, MP retoma suas idéias sobre os aspectos teóricos da arte moderna:

“ A pintura ora em voga – e é o seu grande mérito- põe de novo, com toda força, o problema da significação e comunicabilidade da arte abstrata em geral. Desde o cubismo que, passando por cima da acusação de hermetismo, a arte dita moderna levou sua experiência de expressão autônoma até a liquidação total do objeto. O abstracionismo trouxe elementos plásticos não diremos novos, mas completamente depurados pela primeira vez, de todo compromisso de comunicação direta, elevando assim a arte a uma distância psíquica ideal: de um lado, o artista individual em todo o livre desabrochar da personalidade; de outro, a obra falando sozinha uma linguagem própria, sem apelos diretos a sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador. Com Kandinsky, Klee, Malevitch, Mondrian, Delaunay, Boccioni e os que vieram na esteira deles, em lugar do objeto figurado sobre a tela, os elementos plásticos, um por um, foram chamados a protagonistas da obra.

Assim, os planos em si foram descobertos com deslumbramento, na época do neoplasticismo, como coroação do cubismo; as linhas de força foram ressaltadas no quadro, transformado numa espécie de campo magnético; os contrastes simultâneos, intensamente explorados; as tensões espaciais, reveladas em todo seu poder sugestivo; o dinamismo das cores puras, perscrutado; o tesouro infindável das texturas e infratexturas, cavado até o fundo; novos materiais utilizados.

O resultado de todas essas descobertas, achados e pesquisas, foi uma série de obras pictóricas da maior importância, a mostrarem pela primeira vez ao ocidental o mundo das idéias plásticas puras ou desnudas, sem compromissos e insuspeitadas.

Se MALEVITCH passou a procurar na tela, reduzida a uma estrita materialidade, passiva e bidimensional, “a sensibilidade da ausência do objeto”, já MONDRIAN, ao expulsar dela toda sugestão de formas individuais ou particularizadas, mesmo ‘abstratas ou geométricas’ que se meteriam, a seus olhos, a funcionar também como figurinhas particulares [pés, cabeças, maçãs, etc], o que queria era ver aquela superfície retangular coincidir, sem um milímetro a mais ou a menos, com a distribuição mesma dos grandes planos, isto é, as formas mais gerais e universais possíveis no choque mais radical possível de direções.

Nisto, para ele, residia o cerne do drama plástico na arte e...no universo. KANDINSKY, porém, ainda mantendo a tela como suporte, e como fundo em certas fases, a enchia sobretudo de imagens do mundo ainda ignorado, tiradas da sua imaginação oriental; este mundo era, contudo, fundado em novas leis que vinham a substituir as da velha pintura. Na verdade, tratava-se de ‘velhas’ leis também, mas leis imemoriais, cósmicas, por assim dizer, e que nada tinham com as limitações artificiais das composições acadêmicas tradicionais, ou seja, os ritmos vitais que encontrou mais claros na música as linhas de força a que reduzira o objeto, as tensões espaciais já presentes, já intuídas pela imaginação e sensibilidade dos outros desbravadores, os Malevitch, os Klee, os Russel etc. Kandinsky foi o estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea. Foi ele quem revelou, teórica e plasticamente, todos os novos elementos e valores; com ele o imaginário e o plástico se juntaram. Ele fez pintura ‘coisa mental’ de Da Vinci e pintura de jato, de pura improvisação. Ainda hoje, dificilmente um tachista moderno pode mostrar realizações do valor poético, do fulgor cromático, do ímpeto vital das melhores improvisações kandinskianas. { Ou, a esse respeito, das de Miro ou –se espantem- de Magnelli. E se ele inspirou tão diretamente a um concretista absoluto, como Max Bill, também forneceu a Mathieu não só a gramática mas a própria temática do seu grafismo. Os tachistas hoje consideram o impressionista Monet o seu grande precursor: o espantoso é que o primeiro a ter a revelação da beleza abstrata da matéria de Monet foi Kandinsky, ainda nos últimos dias do século passado, numa exposição impressionista em Moscou.

Para Arantes, “dos estudos sobre Calder –quando descobre a ‘função’ dos próprios materiais tanto quanto a ‘força sugestiva’ das formas abstratas-, aos ensaios sobre Cézanne, passando por Rosseau, Morandi, o

surrealismo e Gauguin [quase todos textos da década de 40], o grande tema que vai sendo esmiuçado por MP é o que, no fundo, se constituía no grande projeto de Cézanne: “ser o primitivo de uma nova arte”, buscando nas obras destes artistas algo que fosse a expressão de uma experiência primeira, de um ponto de partida radical, tão bem descrito no texto de 1947 sobre Morandi. E é justamente neste momento que, com o intuito de explicá-la, decide-se a escrever uma tese inspirada na Gestalt- “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, e, mais adiante recorre a outras teorias, como, por exemplo, a Fenomenologia”.

Falando de influências, coincidências, afinidades e convergências, Otilia Arantes nos fala de duas famílias de pintores, ambas com um ponto cézanneano em comum: serem modernos e primitivos.

Afirma Arantes que “Talvez não seja forçar demais a nota afirmar que, num certo sentido, Calder, Herbin, Volpi e Morandi, seguramente também Miro, compoem, para o crítico, UMA MESMA FAMÍLIA. Que não é aliás, diga-se de passagem, exatamente a mesma linhagem de um Kandinsky, em cuja obra, se é possível também desentranhar traços de uma cultura popular, de fato o que mais conta é antes de tudo a junção que o artista russo-alemão consegue estabelecer entre a matéria e a expressão, entre a forma exterior e a necessidade interior, ou seja: o mundo físico, a paisagem, transfigurada pelo espírito na pintura abstrata, as formas dos objetos agora liberadas para outras funções.

–Enquanto naqueles outros artistas o mérito maior estaria sobretudo no encontro destes dois mundos- o erudito e o popular. Ou seja, todos eles teriam aplicado, de forma mais ou menos literal, a máxima cézanneana: foram eles, cada um à sua maneira, modernos e primitivos”.

Vejamos como MP traça este núcleo comum [moderno e primitivo] nos pintores que analisou nos anos 40. VAN GOGH, GAUGUIN, MORANDI, ROSSEAU, CEZANNE.

VAN GOGH

Em “Panorama da Pintura Moderna”, MP traça o papel do pintor holandês na “revolução espiritual trazida pelas artes plásticas” no início do século XX. “A mensagem de Van Gogh... ganha as fronteiras para fecundar o expressionismo alemão nascente. Gauguin, o outro protomartir da revolução modernista, ao lado de Van Gogh e Cézanne, vê o término do século XIX em Taiti”.

“E Van Gogh, que trouxe? Do ponto de vista propriamente técnico-pictórico, não muita coisa, pois segue a lição seuratiana do divisionismo cromático, é fiel à cor pura e ao jogo dos complementares. Dá-se por tarefa combinar a cor e a linha. Van Gogh não é um esteta como Gauguin; é um missionário da verdade. No entanto, o óleo, o cavalete e um pincel de tinta são para ele o meio de pregar, ao passo que as afinidades pictóricas de Gauguin o aproximam dos piedosos muralistas da renascença. É na técnica de cores cruas e vibrantes e no linearismo vangoghianos que os FAUVES já no início deste século vão buscar recursos para o seu movimento. O expressionismo nórdico adotou-o como seu profeta, em virtude da vocação evangélica e revolucionária do artista”.

Giorgio MORANDI [1947]

Inicialmente, o ensaio sobre MORANDI. MP sempre faz relação entre indústria e artesanato, moderno e primitivo, cidade e campo, pois, estes pólos constituem uma das características da visão de mundo romântica anti-capitalista. Também, o pólo local e universal é tema de referência.

“É ele, em verdade, o menos ‘italiano’ de seus pintores, embora, por isso mesmo, seja o mais universal deles...” “Em meio ao turbilhão moderno, Morandi conserva a humildade do artesão medieval e a pureza da arte de um Bach... Morandi não participou dessa tarefa cíclica e irracional em que se empenham tantos artistas modernos... Ele aparece antes como o junco pensante de Pascal, a curvar-se ante o mistério das coisas humildes e sem grandeza. Sua atitude é a da formiga que Pará diante de cada montículo de pó, de cada partícula de folha que encontra em seu caminho”.

“Para Morandi a copa da árvore encerra o universo, ou uma porta ou um muro engrinaldado de folhas pode compor o mundo. Suas paisagens são “a paisagem”, e desta o homem não participa. Para que ? é a essência das coisas naturais que ele resume: nessas paisagens as cores se substancializam na luz, as formas são finais, e o que há do homem no quadro é reduzido aos esquemas inevitáveis, à sua obra. O homem em pessoa não está ali, porque o homem é ele, o artista místico, severo e sábio bastante para ter amor às coisas sem vida, e à árvore e à luz, mas apagando-se diante da própria obra... É a natureza mineral que o absorve, nas formas em que a plasma a mão artesanal do oleiro, do vidraceiro, do fiandeiro. O vaso de cerâmica o fascina e também a garrafa de vidro ou a ânfora milenar.

“Quando a arte se desnuda até essas humílimas profundezas, é o universo para o criador já não se mede pela extensão geográfica ou as ilusões da perspectiva espacial... Morandi permite que as cores desertem, se querem, a sua tela, como o criador de passarinhos abre um dia a gaiola para deixá-los fugir, e ganhar o azul. Desse adejar das cores, ainda fica um azul, ou uma das restes verdes ou roxas que acabam enlanguescidas no cinza, cor das coisas, cor do mundo. Um objeto em si mesmo é cinzento, como é “cinzento” um dia isolado, solitário, sem abertura para o céu.

Com esse mundo de cinza intuitivo, ele argamassa as suas garrafas, seus vasos, dando-lhes a cada qual a tonalidade própria. No entanto, de local que era, essa tonalidade acaba sendo, inexplicavelmente, a expressão bruxuleante da matéria de todos os objetos.

VOIR=Octavio PAZ [artesanato e indústria] em= IN-MEDIACIONES

Giorgio Morandi de Bolonha, Itália, com 57 anos de idade, vira, porém, as costas aos museus, e trocando a caixa de rapé de Chardin ou a maçã de Cézanne pela garrafa, reconstrói formalmente o mundo dos objetos caseiros revelado pelo antepassado do século XVIII, acrescentando-lhe a dignidade de museu que tanto procurou, para suas naturezas-mortas e suas paisagens, o avô francês, mestre em Aix-em-Provence.

As experiências “primitivas” de Cézanne foram de certo modo “realizadas” nas garrafas e ânforas de G. Morandi. Homem provavelmente tímido, esse Morandi é, entretanto, um rebelde que atravessou o fascismo, qualquer que tenha sido a sua atitude externa, heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anarquista. Com as aparências submissas que possa ter a sua arte, que intransigente revolucionário não é ele ?

Nenhum de seus contemporâneos rompeu com maior bravura do que ele com toda a tradição pictórica de seu país. Sendo, contudo, o mais puro dos artistas modernos, é, ao mesmo tempo, o mais arcaico deles, pois sua alma artesanal, inteiramente devotada à recriação cotidiana de frascos e garrafas, pede, contudo, os dons, a sabedoria e a paciência dos descobridores.

ROSSEAU

GAUGUIN, cem anos depois. [1949]

CÉZANNE

VAN GOGH [Panorama...]

Calder = Mondrian + Miro

[austeridade moderna e ironia romântica]

No capítulo “ O surrealismo e o Abstracionismo”, Pedrosa afirma: “ Um movimento, entretanto, surge, além do surrealismo, como para concluir a linha de evolução que vem do fauvismo e do cubismo. Essa corrente é como o arremate de todo o movimento. Trata-se do grupo em torno da revista Die Stijl, chefiado por Mondrian e Van Doesburg, ambos holandeses. Eles representam a ala mais radical da arte abstrata, com bases puramente geométricas. Mondrian defende uma arte inteiramente impessoal, lógica, em que o temperamento ou os caprichos do artista não entram. Para Mondrian, qualquer alusão, mesmo posterior à obra acabada, a figuras ou objetos externos, é um deslize em relação à autonomia absoluta da obra de arte.

Com KANDINSKY, Mondrian e praticamente Klee, todo esse movimento artístico em sua pureza chega ao apogeu. KANDINSKY foi o primeiro que postulou as premissas de uma arte na qual a imaginação gratuita seria substituída por puras relações abstratas ou mesmo matemáticas. Em KLEE ou numa escultura de

Brancusi as reminiscências do real que ainda existem são recriadas num sentido inteiramente novo e estritamente subordinadas ao mundo, plano do quadro, ou às formas embrionárias ou primárias irredutíveis; Mondrian, que é o jacobino da revolução modernista, faz a depuração final. Para ele, a obra de arte é apenas um conjunto de ritmos inteiramente destacados de qualquer relação exterior.

Até mesmo o espaço sugerido é condenado por esse asceta da pureza estética. É, entretanto, aqui que sua tarefa de recriar as bases estruturais primárias da pintura entra em choque com a própria realidade perceptual do homem. Basta, pois, um ponto numa superfície plana para criar uma sugestão espacial. Na realidade, a pintura chega ao ponto extremo de seu desenvolvimento.

Mondrian pensou ter levado a pintura ao seu último capítulo. Max Bill e outros mais modernos vêm, e abrem outra vez a porta fechada pelo mestre holandês. Iniciam a busca fascinante de uma nova dimensão que concilie a dinâmica e a estática, numa noção de espaço já inseparável do tempo. São os artistas, pintores-escultores da arte concreta que criam objetos no espaço e procuram na ambivalência perceptual sugerir o que se tem chamado de quarta dimensão”.

Sem dúvidas, entre estes ‘artistas pintores-escultores’ iria se destacar como grande e decisiva influência em Mario Pedrosa, o artista norte-americano CALDER.

“Foi nos anos 20, quando aluno de Filosofia na Universidade de Berlim [1927-29], que Mario Pedrosa pela primeira vez tomou conhecimento das teorias gestalticas. Na ocasião, de passagem por Paris, teve oportunidade de discutir longamente o problema com Pierre Naville, cujas simpatias, aliás, iam mais na direção do behaviorismo. Mas será apenas vinte anos mais tarde, ao ler uma entrevista de um jovem intor francês não figurativo, Atlan [Aimé Patri, “Entretien avec Atlan”, maio 1948], sobre o caráter fisionômico-afetivo de suas telas, que Mario Pedrosa retornará aos estudos da psicologia da Forma” [Arantes].

Assinalando que, “quando escreveu, em 1933, seu primeiro ensaio-conferência sobre artes plásticas, Mario Pedrosa ainda se mantinha mais atento a questões políticas e, em nome de uma arte ‘proletária’”, Otilia Arantes aborda a “conversão” de Mario à arte moderna, e suas principais influências:

“Talvez se possa dizer que foi só a partir de seu exílio nos Estados Unidos, especialmente de seu contato com artistas e intelectuais lá refugiados por força da guerra e, muito especialmente, com o americano CALDER, que Mario Pedrosa se converteu de fato à causa da arte moderna”.

“Naquela ocasião, motivado pela primeira grande exposição do artista americano em seu país, escreveu uma série de ensaios, alguns deles publicados à época no Correio da Manhã [1944], onde enfrenta as questões estéticas que estavam na ordem do dia, como: autonomia da arte, abstração, relação desta com o mundo científico da técnica etc. -, porém abordando-as em nova chave”.

Essa “nova chave” na abordagem das questões estéticas tem seus fundamentos nos escritos de Kandinsky e, na obra de Calder. Do texto de Arantes, podemos extrair alguns elementos componentes do ‘PROJETO CONSTRUTIVO INTEGRAL’ [Arantes] de Mario Pedrosa:

- possibilidade de síntese precária entre atualidade estética máxima e arte social;
- síntese expressa mais no terreno dos procedimentos artísticos, que nos temas;
- arte interpreta o mundo moderno, incluído o universo tipicamente capitalista da técnica;
- arte supera fachada unidimensional da vida moderna e encurta a distância que nos separa dos ‘horizontes longínquos da utopia’;
- a gratuidade como resultado artístico, superando a funcionalidade instrumental da indústria moderna;
- ajuste do ideal moderno da autonomia da arte ao utopismo das vanguardas históricas: promessa de emancipação na origem de uma nova sensibilidade;
- nova sensibilidade tem como matriz, ‘os povos primitivos’;
- permanece, portanto, os idéias emancipatórias da origem da arte moderna, sua crítica radical à civilização capitalista industrial.
- O par dialético ‘primitivo e moderno’.

Otilia Arantes define, então, o núcleo central da visão de mundo [estrutura significativa] de Pedrosa:

“ Pelo lado comum as crianças e aos povos primitivos , a arte moderna pode romper a resistência geral do publico, despertando-o para um mundo novo ‘muito mais surpreendente e fabuloso do que o que o rodeia hoje’.

A arte moderna tem uma função de reconciliadora dos sentidos. Este é o grande tema das reflexões estéticas de Mario, ao longo da sua critica futura [mesmo quando vier a relativizar muitas das suas formulações teóricas desse primeiro momento de militância ativa em prol da arte moderna].

“Mario procurará, nos seus ensaios em volta ao Brasil, associar a invenção artística à imaginação solta. O modelo é novamente Calder, um artista completo : casando austeridade moderna e ironia, teria reunido numa só personalidade artística MONDRIAN E MIRÓ.”

Anna Moszynska em sua “Abstract Art” também afirma que “ escultor americano “Calder [1898-1976] põe os pés nos dois campos, combinando Surrealista e abstrata tendências em sua obra. Calder olha ambos Mondrian e Miro to transform his earlier, representational wire circus figures into more abstract crations. His first Stabile constructions were attached to a base, like Universe [1931], but from 1934 onwards, Calder began to make unpowered structures, such as the Miróesque Constellation with Red Object [1943], which designed to hang from a height. Made up of thin wires from which werw suspended variously shaped cut-outs of metal that formed everchanging patterns in the breeze, Calder’s later móveis became extremely influential for kinetic artists”.

Em entrevista ao Jornal do Brasil, no mês em que fez 80 anos [abril 80], ao critico Roberto Pontual, Mario “recorreu a evolução da própria arte contemporânea para mostrar que não havia propriamente contradição [de sua mudança de interesse , da figuração combatente e a mais rigorosa ausencia de figuração]:

“ É engraçado, com o fim da guerra houve uma mudança muito grande no movimento artístico mundial. Não acho, porém, que tenha deixado de haver continuidade na passagem. Todas estas tendências, do expressionismo às ultimas manifestações da arte abstrata ou concreta, ainda obedeceriam a uma intenção comum, presente na origem das vanguardas históricas. Elas teriam se consolidado na esteira da descoberta do inicio do século, da arte primitiva, de ‘estrutura forte’ e, ao mesmo tempo, ‘muito mais viva, ligada a ritos e ritmos”.

Arantes refaz o caminho de Pedrosa: “ esses ensaios sobre Portinari permitem-nos retrazar o caminho do Critico:

“preocupado inicialmente com as imposições da matéria, sobretudo, da matéria social, passando pelo elogio do muralismo, à valorização crescente da especificidade da arte – é bem verdade que em sua conferencia inaugural não chegara a ver uma antinomia nessa repartição da dimensão estética. Se a ênfase muda, o que é sempre prseguido nesse esforço de decifração das obras, é a sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração [ou da arte concreta] não é tão radical como se pretende”.

Otilia nos fornece um belo exemplo: “ Veja-se , por exemplo, o que dizia o Critico, em documento da ABCA de 1969, contra a censura por parte do Ytamarati das obras que seriam enviadas à IV Bienal dos Jovens, em Paris. Nele, MP, recorrendo ainda uma vez a Baudelaire, desafia os censores a dissociarem os aspectos ‘ideologicos’ dos ‘plastico-formais’, concluindo:

“ A própria função denotativa da representação eleva-se no plano da fusão criativa em substancia universal. É precisamente por este processo de fusão e síntese transformadora, que a representação deixa de ser ilustração de uma cena ou acontecimento factual para ser A CONCEPÇÃO ABRANGENTE DO MUNDO NA VISÃO DO ARTISTA”. [grifo nosso]

Esta “visão do mundo”, em sua “estrutura significativa” revela uma concepção mais estética e ética do que política. Mario sempre articulou a visão da vanguarda artística com a vanguarda política. Para MP, arte autônoma e utopia vanguardista desalienante podem andar juntas na transformação da sociedade. Teria aprendido com a ‘arte virgem’ das crianças, loucos e primitivos a ver nos movimentos artísticos mais avançados do século uma promessa análoga da fusão entre o que o modernismo havia eparado, dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento ‘vital’, experimento artístico e vinculo social renovado. Estas são as bases de seu ‘projeto construtivo integral’.

Mario recorre a cultura romântica em suas reflexões. Otilia mostra como ,na Conferencia de 1947, por ocasião da exposição de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional ,”Arte,Necessidade Vital”, Mario recapitula mais uma vez a historia da arte para mostrar como na sua origem está próxima das criações infantis. Citando Baudelaire, faz referencias a van Gogh, William Blake, Hoelderlin.

Em Van Gogh encontra, “a vontade realizadora, aquela terrible vontade quase inhumana que vencia o proprio caos de Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas”.”A interferência da consciência, entretanto, não traria para o primeiro plano o intelecto ou os procedimentos secundários, apenas subordinaria as emoções a uma ‘ordem natural’ – aquilo que nessa conferencia ele chama de ‘alma da composição artistica’, a arte como uma ‘melhor organização das emoções humanas’. Conclui sobre Van Gogh, falando em subordinação de tudo a uma “ordem cosmica final, necessaria à criação”[a que já se refere a propósito dos ‘estabiles’ e ‘mobiles’ de Calder].Por este caminho MP irá ao encontro das teorias da Gestalt para explicar o carater afetivo e ordenado [objetivo] da forma”.

CALDER= os “Ritmos Visuais”

MP dedicou alguns ensaios a obra de Calder. Foram publicados em “Arte, Necessidade Vital”[1949], redigidos em New York,por ocasião da 1ª exposição de Calder nos EUA, em 1944,quando MP estava exilado.Em 1948, Calder exporia no Brasil e, MP apresentou o ensaio ,retomando estes textos de 1944, Calder e a Musica dos Ritmos Visuais.

No exílio europeu,nos anos 70,MP voltaria a escrever sobre Calder.

- 1.Calder, escultor de cataventos [Correio da Manhã,1944]
- 2.Tensão e coesão na obra de Calder [Arte,necessidade vital,1949]
- 3.A maquina, Calder, Leger e outros [Política e Letras,1948]
4. Calder e a Musica dos Ritmos Visuais [revista Cultura, 1949]
- 5.Reviravolta em Calder [Paris,1975]

No exílio norte-americano, ocorreu a ‘conversão’ de MP à arte moderna/abstrata.Sabemos que foi sob o impacto da obra de CALDER e dos ensaios teóricos de KANDINSKY. A obra de PORTINARI também teve seu papel neste processo. Todavia, como podemos assinalar esta influencia da obra do pintor-escultor Calder , que ,diferentemente da obra de Kandinsky, um “artista-teorico”, não expos em textos e/ou livros seu pensamento estético.Pelo menos, não com o caráter sistematico do pintor russo.

Calder escreveu,

“Abstraction-Création, Art non figurative”.Paris,1932.

“Comment faire”.Paris, 1963

“An autobiography with pictures”,New York,1966;

“What abstract Art means to me”,N.YORK,1951;

“ De l’Art Students League aux Totems”.N.York,1966.

Pensamos que o impacto de Calder ocorreu mais com suas exposições em New York, no período em que MP estava exilado nos EUA [1938-1945], que por leituras de seus textos teóricos. Ou,talvez, como o próprio Mp pensava a arte moderna, não tanto com preocupações em relação à influencias, “mas bem coincidencias – havia algo no ar [ou na terra] que fazia tais expressões convergirem”[Arantes]

Entre 1928 e 1929, ocorreram 3 exposições de “wire sculpture” [escultura em arame] na América e na Europa. A primeira, em fevereiro de 1928 na Galeria Weyhe de New York. A segunda foi em janeiro de 1929, em Paris,na galeria Billiet.A terceira foi em Berlim, na galeria neumann y Nieremdorf,em abril 1929.

Em abril de 1931, Calder expôs o conjunto de suas esculturas, seus ‘estabiles”, na Galeria Percier, em Paris. Os primeiros “móviles” foram expostos em abril de 1932,na galeria Vignon, de mme. Cuttoli,em Paris.

A partir de 1934 e até 1943, se sucederam as exposições das obras de Calder, quase todos os anos na galeria de Pierre Matisse em New York [depois seria Curt Valentin a apresentar nos EUA a obra do artista,e após sua morte, a galeria de Klaus Peris]. Os museus começaram a interessar-se por sua obra em 1938, ano em que o Smith Museum de Springfield {Massachusetts} organizou sua primeira exposição retrospectiva.

Em 1943, foi o Museum of Modern Art de New York que apresentou um vasto panorama, desde o início até a obra mais recente de Calder. A exposição foi um êxito.

É fundamental destacar que, para esta exposição, James Johnson Sweeney publicou a primeira monografia de Calder.

Em 1946, Calder expôs na galeria Louis Carré, em Paris. A introdução ao catálogo foi de Jean-Paul Sartre. Provavelmente a análise mais aguda e exata que se fez da obra de Calder. [Sartre, "Des mobiles", 15 – 04-1947, "Style em France", Paris].

Em 1948, Calder expôs no Rio de Janeiro e São Paulo. Para estas exposições, Pedrosa redigiu seu texto-conferência, "Calder e a Música dos Ritmos Visuais", a partir dos textos escritos em 1944, ainda em New York.

A primeira exposição dos grandes 'stables' foi em New York na Perls gallery, em 1958. Uma segunda exposição ocorreu em Paris, em 1959.

MP, " Nessa mesma época [1942] começou também a escrever uma série de estudos sobre o artista a quem deve, segundo vários depoimentos seus, a revelação mais contundente da modernidade na arte – Alexander Calder .

(...) Os escritos daquele período constituem um marco do que se pode chamar de conversão do crítico ao ideal moderno da autonomia da arte. É a partir de então que vai começar a travar sua batalha em prol da Abstração. E é pois já com este espírito que, de volta ao Brasil, em 46 [no mesmo correio da manhã], ao resenhar a exposição organizada por Bardi, contra 'porá o Quatrocento ao Trecento, como tendo sido a vitória do naturalismo sobre " a caligrafia abstrata do bizantismo"', com o qual nitidamente se mostra mais afinado, e lastimará a ausência do "monumental" Piero della Francesca, ou ainda, de um ucello, com a sua pintura quase hostil ao naturalismo humanista predominante, no seu "puro ogo de planos, linhas e perspectivas". Não há dúvidas de que MP estava imbuído do espírito da época, ou daquilo que Lionello Venturi denominara "o gosto dos primitivos". Mas suas escolhas, sintonizadas com a tomada de partido em prol da Arte Moderna e, em especial, da arte abstrata – depois de ter defendido a causa da "arte proletária", em 33, por ocasião da mostra da gravurista Kathe Kollwitz e, no ano seguinte, motivado por uma exposição de Portinari em SP, a do muralismo mexicano-, não se dão assim sem mais (...) Acreditava MP que a revolução dos sentidos ocorrida com o advento da arte abstrata permitia, para além da visão convencional, antever "os horizontes longínquos da utopia" [por exemplo, os estables e móveis de Calder – máquinas sem função inventadas em plena guerra]- com consequências sociais inestimáveis".

"imagem estética" em Calder - 'estratégia política' em Rosa

Terry EAGLETON em seu "W. Benjamin or towards a Revolutionary Criticism"[1981], traça afinidades e contrastes entre Benjamin e Trotsky. =====

Alexander Mitscherlitch ===== conselhos x partidos

Como poderia MP extrair de uma 'imagem estética', isto é, a pintura de Calder, uma 'estratégia política', isto é, afinidades e convergências com a obra socialista que mais lhe influenciou na época do exílio nos EUA, a obra de Rosa Luxemburgo? De um lado, a vanguarda artística, a autonomia da arte, e do outro, a vanguarda política, a autonomia dos trabalhadores?

Vejam uma analogia com as idéias de Eagleton em relação a uma problemática similar entre Trotsky e Benjamin.

Inicialmente, Eagleton adverte que, “Walter Benjamin e Leon Trotsky mostram uma série de paralelismos que ficam para serem estudados com seriedade”. Benjamin leu Trotsky com afinco. Suas opiniões políticas eram idênticas em muitos aspectos. Por exemplo=

- Ambos se opuseram à loucura ultra-esquerdista do Terceiro Período, advertindo para a ameaça eminente do fascismo apesar da complacência criminosa da Comintern;
- Ambos rechacharam igualmente a ilusão alternativa da Social Democracia, como fica claro nos comentários mordazes de Benjamin acerca da capitulação do SPD alemão frente ao fascismo;
- A concepção de luta anti-fascista de tipo frente popular, contra a qual Trotsky não cessou de polemizar, fica bastante bem caracterizada pela burla que faz Benjamin das ilusões esquerdistas de ‘progresso’ e de alianças com a cultura tradicional;
- A concepção da história como um Ascenso triunfante de tesouros culturais, que era odiada por Benjamin, é um traço típico da ideologia da frente popular. Ao escrever em 1937 sobre a Frente Popular francês, fala de um “fetiche da maioria esquerdista” que não se envergonha de uma política que causaria distúrbios se fosse uma prática da direita.
- Suas “Conversas com Brecht” recolhem o grande interesse do próprio Brecht pelos escritos de Trotsky e sua reação cética ao dogma do “socialismo em um só país” e a degeneração do estado operário soviético.
- No âmbito da revolução cultural, Trotsky e Benjamin igualmente têm concordâncias, embora o último esteja à esquerda do primeiro. Ambos rechaçam a Proletkult, e tratam de resgatar aspectos da cultura tradicional, permanecendo abertos, embora críticos frente à vanguarda;
- Ambos saúdam as idéias de Freud e estabelecem uma aliança ativa com os surrealistas;
- Ambos combinam a erudição e a sensibilidade de intelectuais “tradicionalistas” com a insistência nas atrevas “orgânicas” da cultura socialista, sejam campanhas de alfabetização ou a “proletarização” essencial do artista.

A partir daqui, Eagleton estabelece as dissonâncias:

Todavia, há um aspecto em que seria degradante para a memória de Leon Trotsky se levássemos mais além este paralelismo. Pois Trotsky foi um dos maiores revolucionários marxistas do século XX, incomparavelmente mais significativo para o curso e o destino do socialismo que um crítico de arte místico, politicamente quiescente?? E de temperamento aletargado?? Na República de Weimar. Apesar do gênio e do patetismo de Walter Benjamin, uma plena equiparação entre ele e o arquiteto do Exército Vermelho e da Quarta Internacional teria o ar de um erro categórico. Porque ambos se formaram em dois períodos distintos do marxismo moderno: um durante a fase heróica da luta política que culminou na Revolução de Outubro; o outro durante a época mais sombria do ‘marxismo ocidental’, quando estas lutas políticas tinham recebido seu tiro de graça político em mãos do stalinismo, da socialdemocracia e da burguesia conjuntamente.

Sem dúvida, é possível assinalar um contraste entre Benjamin e Trotsky que resulta favorável ao primeiro. Apesar de seu interesse entusiasta pela arte moderna, Trotsky igual que Marx, Engels e Lukács, era herdeiro da Ilustração. O marxismo clássico compartilha em grande medida essa racionalidade da Ilustração, essa rede de presunções históricas acerca do que deve considerar-se verdade, razão, sentido, valor e identidade, que agora está tão profundamente enraizada que é completamente impossível de erradicar de nossas mais leves reações.

Argumentei que onde grande parte da ‘estética marxista’ mais denota o marxismo ocidental é em seu estranho cruzamento de materialismo e idealismo e que, nesta linha estética, nenhuma figura seria mais exemplar para esta união que o próprio Benjamin. O idealismo de Benjamin assume múltiplas formas mas uma em particular exige aqui um breve comentário.[...]

William BLAKE, que escreveu antes do emergir do materialismo histórico, formulou sua crítica ao capitalismo industrial em termos teológicos. Apesar de suas importantes limitações, nenhum produto materialista superou sua força. Como vimos, igualmente Benjamin pode avançar a partir de seu lado idealista: como seu grande mentor em marxismo, G. Lukács, chama aos recursos ambivalentes do idealismo a travar batalha com um positivismo consideravelmente mais perigoso.

O alcance desta vitória poderá ser compreendido mediante um simples paralelo. O marxismo do século XX contém outra teoria antihistórica que, igual a Benjamin, fala de amalgamar formas arcaicas com outras mais

contemporâneas e que não entende o desenvolvimento histórico como uma evolução linear, mas como uma constelação conmovionadora?? De épocas dispares. Foi esta hipótese [a hipótese de o “Resultados e Perspectivas, de Trotsky] que pressagiou o destino da Revolução Russa e que, generalizada como teoria da revolução permanente segue sendo de extrema importância para a estratégia socialista atual. Se um marxismo fascinado por uma teoria “de etapas” da historia a tivesse questionado, provavelmente Benjamin não teria morrido quando morreu.

“A teoria da revolução permanente se introduz obliquamente na homogeneização histórica e encontra ,na época da luta democrático-burguesa, o “débil impulso messiânico” que a faz girar à maneira do heliotropo até o sol do socialismo que amanhece no futuro.O QUE EM BENJAMIN NÃO PASSA DE SER UMA IMAGEM SE CONVERTE EM ESTRATEGIA POLITICA EM TROTSKY.[...] Com os olhos voltados para o futuro, a revolução da um grande salto ao passado [o feudalismo arcaico da Rússia czarista] para assimilá-lo violentamente ao presente.Como ressalta Benjamin sem eu ensaio sobre Moscou, o resultado é uma “interpenetração completa de modos de vida tecnológicos e primitivos”.Um momento escolhido do tempo homogêneo da revolução burguesa se converteu no estreito portal por onde entrará o proletariado, a JETZTZEIT em que historias diferentes [feudal,democrático-burguesa,proletária] são dramaticamente empurradas até uma correspondência contraditória”.

Assim, “À luz da teoria da revolução permanente, o antihistoricismo de Benjamin se converte em algo mais que uma noção atrativa”.

Portanto, uma imagem literária e estetica de Benjamin torna-se uma estratégia política em Trotsky. No caso de MP, uma imagem pictórica de Calder fecunda uma ‘visão do mundo’ ética,estética e política.

Em Rosa Luxemburgo também vamos encontrar os elementos da ‘sensibilidade romantica’,tanto no conteúdo- idéias quanto na forma-linguagem em que as expressou. Nas Cartas que Rosa escreveu da prisão para sua grande amiga, Sonia Liebknetch, encontramos , nesta forma de expressão mais subjetiva, uma linguagem que reflete a ‘visão de mundo’,forma e conteúdo, com afinidades com ‘o mundo como ritmo’, e, com as análises que MP fez da obra calderiana.

A idéia da correspondência e analogia é compartilhada pelos ‘romanticos revolucionarios’. Vejamos algumas idéias luxemburgistas no campo da política,ética e estetica.

=====ROSA=====Obra de N.GERAS “expressão literária e teoria marxista”

CALDER =

Elementos da sensibilidade pictorica romantica

Mario Pedrosa, seu exílio nos EUA, recebeu um “choque” ao tomar conhecimento da pintura de Calder. Este choque foi decisivo , tanto quanto os escritos e a obra pictorica de Kandinsky, na “cobersão” de Mario à arte abstrata. Nesta emsma epoca, Mario abandona o trotskismo e sai em busca de uma alternativa socialista, que encontra na obra de Rosa Luxemburgo. A militancia na IV , lhe permitiu conhecer a Tendencia Johnson-Forester, que lhe abriu noas perspectivas no campo do marxismo e do socialismo [inclusive a propria Rosa Luxemburgo].

Como poderíamos traçar correspondencias nestes campos : a pintura e a politica. Os ensaios de MP sobre Calder nos permitem assinalar os elementos comuns a política e a estetica, um campo comum enquanto ‘visão de mundo’:a ‘sensibilidade romantica’, presente em ambos os campos. Elementos filosóficos,estéticos que alimentaram a visão política de MP. Alguém já afirmou que a ‘visao de mundo’ de Pedrosa era ética e estética mais que política.

MP redigiu 3 ensaios , por ocasião da 1ª exposição de Calder e, New York, em 1944, um ano antes de seu retorno ao Brasil. No primeiro , “ Calder, escultor de cata-ventos”, MP ressalta a admiração do pintor pela maquina [autos,cinema,gramofone]. Em seu ambiente familiar, quando jovem,Calder desenvolve um espirito de oposição [descendia de duas gerações de escultores].Contudo, esta oposição nada tinha da revolta niilista

dadaísta, mas, é feita de ‘amor ao contraste, qualidade plástica por excelência, e de senso de independência...qualidades que produzem o motejo do humorista’.

Calder, então engenheiro, torna-se repórter de circo. Este lhe abre a porta da vida. “O circo de cavalinhos foi o encantamento, o suco da própria vida”.

[carta de Rosa sobre a vida, os pássaros, as flores, etc]

Em Paris, Calder tinha um circo em miniatura que criou fama em Montparnasse, que lhe consagrou diante da vanguarda artística como humorista.

MP cita o crítico americano, Sweeney: “O circo insinuou em Calder a estética do inacabado, da suspensão e da surpresa”.

Veremos como na análise que MP faz do circo calderiano, vamos encontrar alguns elementos da ‘visa-agonia do mundo’, da ‘aposta pascaliana. Os elementos do Circo profissional com sua ‘precisão mecânica’, MP opõe ‘a paródia’ de Calder, onde a ‘aposta pascaliana’ [o Deus oculto] está sempre presente na possibilidade de sucesso e/ou fracasso.

De fato, prossegue MP, “o que os artistas do circo de Calder, gente e bichos, nos revelam é a incerteza, a imprecisão. Os bonecos se humanizam precisamente por essa incerteza, pelas falhas. Ninguém desiste de conseguir ou não realizar o número arriscado: isso dá ao circo aquela atmosfera de ansiedade e surpresa dos grandes momentos, quando os tambores rufam, e a respiração dos espectadores fica suspensa, diante do salto ou da proeza perigosa dos artistas de verdade. Nada como esses momentos do circo de Calder para revelar, aliás, a puerilidade comovente dos circos reais.

Na fase seguinte, dos móveis, MP também identifica nos “móveis a movimentos livres, com suas pétalas e folhas, fios ou hastes, rodas ou esferas, numa forma em repouso idealmente recortada no ar, são inteiramente entregues ao acaso. É para este que apelam as figuras geométricas ou vivas e naturais que e geram no espaço. Ao saírem do estado de repouso, bailam no ar, ou traçam ou expelem rosas de fogo de artifício, embriões de seres desconhecidos, sugestões de bichos, de pássaros, de coisas que viviam apenas nas virtualidades espaciais”]

O circo profissional se caracteriza pela precisão quase mecânica de seus artistas; o de Calder, pelos frequentes fracassos de bonecos sem vida que, nos grandes momentos de ensaio, nos revelam a miúdo a profunda e tocante inocuidade dos números sensacionais que fazem a glória do gênero. É uma paródia do circo de verdade, e está para o real como Pere Ubu para Macbeth. Num espetáculo que exige acima de tudo a precisão, a destreza, a infalibilidade das coisas mecânicas em seres vivos, homens ou bichos, ele acentua, precisamente, as qualidades contrárias, essa insegurança e imperfeição que caracterizam os atos humanos, e que ele injeta nos seus artistas de picadeiro, nos bonecos e brinquedos inanimados, de arame, cortiça, couro, pano ou pau, desgraçados protagonistas de proezas impossíveis”.

Esses bonecos se acendem por isso mesmo de um calor humano, comovente e comico, pueril e ridículo, que nem sempre se encontra nos trapezistas convencidos, nos empertigados engolidores de fogo ou de espada, nos equilibristas de bigodes retorcidos, nos terríveis levantadores de peso, nos saltadores cheios de maneirismos, nossos irmãos de carne e osso, mas despidos de humor. Por serem menos eficientes, menos destros e desarticulados do que artistas de verdade do picadeiro, exprimem os brinquedos de Calder uma humanidade mais comovente e profunda [espontânea]”.

Não nos lembra as Teses da Filosofia da História, de Benjamin: sua crítica da visão linear do tempo, da certeza da revolução socialista, na concepção da práxis também como medo, paixão, etc? Estes tipos que MP fala [equilibristas, comedores, trapezistas] não nos lembram, na crítica de Benjamin, os políticos da social-democracia?

Calder encontraria um ‘novo meio de expressão’: o arame. Que lhe permitiria “constituir volumes transparentes, uma organização espacial aberta sem que isso tirasse à obra a clareza dos contornos ou a unidade espacial total”. Em sua escultura de arame, consegue sugerir o volume apenas pelo vazio que define por contornos e linhas.

“de fato, o primeiro uso que fez dele foi para uma obra quase puramente linear, dir-se-ia em papel recortado – a Joséphine Baker. A dançarina negra é aqui reconstituída em arame, como se viu. Este, se não lhe dá a

carnação quente do corpo vivo, consegue contudo localizar no ventre de cobre sem erpentina uma esquisita vibração erótica. O humorista do circo aprofunda a sua verve, e graças ao arame chega quase a uma nudez de caricatura”.

Este senso do linear, ”dá a Calder um parentesco com os artistas chineses”. E, ao mesmo tempo, ‘sua atração irresistível pelo mundo das formas abstratas puras’ lhe opõe aos artistas chineses.” Já os artistas chineses taoístas consideravam o princípio da simetria como derivado da contemplação da forma humana. Para evitar a simetria, os chineses deram as costas à forma humana. E descobriram então a árvore, que conjuga a assimetria dos galhos com o equilíbrio do conjunto: é o equilíbrio assimétrico. A obra de Calder está cheia do mundo não-humano.

“Inspirando-se na abstração e na arte desinteressada de pintores como Mondrian, Legér e Miro, abandona seus antigos brinquedos articulados e esculturas em arame. Inicia então em Paris, por volta de 1931, uma arte nova, pura e severa, a que define com frio rigor como “esquemas vetoriais”, depois batizados por outro pintor, Pascin, de estables”.

MP sugere que “a idéia do ritmo cinético” chegou a Calder, quando ele se deparou com uma coleção de pássaros mecânicos articulados, procedentes do século XVIII. Começou a construir brinquedos, como um aquário com um peixe de arame, que o crítico Sweeney chamou-os de ‘caixinha de música com ritmos visuais’. Neste ‘estado de espírito’, recebeu o “choque” de MONDRIAN, ao visitar seu atelier em Paris: o “mundo da pura forma abstrata”. Para MP, a obra de Calder divide-se, então, ‘em pré- e pós-Mondrian’.

Os novos objetos, chamados de ‘mobiles’ por Duchamp, não passam de ‘formas plásticas em movimento”.

“Da representação direta ou sugestiva, ele passa ao campo da composição abstrata. É uma fase decisiva na curva da arte de Calder. A partir de então foi enfileirado entre os abstracionistas”. Adere, então, ao grupo parisiense “Abstraction-Création”. Entra na fase que Arp chamou de ‘estables’, logo seguidos pelos ‘mobiles’. “Era enfim a realização viva, espacial, dos painéis do estúdio de Mondrian limitados às duas dimensões do plano. Compõe movimentos armados sobre uma base estrutural; visa a convencer-nos pelo ritmo. Por um dispositivo mecânico, move agora formas geométricas no espaço”.

MP, compara, “o movimento dos móveis a mecânica do mar que, se é monótona na sua repetição, espicaçamos a imaginação como algo de eternamente novo”. Estes móveis se originaram de associações cósmicas. “O esforço ascendente dessas formas lembra-nos o arrojado gótico na sua sôfrega e romântica aspiração para as alturas, aquelas figuras geométricas se elevam em vagas como o mar, o amor ou a música, para se despedaçarem dos ápices supremos, subitamente exaustas... A geometria volatiliza-se em bailados”.

Para MP, “O problema fundamental dos móveis, essa busca das relações espaciais dos objetos, equivale quase à procura metafísica da realidade não-contingencial das coisas. A essencialidade das formas desencarnadas de qualquer convenção, ou função externa [...] mundo, em que só o movimento cósmico, o movimento em abstrato, é senhor absoluto”.

Para MP, o movimento dos móveis tem, na sua precisão, o ritmo cíclico das leis que regem o movimento das esferas. É a rota dos astros através dos espaços infinitos. Os seus móveis se originaram, alias, de associações cósmicas.

“É do desenrolar pleno do movimento de todos os braços [espinhos, galhos, hastes, talos, fios, etc], enfim revelado em todas as variantes possíveis, que brota a imagem completa do conteúdo”. Assim, “O movimento neles não visa impressões e um instante; visa, ao contrário, ao que há de mais eterno, perene, imutável no conceito da dinâmica, isto é, sua perpetua e ilimitada virtualidade, quês e manifesta, paradoxalmente, sobretudo no repouso. O repouso contém potencialmente todas as formas ideais, desencarnadas de qualquer convenção ou representação... Os objetos calderianos são construídos para permitir todas as variações possíveis da forma”.

Esses móveis... evoluem no espaço, enchendo-os de sugestões, que dão ao objeto um estranho poder de fascinação. Com um sopro podemos tanger um móvel, cujos braços ou pétalas ou bolas se agitam e desenham no ar uma sucessão de formas imprevisíveis que se vão convertendo, uma após as outras, em vertigem caleidoscópica, de pássaro em flor, de peixe em cometa, de árvore em bicho, e assim por diante”. Para MP, Calder “atnge o amago da experiência plástica, nessa espécie de caça ao gesto cinético, o

qual, afinal, consegue nos revelar, como se fora o impulso aristotélico do primeiro motor, o ponto de onde se inicia e toma vida todo objeto no mundo”.

O crítico Herbert READ afirma sobre Calder que, “é frequentemente tido como escultor surrealista, mas seus móveis característicos, embora pertençam ao reino da fantasia, não conforme a definição de Breton do Surrealismo como “puro automatismo da psique”. Antes eles pertencem ao reino do jogo; eles são produtos deste ‘jogo do instinto’ que Schiller identificou com a liberdade essencial, a humanidade essencial, da obra de arte”. [Modern Sculpture].

Esta é a ideia do mundo-como-ritmo, tão cara ao crítico Octavio Paz, quando descreve o romantismo. Calder combina neste móveis, “o espaço ativo com o tempo também ativo”, “ligar as artes do espaço às artes de sucessão do tempo”. “O movimento se desenrola, as figuras geram-se no espaço, e o espaço como que as exaure, as esvazia, voltando a elas, por uma fatalidade cíclica, ao nada, isto é, à posição inicial do repouso – e o ciclo recomeça”.

Podemos parodiar Paz e afirmar que “a imagem do mundo como um mecanismo é substituída pela de um mundo convulso que agoniza sem cessar e nunca acaba de morrer”; a contingência universal na esfera existencial se chama “orfandade”, ausência de Deus, “Deus oculto”.

Em Calder, a um esforço de “superação da escultura e da música”. “Se a arquitetura é ‘música congelada’, como já se tem dito, os móveis calderanos são ‘músicas visuais’, para sempre inexecutáveis. Só para ‘ler’... Casando a vida e a abstração, conjugando o humor à mecânica, ele navega entre as duas grandes alas da arte moderna: o surrealismo, com o seu romantismo incurável que degenera às vezes em charada anedótica, e o abstracionismo cuja obsessão de purismo formal se resolve não raro entre uma espécie de misticismo branco e a pura puerilidade”.

MP, destaca na obra de Calder uma dialética entre perene e fortuito, movimento e repouso, estático e dinâmico =

“A oposição dialética que tempera seus objetos, móveis e estáveis, é sobretudo dada pelo jogo antitético da tensão e da coesão, do equilíbrio e da assimetria, do estático e do dinâmico. Em certos móveis sente-se a tensão através dum estado de equilíbrio patético, quando o objeto está em repouso, e suas partes são de um individualismo quase sectário; e alternadamente, uma coesão totalitária, quando o mesmo está em movimento”.

“Aos materiais dos móveis de ritmo livre faltam a autoridade e peso plástico dos materiais dos grandes estáveis. Sendo mais flexíveis, porém, têm a sedução do inacabado. É a autoridade do metal pesado, do aço, em face da liberdade do cordão mambembe e do caco de vidro vagabundo”.

Comparando com Paul Klee, em que ‘as forças que desencadeia, como maus espíritos, acabam escapando ao controle do artista’, em Calder, “sonhador de olhos abertos”, isto não sucede. Como bom engenheiro, submete seus objetos móveis a precisas equações de peso e equilíbrio. “Um dos segredos é precisamente o uso que faz do material da indústria moderna em que o elemento funcional, utilitário, é decisivo, mas dando-lhe um direito inesperado à fantasia, um direito ao casamento intempestivo com a imaginação”.

Todavia, a ‘fase vetorial’ foi apenas uma transição. “O abstracionismo de Calder, entretanto, não se fez apenas do purismo austero de Mondrian”. A transição, para MP, seria um movimento que ‘conciliaria o purismo com a vida. Miro foi o veículo dessa conciliação’. Mas, “O curioso é que quando conheceu Miro não o compreendeu; e o viu antes de conhecer Mondrian. Só depois de passada a fase do mondrianismo fervoroso é que pode penetrar a arte do pintor espanhol. Então, recobrava, graças a Deus, o humor recalcado no ambiente depurado, quase místico, do abstracionismo. Seu humor casava-se perfeitamente com a alegria gritante da pintura de Miro”.

Calder, então, incorporou as “cores e alegrias que palpitam nos quadros de Miro... e, conciliou o purismo do mestre holandês e da vibração jovial do mestre catalão”. Introduziu o humor e ‘assimilou as formas orgânicas que pululam nas telas de Miro’. “o humor, o humor que reaparece de torna-viagem, da saudosa época do circo e das caras de arame”.

“Descobrendo seus móveis de ritmo livre, transforma o movimento enquadrado que fornece o motor em movimento indeterminado, em elemento musical – uma sucessão no espaço e no tempo, como uma escala; arquitetura de acordes que traçam no espaço um puro arabesco musical, de natureza pois abstrata e formal”.

Analisando a relação do Surrealismo com vários pintores , o crítico Giulio Carlo Argan,

(... É fácil notar que a dimensão psíquica em que se move Miro é a mesma de Klee, porém o movimento é inverso: Klee mergulha e explora, Miro sobe e aflora”(...)

“ Tal como Léger, Miro é um planeta no sistema solar de Picasso. Mas, se Léger isola o momento retórico, Miro isola o momento irônico da poética do mestre. Declara candidamente a nulidade, a insignificância de suas imagens: no mesmo momento em que revelam os mitos profundos da psique, desvendam sua inconsistência , sua pura formalidade. Todavia, a ironia que não se aplica à retórica não tem objeto, é puro jogo: a pintura de Miro é claramente lúdica , não é ‘séria’.

O que fez Calder em relação à Miro?

“ O escultor americano Calder não precisará senão traduzir em arames os finos grafismos, em moldes recortados os planos coloridos de Miro, e o jogo será realmente jogado: duelo livre, alegre, divertido, entre as formas artificiais da arte e as formas naturais das ramagens, das nuvens, da luz, do ar, da água”

Argan quando analisa a obra de Calder, em sua monumental “Arte Moderna”, traça afinidades com a cultura romântica , formando um ‘filo rosso’ na vertente cultural ‘quase esquecida’, a cultura do Iluminismo inglês, que ingressa com Henry Moore na arte moderna da Europa. Partindo da “cosmogonia de Moore”, O tema do ‘contínuo’, entendido como devir ou crescimento do orgânico, já se encontrava na teoria das linhas curvas e onduladas de Hogarth; o sentido da inquebrantável solidariedade entre humanidade e natureza já se encontrava nas poéticas inglesas do século XVIII; a idéia da relação cíclica entre as coisas e o espaço já se encontrava nas paisagens de Turner; o momento do nascimento do humano [mas como momento da culpa intelectual ,da rebelião] já era , para Blake, o momento do verdadeiro ‘sublime’. As polemicas sociais de Ruskin e Morris também confluem em Moore: ele recusa categoricamente o privilégio do artista-intelectual, quer ser um grande artesão, não poderia executar a escultura que executa se não ‘vivesse’ a matéria, plasmando-a e entalhando-a com as próprias mãos. Não se identifica com nenhuma das figuras do artista que as maiores poéticas de sua época contrapõem entre si: não é o faber dos construtivistas, que já está em vias de se transformar no técnico projetista da indústria; não é o ludens dos surrealistas, para os quais a coisa mais eria que se pode fazer é jogar. Encarna antes a figura arcaica, quase dedálea, do artifex, que com seu trabalho paciente transforma o caos em mundo, faz o mundo.

“No escultor americano Calder, pelo contrario, combinam-se o faber e o ludens. Toma a matéria como é fornecida pela indústria: chapas, perfilados, placas metálicas. Se quer cor, utiliza esmaltes comuns. Trata esses materiais industriais com uma técnica hábil, mas elementar, de emcanico de periferia. Não tem a mínima intenção de resolver problemas geométricos complicados, como Pevsner, nem de comunicar mensagens importantes à humanidade, como Moore. Diverte-se em fabricar engenhos que têm a finalidade exclusiva de divertir; justamente ‘divertem’, desviam o pensamento do espectador daquilo que é o emprego normal desses materiais industriais. Comporta-se como um operário que, na fabrica, pegasse os pedaços que lhe traz a cadeia de montagem e começasse a compor alegremente brinquedos para seus filhos – numa sociedade seriamente industrial, Calder seria um operário sujeito a uma demissão imediata. Mas mesmo isso o agrada: ser o último operário livre, engenhoso, inventivo, numa sociedade em que o operário sério é um robô. Os engenhos que constrói, grandes ou pequenos, geralmente são móveis: o movimento resulta de um sistema complexo e perfeito, porem visível, de alavancas, balancins, suspensões, contrapesos. Um levíssimo toque, mesmo uma simples corrented e ar, basta para desencadear um movimento rítmico que, aos poucos, estende-se aos elementos mais distantes, depois diminuindo até parar; um equilíbrio instável que, perturbado, logo se recompõe. Naturalmente requer a colaboração do observador; é ele que, tocando um elemento qualquer em suspensão, coloca todos os outros em movimento. E, naturalmente, o movimento é sempre diferente, mas o ritmo descrito pelos elementos animados no espaço é sempre o mesmo: a figura ‘ideal’ da obra se apresenta, pois, num ‘peíodo’, numa sucessão de figuras diversas. Todavia, note-se que o movimento do engenho nada tem de mecânico: é a recuperação ‘natural’ de um equilíbrio alterado momentaneamente – a única força que entra em jogo é a força da inércia. O engenho mecânico se move ‘naturalmente’, como os ramos e as folhas de uma árvore ao vento. Quase espontaneamente, os móveis reencontram uma morfologia arbórea: fios como caules, moldes como folhas. Enfim, as técnicas humanas sejam simples ou complexas, perturbam as leis da natureza apenas por um momento, superficialmente. Do jogo, da experiência que se tem do objeto, ao se moverem, entrechocam-se: os sons, assim como as formas, dão o sentido e a medida do espaço. Tal como existe um espaço visual, existe um espaço acústico; e a obra de arte, que vive e se move neste duplo espaço, é vista e ouvida.

“ É fácil de indicar um ponto de contato entre o ‘logo’ de Calder e o de Miro; mas em Miro, mal se rompe a delgada superfície gelada da razão, logo floresce a estranha flora do inconsciente., ao passo que, em Calder, as formas que planam como pipas ou deslocam o ar como remos não têm qualquer significado ulterior. Têm uma função puramente ‘sinalética’, tornam visível um ritmo que, não sendo dinâmico nem cinético, é exatamente o contrário do tão decantado ‘ritmo da vida moderna’. Conclui o crítico italiano.

Para MP, “ o abstracionismo, sem caráter doutrinário mas antes poético, concreto, no sentido experimental, é filho de um permanente encantamento pelo mundo” e, “A arte de Calder só conhece uma funcionalidade- a do próprio material em que trabalha, a que é vital, inerente à matéria”.

MP destaca o papel da imaginação utópica na obra de Calder: “ Nos móveis, com suas pétalas e folhas, fios ou hastes, espinhos ou galhos, rodas ou esferas, enquadrados especialmente por contornos sempre claros, é a nossa imaginação que acenam essas figuras geométricas ou sugestões de linhas e padrões em repouso; pois, ao saírem do estado de repouso, enchem-se então de novas formas, ideais ou virtuais. É uma arte, a sua, que está à serviço ativo da imaginação[...] os seus objetos, pelo seu próprio caráter preciso, formal, mas indefinível em termos convencionais, são um convite insistente e, por vezes, para certos observadores, irritante, ao trabalho, à cooperação da imaginação formal”.

MP sintetiza a grandeza desta obra, “ è, pois, da pura gratuidade de movimento e da abstração de suas formas que nasce a sua força sugestiva, aquela imagem do equilíbrio cósmico com que nos encanta ou nos intriga”.

“Nesse mundo inédito, que é a criação calderiana, dá-se uma desaclimatação geral. Tudo foi deslocado do plano do habitual ou do cotidiano...A desgeografização das coisas usuais desarranja nossos cálculos mentais ou de sensibilidade...Exerce sobre nos o mesmo poder de fascinação que têm coisas e bichos desse mundo sobre a criança...Transformando-nos em crianças, extraem de dentro de nós, adultos insensibilizados pelo desgaste do cotidiano, o que ali ainda pode restar de incontaminado e de primaveril. É a causa da inexplicável alegria que nos dão”.

“ Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é a sua arte, entretanto, intimamente integrada com a vida. Realmente, para Calder, a arte não é uma profissão, nem tampouco uma paixão ou uma mania. É simplesmente a sua maneira natural de viver”.

“ Diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-me-toque que caracteriza àqueles. Na sua exposição no MAM em N.York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e toca-los, mexer, bulir e até empurra-los com o pé[...] Não teme tampouco o contato direto do povo, ou as intempéries do ar livre, nem o barulho desrespeitoso dos mafuas. Conquista tanto o público bestalhão das feiras de amostra como o requintado esnobe que tem ‘horror à canalha’ Nesse sentido assemelha-se à arte de Carlitos”, conclui MP.

MP ressalta, então, a sensibilidade romântica e utópica da arte calderiana, que ‘nos evocam motivos de remotas eras geológicas ou de presságios de coisas ainda por existir, nos bracejamentos e tlin-tlins de alegria com que se agitam, ou nas sombras que projetam. Dir-se-ia que captam como antenas imagens que jazessem até hoje no ar, despercebidas e inexploradas. É uma arte democrática porque pode ser feita de qualquer pedaço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual; e serve para revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens. Tende a transformar a vida de todos os dias e ambiente, informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as grandes massas populares embrutecidas, num meio dignificado pela beleza das coisas ordinárias e circunjacentes, e capaz de infundir nobreza à própria plebe”.

MP, finaliza, recordando, talvez, algumas passagens do Marx, dos Grundrisse: “ Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Alexander Calder”.

SOCIALISMO OU BARBARIE

[Calder e Rosa Luxemburgo]

Em um segundo texto, “tensão e Coesão na obra de Calder”, MP afirma que “ Abandonando qualquer sugestão do corpo humano, e aproximand-se do princípio chinês do balanceamento assimétrico, Calder vê

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

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

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

Em seu 3º ensaio, MP faz uma análise entre Calder e Leger, em torno de um dos pares dialéticos da ‘sensibilidade romântica’: a máquina e o artesão.

Para MP, o ‘primitivo’ quase nunca separa os objetos da vida prática que constrói de sua precípua finalidade utilitária. Calder recorre ao trabalho artesanal, usa dos instrumentos da indústria moderna: empresta, assim, à mecânica uma gratuidade que ela não tem, nem é de sua natureza”.

Calder, “Em oposição à civilização americana, fundada no negócio pelo negócio, no lucro, é ele, por isso mesmo, o artista mais representativo dos Estados Unidos...Orecisamente tal oposição faz de Calder um expoente dessa cultura, revelando o que neste pode haver de sã e suscetível de desenvolvimento”.

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

MP compara com outro artista domiado pela máquina: Léger.

“este acha-se tão dominado pela máquina que não consegue esquecê-la. O grande pintor francês se confessa assim escravo da velocidade, quer dizer, da mecânica. Para ele a máquina é bela mas estranha e inumana”.

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

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

Calder transcendentaliza a máquina, superando-a. Vai buscar nela a única coisa que ela não pode dar – a energia criadora. Pois a máquina faz tudo, mas nada cria”. MP cita Breton: quando se descobriu que a máquina não pode, diferente do homem, não podia nem construir-se nem consertar-se, nem aperfeiçoar-se ou destruir-se a si mesma ou por si mesma. Ora, quem dispõe do poder de destruir-se tem o de reconstruir-se e aperfeiçoar-se. E, pois, o de criar. O homem sentiu-se, então, de novo aliviado, superior à máquina”.

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

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

MP finaliza, com um espírito da utópico:

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

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

Não nos lembra a advertência de Rosa sobre a alternativa “Socialismo ou Barbárie”? Por falar na revolucionária alemã, em suas cartas encontramos este mesmo mundo pulsando segundo os ritmos cósmicos, presentes na pintura de Calder segundo a análise pedrosiana. Assim, em carta a sua amiga Sonia Liebknecht, escrita da prisão de Breslau em dez. 1917, Rosa se perguntava:

“ontem portanto pensava: como é estranho eu viver permanentemente numa alegre embriaguez, sem nenhuma razão particular. Assim, por exemplo, aqui estou deitada nesta cela escura, num colchão duro como pedra, enquanto à minha volta, no edifício, reina a habitual paz dos cemitérios; parece que estou no túmulo[...]E aqui estou eu deitada, quieta, sozinha, enrolada nos veus negros das trevas, do tédio, da falta de liberdade, do inverno – e, apesar disso, meu coração bate com uma alegria interior desconhecida, incompreensível, como se debaixo de um sol radiante eu tivesse atravessando um prado em flor. No escuro sorrio à vida, como se conhecesse algum segredo mágico que pune todo mal e as tristes mentiras, transformando-se em luz imensa e em felicidade. E, ao mesmo tempo, procuro uma razão para esta alegria, não encontro nada, e tenho que sorrir novamente – de mim mesma. Creio que o segredo não é outro senão a própria vida; a profunda escuridão noturna é bela e suave como veludo, basta saber olhar. No estalar da areia úmida sob os passos lentos e pesados da sentinela canta também uma bela, uma pequena canção da vida – basta apenas saber ouvir”.

Todavia, precisamos entender o conjunto da visão de mundo de R. Luxemburgo. As ‘cartas’ não são um acidente em sua obra. A elas podemos acrescentar 3 grandes obras:

Greve de massas, partido e sindicato, 1906

Folheto Junius, 1915

A Revolução Russa, 1918

Já conhecemos o apego de Mario Pedrosa às idéias de Rosa. Desde sua viagem para Europa, nos anos 20, quando conheceu o luxemburguista Lucien Laurat [na casa de Pierre Naville], e, sobretudo, no exílio nos EUA, através da JFT. Em sua volta ao Brasil [1945], Mario divulga as idéias de Rosa no jornal “Vanguarda Socialista”. Em 1975, no exílio parisiense, após sua passagem pelo Chile de Allende, Mario volta à Rosa iniciando a escrita da obra “A Crise do Imperialismo e Rosa Luxemburgo”.

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

Em 3.1.75, Mario escreve para Senna, explicando o texto enviado para Newton Carlos, publicado na Revista “encontros com a Civilização Brasileira” [numero 2, agosto 1978], com o nome “Teses para o Terceiro Mundo”. Mario explica que,

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

Em outra carta, sem data, Mario diz que,

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

Mario esteve em Lima/Peru, visitando Carlos Senna, e, “Deixou parte de suas Teses pelo 3º Mundo e o seu Discurso aos Tupiniquins. De volta a Paris, escreveu carta sem data, falando do “Discurso aos Tupiniquins”:

“ Saiu um pouco como uma espécie de capítulo das Teses pelo 3º Mundo. E por falar nisso, que é feito delas ? {o “Discurso” foi escrito em outubro de 1975}.

Enfim, em 17.7.76, Mario fala sobre Rosa:

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

Portanto, o livro sobre Rosa acabou sendo a segunda parte e, o que previa como segunda parte, passou a ser uma terceira, que tudo indica, não foi escrita.

O livro sobre Rosa, foi finalizado em julho de 1976, Quando da publicação no Brasil [1979], Mario pôs como ‘Apêndice’ o texto de Rosa, “A Revolução Russa”, com uma “Nota explicativa” que tinha escrito em julho de 1946 [ie, 30 anos antes]. O Prefácio ao livro foi escrito em novembro de 1978, já após sua volta ao Brasil. Contudo, a pequena introdução é a que escreveu em Paris:

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

Para Mario, Rosa “era o espírito menos ‘europeu-centrista’ de todos. Eis a razão de nossa reverência a seu nome, nesse preâmbulo”.

Esta ‘reverência’, já no texto de 1946, era patente:

“ Rosa era no Ocidente a única figura capaz de se medir com aqueles dois gigantes [Lênin e Trostsky] e de enfrenta-los, com independência, num plano de igualdade. Sobrava-lhe, para isto, em valor moral e intelectual, em autoridade e em espírito revolucionário”.

TEORIA E IMAGEM

[O Pensamento Visual]

"Diante de uma revolução, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos"
(Paulo Emilio Sales Gomes)

Os trabalhos resultantes da metodologia da visualização podem ser considerados "obras de arte". São "obras abertas", resignificadas por cada olhar. Esse é um dos pontos principais dessa metodologia. Aqui, entremos na questão da sensibilidade e a arte.

No limiar dos anos 60, Mario Pedrosa discutia a relação da arte abstrata e os novos meios de comunicação do "capitalismo tardio"; tecia, então, considerações sobre a "sensibilidade". Em "A Problemática da Sensibilidade" afirmava que :

"Sim, a sensibilidade é motriz em tudo o que o homem faz, em tudo sobre que age em tudo o que descobre pela imaginação criadora. Em todos os domínios, inclusive nos da política e da ciência(...) Não só o artista, mas o filósofo, o cientista, o político também são seres positivados pela sensibilidade(...) A vontade de comunicar é, sem dúvida, condição absoluta de todo ser vivo.(...) Suzanne Langer, no seu último livro "Feeling and

Form"(Sentimento e Forma) - define admiravelmente essa função precipuamente cognitiva da obra de arte; 'Formular as nossas concepções de sentimento e as nossas concepções da realidade visual,factual e audível juntas'. E acrescenta que a obra de arte 'nós dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente; quer dizer,clarifica e organiza a intuição mesma.E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual,embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente(raciocínio)".

Pedrosa sintetiza,então,a polémica em torno da sensibilidade na arte;"Não,toda essa discussão estéril e escolástica sobre a sensibilidade ou a sua ausência na arte moderna o que reflete é coisa bem mais profunda: a crise da civilização verbal.Sob muitos aspectos podemos dizer que esta é mesmo um dos traços mais profundos da crise contemporânea.A aparelhagem verbal da civilização contemporânea está,com efeito,em desarranjo.

O tema é vasto e complexo,e por isso aqui apenas pode ser mencionado.O fato é que nessa decadência da civilização verbal,cuja curva descendente começa a delinear-se diante de nossos olhos,a visão do artista abstrato ou concreto pode vir a constituir uma aquisição cultural preciosa".

Em "Intuição e Intelecto na Arte", O crítico alemão R.Arnhem afirma ="Sei,de fonte segura,que há educadores que negligenciam ou até mesmo desprezam a intuição.Estão certos de que a única forma de adquirir um conhecimento digno e útil é pelo intelecto,e que a única arena mental onde o intelecto pode se exercitar e aplicar é a da linguagem verbal e matemática".Considera esta forma de ver a aprendizagem "psicologicamente errada e educacionalmente nociva".Para Arnhem,"A intuição e o intelecto são dois processos cognitivos".

Em "El Pensamiento Visual", mostra que a percepção e o pensamento não podem operar separadamente."As capacidades comumente atribuídas ao pensamento -diferenciação,comparação,classificação,etc- atuam na percepção elementar;ao mesmo tempo,todo pensamento requer uma base sensorial".

A psicologia gestaltista tem como principal descoberta a de que "a visão opera como um processo de campo,significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente.Dentro desta estrutura global que se estende pelo tempo e espaço,todos os componentes dependem um do outro,de modo que,por exemplo,a cor que percebemos em determinado objeto depende da cor dos objetos próximos dele.Por intuição,portanto,entendo o aspecto de campo ou gestaltista da percepção".

Para Arnhem,só as artes nos oferecem a experiência de observar a intuição em atividade."No desenvolvimento de todo indivíduo,portanto,o conhecimento do meio ambiente e a orientação dentro do mesmo começam com a exploração intuitiva do que nos é dado perceptivamente.isto é verdadeiro em relação ao que acontece no início da vida,e se repete em cada ato de cognição que resulta da apreensão dos fatos transmitidos pelos sentidos.Para fazer justiça à complexidade desta tarefa,devemos acrescentar que a atividade mental não se limita ao processamento de informações recebidas do exterior.A cognição ocorre biologicamente,como o meio pelo qual o organismo persegue os seus objetivos.A cognição estabelece uma distinção entre as metas desejáveis e as hostis,e enfoca aquilo que é relevante em termos vitais.Ela escolhe o que é importante,e assim reestrutura a imagem a serviço das necessidades do receptor".

Neste sentido,"O universo de um caçador parece diferente do de um botânico ou poeta.A entrada destas diversas forças determinantes,cognitivas tanto quanto motivacionais,assume a forma de uma imagem perceptiva unificada graças à força mental que chamamos intuição.A intuição é,assim,a base de tudo".

Contudo,prossegue Arnhem="Por si só,a intuição não nos levaria bastante longe.Ela nos fornece a estrutura geral de uma situação,e determina o lugar e a função de cada elemento constitutivo do todo.Esta vantagem fundamental tem,porém,um preço.Se cada entidade concedida se arrisca a parecer diferente cada vez que surge num contexto diferente,a generalização se torna difícil ou até impossível.A generalização,contudo,é um suporte fundamental da cognição.Ela nos permite reconhecer o que percebemos no passado,tornando-nos ,assim,capazes de aplicar ao presente o que aprendemos antes. Ela favorece a atividade da classificação,isto é,do agrupamento das variações sob uma designação comum.Cria conceitos genéricos,sem os quais a cognição não será proveitosa.Tais operações,baseadas em conteúdos mentais padronizados,são a esfera de ação do intelecto",conclui Arnhem.

"Em qualquer campo de estudo e para qualquer fim,há imagens disponíveis que oferecem uma apreensão intuitiva da situação cognitiva,sejam diagramas ou metáforas,fotos,cartuns ou rituais; e é fácil mostrar,em todos os exemplos práticos,ser essa apreensão intuitiva da situação total não apenas uma ilustração agradável,mas uma base fundamental para a totalidade do processo cognitivo".

"reconhecemos que praticamente todos os tópicos mentais e físicos que desejamos estudar, ensinar e aprender são processos de campo gestaltista. É uma verdade aplicável à biologia, à fisiologia, à psicologia e às artes, e também 'as ciências sociais e a grande parte das ciências naturais'".

"Para harmonizar as diversas estruturas, a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas. A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define 'como tais'. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. Em educação, negligenciar uma delas em favor da outra, ou mantê-las separadas, é algo que só tende a mutilar as mentes que estamos tentando educar".

A questão da sensibilidade, dos sentimentos, é um dos eixos centrais da teoria formulada por Raymond Williams sobre "Estrutura de Sentimento". Engloba questões como hegemonia cultural, revolução cultural. Williams afirma que "O mais difícil de captar, em qualquer período, é o sentido e a qualidade da vida em um determinado momento e lugar: o sentido e os modos como as ações se combinaram numa maneira de pensar e de viver". (La Lunga Revolution).

"A mais forte barreira ao reconhecimento da atividade cultural humana é a transformação imediata e regular da experiência em produtos acabados... a análise se centraliza, então, nas relações entre estas instituições produzidas, formações e experiências, de modo que agora, como naquele passado produzido, somente formas fixas explícitas existem, e a presença viva está se afastando... Então, se o social é fixo e explícito - as relações, instituições, formações, posições conhecidas - tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, vivo, ativo, subjetivo". (Marxismo e Literatura)

"Não obstante, é a redução do social a formas fixas que continua sendo o erro básico... as formas sociais são, evidentemente, mais reconhecíveis quando são articuladas e explícitas... A consciência prática é quase sempre diferente da consciência oficial... é aquilo que está sendo realmente vivido e não o que pensamos estar sendo vivido. Contudo, a alternativa real a estas formas fixas recebidas e produzidas, não é o silêncio nem a ausência... É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida... Tipos semelhantes de modificações podem ser observadas nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes de vida social... Tais modificações podem ser definidas como modificações nas 'estruturas de sentimento'.

E. P. Thompson construiu pensamento afins aos de R. Williams, especificamente sobre "valores", "cultura", "experiência".

"Os valores não são 'pensados' nem 'pronunciados'; são vividos, e surgem nos mesmos nexos da vida material e das relações materiais que são nossas ideias. São as normas necessárias, regras, expectativas, etc., apreendidas (e apreendidas em nossos sentimentos) no marco do 'habitus' do viver; e apreendidas em primeiro lugar no seio da família, no trabalho e no interior da comunidade imediata. Sem essa aprendizagem a vida social não poderia sustentar-se e toda produção cessaria". (Miséria de la Teoría)

"As pessoas não vivem apenas sua própria experiência sob forma de ideias, no marco do pensamento e de seus procedimentos; também, vivem sua própria experiência como sentimento e elaboram seus sentimentos nas coordenadas de sua cultura, como normas, obrigações e reciprocidades familiares e de parentesco, valores ou -mediante formas mais elaboradas- como experiências artísticas ou crenças religiosas. Esta metade da cultura, que constitui boa metade do conjunto cultural, pode denominar-se consciência afetiva e moral".

"A experiência surge espontaneamente no interior do ser social, porém, não surge sem pensamento; surge porque os homens e mulheres (e não só os filósofos) são racionais e pensam acerca do que lhes ocorre e no seu mundo" (Idem)

Partindo do conceito gramsciano de hegemonia, R. Williams define que, "hegemonia então não é apenas o nível articulado mais elevado da ideologia e nem as suas formas de controle são aquelas comumente vistas como manipulação ou doutrinação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e de expectativas, sobre nossa vida: nossos sentidos, a consignação de nossas energias, nossas percepções formadoras de nós mesmos e de nosso mundo".

Agnes Heller afirma que "Há teoria dos sentimentos desde que haja o pensamento teórico". Qual a relação entre sentimento e pensamento? Qual a relação entre pensar e sentir? O campo de ação permitido pela

sociedade atual, e o pensamento determinado por ela, produzem, perpetuam e reproduzem a alienação dos sentimentos" (Teoria de los Sentimientos).

Manfred Max-Neef aborda esta questão em relação à questão do "compreender". "Como seres que utilizam linguagens complexas, somos capazes de DESCRREVER situações, processos, circunstâncias. Como produto de alguns conhecimentos especiais adquiridos, também sabemos EXPLICAR situações, processos, circunstâncias. O que escapa à nossa atenção, é o fato de que descrever mais explicar não implica COMPREENDER, esse é algo maior e distinto. O mundo contrahegemonico, muitas vezes, comete o mesmo erro do mundo dominante: atua de maneira racional; isto é, sobre a base do descrito e do explicado". (Programa y reflexiones para las instituciones del mundo contrahegemónico)>

Para Max-Neef, só podemos compreender um sistema à medida em que, ao nos integrarmos a ela, aumentamos sua complexidade. Por exemplo "posso contar com a mais perfeita descrição e com as mais completas explicações biológicas, bioquímicas, psicológicas, antropológicas e culturais sobre o AMOR. Poderei escrever e opinar sobre ele. Poderei inclusive dar conselhos. Poderei fazer muitas coisas, porém, não terei COMPREENDIDO o que é o amor, enquanto não me enamorar eu mesmo. Este princípio é válido para quaisquer relações entre sistemas vivos. compreender vai, então, mais além da mera racionalidade. Precisa de sensibilidade e de intuição. Aqui está o desafio para o mundo contrahegemonico".

Neste sentido vale a afirmação de Williams de que "As pessoas mudam, é certo, através da luta e da ação. Só se muda algo tão arraigado quanto uma estrutura de sentimentos através de uma nova experiência ativa" (Resources of Hope). Ou de que a "tarefa em um movimento socialista bem-sucedido terá que ser tarefa do sentimento e da imaginação tanto quanto dos fatos e da organização... temos que aprender e ensinar uns aos outros as conexões entre uma formação política e econômica, uma formação cultural e educacional e, talvez o mais difícil, entre as formações de sentimento e de relações que são nossos recursos mais imediatos em qualquer tipo de luta". (Idem)

{ Buscar o aporte de HERBERT HEAD, em Educação pela Arte.
consultar obra de Susan Bross, "La Mirada Dialectica", sobre WALTER BENJAMIN; há partes fundamentais sobre o Visual, imagens dialéticas, etc. }

Ernst Mandel, relatando as manifestações na Alemanha oriental em 89, afirma que "a qualidade explode na extraordinária espontaneidade reivindicativa das massas... Rosa Luxemburgo ficaria feliz se pudesse observar estes manifestantes".

Para Rosa, "É absolutamente falso imaginar a greve de massas como uma ação única. A greve de massas é acima de tudo, um termo que designa globalmente todo um período de luta de classes, que se estende por vários anos, às vezes por décadas".

Rosa adverte contra possíveis abstrações, "As greves de massa se apresentam na Rússia sob formas tão variadas que é absolutamente impossível falar de "a" greve de massas, de uma forma esquemática abstrata". E, "Quem queira falar de greve de massa na Rússia deve, antes de tudo, ter a sua história diante dos olhos". Desta forma, enumera o longo ciclo de greves:

"A sublevação de S. Petersburgo, em 22 de 01, não foi mais que o ponto culminante de uma greve de massas que pusera em movimento todo o proletariado da capital czarista, em janeiro de 1905. Por sua vez, esta greve de janeiro foi consequência imediata da gigantesca greve geral que estalara em dezembro de 1904, no Cáucaso em Bakou e, que manteve suspensa toda a Rússia. Os acontecimentos de Bakou, eram tão somente o último e poderoso eco das grandes greves que, em 1903-1904, quais tremores de terra periódicos, abalaram todo o sul da Rússia e cujo prólogo foi a greve de Batoum, no Cáucaso, em março de 1902".

Rosa prossegue, "No fundo, esta série de greves, na cadeia permanente das atuais erupções revolucionárias, apenas dista da greve geral dos operários de S. Petersburgo em 1896 e 1897, cinco ou seis anos. Pode-se pensar que alguns anos de aparente calma e de severa repressão separaram o movimento de então, da revolução de hoje; mas, conhecendo um pouco a

[page 14...]

Em sua obra, "Masas, Partido y Revolucion, Expresión literária y teoría marxista", Norman Geras se aventurou neste caminho. Em especial, no capítulo "Imagem e Teoria" formula questões que são importantes para nosso objetivo.

Geras inicia afirmando que " como há no pensamento socialista um espaço para teoria , há também um lugar para a imagem e a imaginação, o retrato, a descrição e a valorização. temos nossas imagens e retratos. E mais, embora sua relação com a ciência é certamente complexa, não estão tão distanciadas da zona em que se enfrentam as questões teóricas. Têm funções cognitivas definidas, positivas e negativas".

Após dar exemplos negativos e positivos, Geras aborda a questão central: a relação entre forma literária e substância teórica.

"Em todo caso particular de relação entre estilo e substância está uma questão mais geral, que é só um aspecto, esquecido, da pergunta althusseriana ' que é ler?'. Pois, nos textos da tradição revolucionária, em suas formas abertas e em suas omissões, lemos não somente o conteúdo político e teórico mas também, indefectivamente, uma forma específica de falar. Dentro de uma tradição literária cuja vocação tem sido explicar e educar, persuadir, comprometer, estas particularidades tem de ter necessariamente repercussões. Não há apenas um só idioma de comunicação revolucionária. Tem havido, e há, muitos".

Geras parte para outra questão: " Não há, pois, uma relação simples e linear entre literatura e política neste contexto" Para Geras, esta relação é 'complexa' e 'elástica' e, "quando prestamos atenção às especificidades do estilo de um autor, geralmente podemos detectar que se inserem nas preocupações fundamentais do escritor em um sentido que vai mais além do mero ornamento ou excentricidade.

No caso de Trostsky pelo menos (...) é possível identificar a função cognitiva à que servem as formas literárias por ele empregadas".

[pages 68 e 69]

Geras vai aprofundado sua questão central, buscando novos nexos. "O problema da forma literária e da substância teórica (...) tem pelo menos dois aspectos:

1] Em primeiro lugar, em qualquer trabalho propriamente teórico, e também na historiografia seria, haveria necessariamente um núcleo de análise e argumentos cujo nível de abstração - respeito à 'superfície' fenomenológica da vida-; da experiência imediata, as referências morais e motivações psicológicas dos atores sociais; dos compromissos subjacentes e das peculiaridades do enfoque do autor - tem de fazê-los relativamente indiferentes à forma de expressão literária.

Além dos requisitos elementais de clareza, precisão e rigor lógico, a validade ou não de seu conteúdo conceitual básico não vai depender de que o autor escreva bem." Geras fornece ,então, dois exemplos na literatura clássica marxista:

"Para clarificar este ponto podemos voltar ao exemplo de "O Capital" de Marx. (page 65)

" Algo parecido pode dizer-se do "1905" de trostsky ... (page 65)

2] O segundo aspecto do problema consiste em realidade em que uma linguagem política pode ser um meio rico e potente para os pontos de vista mais penetrantes do autor e, também, precisamente por sua riqueza e potência, o COBIJO de erros que ficam ocultos ou parcialmente ocultos enquanto que em uma explicação mais prosaica dos mesmos argumentos ficariam em evidência mais facilmente".

Geras dá o exemplo do jovem Trotsky... (page 66].

Quando Geras analisa o "1905" , nos fornece elementos importantes.

" Quando abordamos a narração do ano 1905 por Trotsky, toda a cena muda...O tumulto de grandes causas e efeitos objetivos aparece pontuado de notas vivas de experiência subjetiva.A ação individual e o incidente projetam luz sobre as forças sociais em movimento. A história da revolução ganha PROFUNDIDADE , SOLIDEZ E COR [grifos nosso] ,assim como um poderoso impacto narrativo, com os incessantes e flutuantes encontros entre a lei histórica e a vontade humana."

Geras cita, a fala de Edmund Wilson sobre 1905: " um brilhante precursor da História da revolução Russa e, de seu dramático sentido da vida".

Geras afirma que " o poder de conjunto reside precisamente em sua notável capacidade para sintetizar o explicativo e o artístico".

CENAS DA REVOLUÇÃO [organização e caos]

Como se organiza o caos cósmico ? Como o fez Van Gogh ? Como fez Trotsky ? e Rosa ?

Em uma parte designada por "organização e caos", Geras assinala: " Enquanto à dinâmica , ao ponto de partida e de chegada da revolução através de um caos aparente, a seguinte passagem de outro ensaio do mesmo período resume como vê Trotsky sua essência por debaixo da superfície turbulenta e irregular: 'As massas populares se rebelam,postas em movimento por impulsos e interesses vitais elementares,com frequência sem nenhuma concepção sobre os passos e objetivos do movimento: ...(page 39).o entusiasmo,o interesse próprio, a rotina,elevados vôos do pensamento,superstição,sacrifício...milhares de sentimentos,ideias,estado de animo,capacidades,paixões, se lançam o saem à superfície;porem o sentido objetivo de uma revolução é este: é a luta pelo poder de estado em nome da reconstrução de umas relações sociais articuladas" [em, Acerca da Comuna de Paris]...(page 40) A revolução é um potente redemoinho.O movimento grevista 'salta de um lugar a outro, logo volta a levantar o vôo e avança como um turbilhão"[1905].As vezes, Trotsky complementa estas imagens com outras de levante social, menos naturalistas,menos familiares,mas que também evocam estes entido de um poder maior que os participantes, e PINTAM[gn] seu aspecto desordenado.Conforme as massas vão adiante, cada dia Poe a 'novos estratos' da população em pé e desenvolve 'novas possibilidades'. É 'como se alguém estivesse removendo a caldeira social, até o fundo, com uma gigantesca colher"...(page 40).Tudo se desintegrava, tudo sumia no caos".[1905]

A literatura,como meio específico de expressão da realidade,reflete criativamente as forças sociais e históricas de cada época.Quando se trata de períodos revolucionários,criticos,é comum na literatura socialista,o recurso a metáforas com elementos da natureza para expressar a imensa energia espontanea das forças sociais.

Expressões literárias tão pungentes,como no "1905" de Trotski,no "Greve de massa" de Rosa Luxemburgo,na "Comuna de Paris" de Lissagarey,no "Ordine Nuovo" de Gramsci,no "Estado e Revolução" de Lenine,no "Guerra Civil na França" de Marx.

Geras cita outros exemplos: " o mar que se move sem cessar, que muda sem cessar",como Rosa Luxemburgo vê a 'greve de massas',ate a 'onda revolucionaria' que,com seus altos e baixos....

Em sua análise da greve, Trotsky nos forneceria mais que frases, 'mas,também, uma impressão gráfica, quase fotográfica ,das atividades dos atores na greve".

Para Rosa,a revolução socialista e' resultado de um longo período revolucionario,em que "os trabalhadores percorrem o calvario de sua amarga experiência,atraves de derrotas e vitórias.Impera a dialética

permanente do processo histórico: aprende-se a caminhar caminhando, os homens e as classes aprendem da própria experiência e, neste sentido, as revoluções socialistas serão sempre prematuras"; a revolução "é um longo período de lutas gigantescas".

Vamos fazer um mergulho na obra de Rosa, em busca destas metáforas que tornam o escrito, a literatura, um quadro, uma pintura. Para isto, veremos 3 obras mais algumas cartas.

As metáforas sobre 'revolução', 'greve de massas', 'socialismo/barbarie' são os pontos de referência.

André Nataf fez uma leitura herética da vida/obra de Rosa. ["Lê Marxisme et son Ombre", 1968]. Para Nataf, Rosa identifica as massas com a Natureza. Rosa apela à psique: "Nada não é mais móvel que a psicologia humana. A psique das massas porta tudo, como Talassa, o mar eterno, todas as possibilidades latentes: a calma mortal e a tempestade que GRONDE, a mais vil covardia e o heroísmo mais selvagem".

Thalassa, o 'mar eterno', é o elemento original por excelência, evoca uma 'catástrofe marítima original' [Ferenczi e Jung] e expressa o desejo de regressão ao mar. Rosa realiza o processo íntimo de toda criação em que a psique se aproxima de sua totalidade. Ela se identifica à 'mãe primordial', da qual Thalassa é a expressão materialista. Ela pensa abraçar o 'Espírito do mundo'.

O signo astrológico de Rosa, 'peixes', indica uma tendência à busca do 'caos' para encontrar um contato com os elementos primordiais.

1] Greve de Massas, Partido e Sindicato, obra de 1906.

"Quanto à greve de massas, os acontecimentos na Rússia obrigam-nos, em primeiro lugar, a uma revisão da concepção geral do problema".

"As greves de massas se apresentam na Rússia sob formas tão variadas que é absolutamente impossível falar de 'a' greve de massas, de uma greve esquemática abstrata".

Rosa fala, então, da 'primeira maré de greves-gerais'; de que 'acordava pela primeira vez, como um choque elétrico, o sentimento e a consciência de classe em milhões e milhões de homens."

Rosa destaca o caráter 'de imóveis' [tal qual descritos por Mario e por Sartre"] da greve de massas:

" As diversas correntes subterrâneas do processo revolucionário entrecruzam-se, criam mutuamente obstáculos, avivam contradições internas da revolução o que tem por resultado, no entanto, a precipitação e intensificação da poderosa explosão".

A queda do absolutismo russo exige um completo processo social: " é necessário que o terreno social seja arado de alto a baixo, que o que está por baixo venha à superfície, o que está por cima seja profundamente enterrado, que 'ordem' aparente se transforme em caos e que a partir da aparente anarquia seja criada uma nova ordem".

E que, "Ora, neste processo de transformação das estruturas sociais da antiga Rússia não foi unicamente o 'trovão' de janeiro que desempenhou um papel insubstituível, mas principalmente as grandes tempestades da primavera e do Verão".

Rosa fala em 'tempestade revolucionária' e, "Enquanto os ciumentos guardiões dos sindicatos alemães temem, antes de tudo, ver quebrar em mil bocados essas organizações qual porcelana, no meio do turbilhão revolucionário, a revolução russa apresenta-nos um quadro completamente diferente: o que emerge dos turbilhões e da tempestade, das chamas e do braseiro da greve de massas, qual Afrodite surgindo da espuma dos mares,

são...sindicatos novos e jovens,vigorrosos e ardentes". E, os operários ainda não tinham fundado o movimento dos 'Soviets" !

Para Rosa, "os trabalhadores lançaram-se com entusiasmo nas ondas da liberdade política..."

Rosa chama a atenção que, olhando a historia da greve de massa na Rússia, 'dá-nos uma imagem' que, em vez do esquema rígido e vazio que nos apresenta uma 'ação' linear..vemos um fragmento da vida real feito de carne e sangue,que não se pode arrancar ao meio revolucionário,ligado por mil laços a toda a organização revolucionaria."

"A greve de massas tal como nos é apresentada pela revolução russa, é um fenômeno tão móvel que reflete em si todas as fases da luta política e econômica, todos os estádios e todos os momentos da revolução.O seu campo de aplicação, a sua força de ação,os fatores do seu desencadear,transformam-se continuamente".

Poderíamos dizer,tal qual um 'mobile' ao sabor do vento!

Prosegue Rosa,"De súbito, abrem-se novas perspectivas à revolução no momento em que esta parecia atravessar um impasse. Ela recusa-se a atuar no momento em que se pensa poder contar seguramente com ela.Ora a vaga de movimento invade todo o Império,ora brota do solo como uma fonte viva,ora se perde na terra".

E," Greves econômicas e políticas,greves de massa e greve parciais,greves demonstrativas ou de combate,greves gerais abrangendo setores particulares ou cidades inteiras,lutas reivindicativas pacificas ou batalhas de rua,combates de barricadas -todas estas formas de luta se cruzam ou se tocam, se intercepenetram ou deságuam umas nas outras: É UM MAR DE FENOMENOS ETERNAMENTE NOVOS E FLUTUANTES"

Para Rosa, a lei deste movimento reside na relação entre as forças políticas e sociais da revolução.A greve de massas é a forma adquirida pela revolução;"Entretanto, a própria ação da greve de massas não Pará um só instante.Adquire somente outras formas,modifica a sua extensão,oss eus efeitos.Ela é a pulsação viva da revolução e ao mesmo tempo o seu motor mais poderoso".

"Em resumo: a greve de massas,de acordo com o modelo que dela nos oferece a revolução russa,não é um meio engenhoso inventado para reforçar o efeito da luta proletária, é o próprio movimento da massa proletária, é a força de manifestação das massas proletárias no desenrolar da revolução".

2]Folheto "Junius".1915

Esta obra expressa a comoção de Rosa diante do acontecimento da 1ª guerra mundial,com apoio da Social-Democracia Alemã.Rosa chegou a pensar em suicídio.Como em outros momentos da historia das esquerdas [Rebelião de Cronstadt ,para os anarquistas; Pacto Hitler-Stalin,em 1939; invasão da Hungria pela URSS,em 1956; denuncia dos crimes de Stalin,no XX Congresso em 1956], os militantes se viram prisioneiros em labirintos e, buscaram alternativas: no caso de Rosa, "Socialismo ou Barbárie"!

Em um curto mas profundo ensaio [significado metodológico da palavra-de-ordem "Socialismo ou Barbárie"], M.Lowy , analisou o resultado deste 'choque' na obra de Rosa.Lowy inicia seu ensaio citando a opinião de Paul Frolich sobre esta obra: "é mais que um documento histórico: é um fio de Ariadne no caos presente".

Lowy mostra como Rosa rompe com 'o fatalismo otimista' de Kautsky ['um eixo central de toda a sua visão de mundo'].O pensamento de Kautsky é o produto de uma fusão entre a metafísica iluminista do progresso,o evolucionismo socialdemocrata e um determinismo pseudo marxista ortodoxo. A partir da Revolução russa de 1905,Rosa começa a sedistanciar de Kautsky.

Com a catástrofe de 1914, o trauma leva Luxemburgo a escrever o "Folheto Junius" e, a formula revolucionaria: SouB. Isto significa: não há apenas uma só "direção do desenvolvimento", um só sentido da evolução, há varias possibilidades.

Segundo Lowi, inspirando-se em Engels, "Rosa Luxemburgo, pela primeira, explicitou que o socialismo não é um produto inevitável da necessidade histórica, mas uma possibilidade histórica objetiva".

Lowi remarca que, na alternativa SouB, o elemento metodoligo essencial é o 'princípio mesmo de uma historia 'aberta', o princípio de uma alternativa histórica. O importante, o decisivo na formula não é a barbárie, mas "o socialismo ou..".

Portanto, "a ruptura metodológica definitiva entre Rosa e Kautsky se produz sobretudo no 1915 através da palavra-de-ordem 'SouB'.

Lowy acrescenta que 'uma evolução teórica de tudo similar ocorreu no pensamento de Lênin e no de Trostsky.

Sobre Lênin:: sob o impacto da falência da II Internacional, Lênin rompe não só a nível político mas a nível metodológico com Kautsky [de quem se considerava um discípulo]. É a descoberta nos anos 1914-15 da dialética hegeliana [os "Cadernos Filosóficos"] e o superamento do materialismo evolucionista vulgar de Kautsky e Plekhanov -superamento que constitui a 'premissa metodológica das Teses de Abril'-

3] Critica da revolução Russa .1918

Paulo de Castro, em sua coletânea "Rosa Luxemburgo, socialismo e liberdade" [Rio, 1968], vê em "A Acumulação de Capital" a obra principal de Rosa, todavia, "a sua visão atingiu uma profundidade quase vertiginosa quando em 1918 dentro de uma prisão, escreveu "A Revolução Russa".

Rosa retoma sua visão da 'revolução':

" Só a vida fermentando sem entraves abre novos caminhos, novas formas, improvisa, é uma força criadora e corrige por si seus próprios defeitos". Em suas Notas, apenas publicadas em 1928, por S. Weil, afirma que: " tal como a ação dos raios solares tem uma ação benéfica para a vida humana, a revolução tem como seu princípio renovador a vida espiritual que liberta a atividade e a responsabilidade própria das massas, e, por consequência, a liberdade política como forma inerente a uma genuína revolução constitui o seu único sol purificador"

Por sua vez, Mario Pedrosa, em 1946, escrevia uma "Nota Explicativa", sobre esta obra de Rosa.

[]

Também em 1946, em Paris, 'les cahiers mensuels Spartacus' publicava três ensaios de Rosa ['centralisme et democratie'; 'masse et chefs'; e, 'Liberte de la critique et de la science'], com prefácio de Lucien Laurat, escrito em 1934.

[]

4] Cartas da Prisão.

" Na existência de Rosa Luxemburgo, como bem testemunham as suas cartas, há, ao lado de uma axiologia moral rigorosa, uma visão ampla..." [P. de Castro] .

O grande estudioso da obra de Rosa, o italiano Lelio Basso, em sua introdução à "Lettere 1893-1919" (Editore Riuniti, 1979), definia a visão de mundo luxemburgiana:

"O aspecto dominante da personalidade de Rosa, além de suas convicções políticas, é a sua relação com os homens e com a natureza, mas a natureza vista como ambiente humano, como um momento da vida do homem. O homem, em suma, para Rosa como para Marx, é o centro de tudo, e o socialismo não é um problema de produção ou de eletrificação, mas de libertação do homem: [page xxviii]

Através de algumas cartas de Rosa vamos encontrar metáforas, imagens, pensamentos que são peculiares a esta 'visão ampla'.

- 1] carta a Sonia Liebknecht 15 janeiro 1917 [pauloc.]
- 2] carta idem 2 maio 1917 [idem]
- 3] idem meados dez. 1917 [idem]
- 4] carta a Leo [page 136/1a flor]
- 5] idem [p. 190]
- 6] a Louis Kautsky [p. 154/colpapeles]
- 7] idem p. 43
- 8] idem p. 32
- 9] idem p. 188
- 10...] idem p. 192 e 195 e 199 e 202, 205, 207, , 211!, 215, 218, 222,

5] LITERATURA

"No domínio da arte, a profunda sensibilidade e a cultura estética de Rosa jamais lhe permitiram adotar qualquer conceito rudimentar que, de perto ou de longe, se aproximasse do realismo socialista" (P. Castro)

=====
Clement Greenberg, crítico norte-americano escreveu sobre Calder, expondo as ideias sobre a arte abstrata do famoso escultor:

"Alexander Calder é um dos escultores cujo estilo cristalizou pouco depois de 1930; destacado individualista e inventor dos 'mobiles' suas engenhosas figuras de arame deram-lhe fama em Paris, desde 1920, e em 1930 começou a experimentar com formas abstratas, das quais nasceram suas construções suspensas, movidas pelo vento. Seu conceito de arte abstrata apareceu em 1951, no Boletim de Primavera do Museu de Arte Moderna:

"Entre no campo de objetos separados que flutuam no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de diversas cores e temperaturas, rodeados de nuvenzinhas, umas paradas e outras que se movem de modo peculiar, parece-me ser a fonte ideal da forma.

"Eu as desdobraria e colocaria, umas muito juntas e outras com enormes distâncias entre elas.

"E haveria grandes diferenças entre as características desses corpos e entre seus movimentos(...)

"Tenho usado esferas e discos e procurado que representem mais do que são. Digamos que é como a terra, que é uma esfera rodeada de gases, com vulcões na sua superfície e a Lua girando ao redor, e o Sol outra esfera, sim, mas também uma fonte de intenso calor, cujo efeito se sente a grande distância. Uma esfera de madeira ou um disco de metal são objetos sem valor e não lhe damos significação.

"Se puser dois círculos de arame que se tocam em ângulo reto eles me dão a impressão de uma esfera e se ponho duas ou mais folhas de metal de formas diversas, cruzando-se em ângulos diferentes, parece-me que têm forma sólida, talvez côncava, talvez convexa e que desse modo encham os ângulos diedros que existem entre elas. Não tenho idéia nitida como isso sucede; sinto isso e me ocupo com as formas que vejo.

"pode existir, também, a idéia de um objeto flutuante sem qualquer apoio; um fio muito longo ou um tubo muito longo são os meios de sustentação que mais se aproximam do que poderíamos chamar a libertação da terra".

As peças moveis de Calder [prosegue Greenberg] deram um novo rumo à escultura, embora nela não influíssem decisivamente. Esse movimento, a arte cinética está ganhando prestígio internacional em nossa época”.

Sartre, em 1946, dois anos após os ensaios de Mpedrosa, escreveu o catalogo da exposição de Calder, em Paris .O texto sartriano foi publicado na revista “Style em France”,em 1947, com o titulo de “ Des Mobiles”.

Neste ensaio de Sartre,podemos destacar alguns elementos :

1]Movimento = “Um móbile: uma pequena festa local, um objeto definido pelo seu movimento e que não existe fora dele, uma flor que murcha quando pará, um jogo puro de movimento que existe como os puros jogos da luz”

2] Errancia, jogo= “é a hora, o sol, o calor, o vento, que decidirão a particularidade de cada uma das danças”.

2] Complexidade e Acaso= “ Os móveis não significam nada, não aludem a nada mais que a eles proprios: existem, eis tudo; são absolutos. Neles, a ‘parte do Diabo’ é talvez mais forte do que em qualquer outra criação do homem. Têm demasiados recursos e são demasiados complicados para que as suas combinações sejam previsíveis por uma cabeça humana, mesmo a do seu criador”.

3] Tema e jazz= o “tema composto pelo autor é distinguível, mas o móbile borda por cima mil variações pessoais; é uma pequena ária de jazz-kôt, única e efêmera,como o céu,como a manhã; se não estivermos lá na ocasião,perde-se definitivamente para nós”.

4] Mar,começo= “Um objeto de Calder é semelhante ao mar e cativante como ele: recomeçando sempre,sempre novo”

5] Metafísica= “estes movimentos que só pretendem ser agradáveis,encantar os olhos, têm um sentido profundo e como que metafísico”; “o meu passar voa,flutua,nada como um cisne,como uma fragata,é impar,um pássaro único;e depois,de repente,decompõe-se,ficando apenas algumas folhas de metal percorridas por pequenas sacudidelas vãs”.

6]Natureza e Idéia = “ Em suma, embora Calder não pretendesse imitar nada – porque ele nada pretendeu, a não ser criar gamas e acordes de movimentos desconhecidos -, são simultaneamente invenções líricas,combinações técnicas, quase matemáticas, e o símbolo sensível da Natureza,da grande Natureza vaga, que desperdiça o pólen e produz bruscamente o vôo de mil borboletas e de que nunca se chega a saber se é o encadeamento cego das causas e efeitos ou o desenvolvimento tímido, incessantemente retardado,perturbado,atravessado,duma Ideia”.

=====
Mudar para linhas acima=

EM ' CRISE DO OBJETO E KANDINSKY' (1953),

" Wassily Kandinsky foi o primeiro, na corte dos revolucionarios modernos, a perceber o que se escondia por trás dose sforços criadores dos impressionistas, de Cezanne, Gauguin, Van Gogh. Com efeito, ele tomava as formas tradicionalmente representativas dos objetos - já reduzidas embora por Cezanne a cones, esferas e prismas - na sua essencia despojada de acidentes, isto é, separando-a da objetivação empirica. As formas geometricas são libertadas para novas funções , para novas experiencias. Não vão servir mais de termos designativos para servir ao entendimento do real imediato. São, ao contrario, transformadas em metáforas e signos plasticos.

Saindo do vocabulario científico em que se situavam e moviam, Kandinsky sopra nelas uma outra essencia ou, como ele diz magnificamente, essas formas são " seres espirituais". Os seus circulos, triangulos, quadrados,linhas são dotados de personalidade propria no universo mágico de sua pintura. Um triangulo, sustenta o glorioso mestre russo, tem um perfume espiritual diferente do circulo ou de outro triangulo em outra posição, em outro sentido, ou com outra coloração na tela. Assim,desde 1910 cria ele não somente uma nova linguagem plastica, mas as premissas de uma nova visão do mundo que iriam ter, com o correr do seculo, algo de profetico e messianico.

O objeto que vinha sendo pouco a pouco deformado, alterado, reduzido, acaba transformando-se em mera abstração, até que os seus ultimos vestigios desaparecem na arte pós-Mondrian. Kandinsky é, contudo, o

primeiro que, com a sua intuição genial, define a nova atitude, a nova função do artista diante do objeto: " não mais perceber no objeto senão o poder de provocar a emoção". O objeto é o que provoca uma emoção.

Muitos anos depois, Andre Breton, num ensaio condensado, mostrava que todo o desenvolvimento da arte moderna se vinha cristalizar no que ele chamou de " crise do objeto". Esta crise coincidia alias com a "crise" da realidade que se instalou na propria fisica a partir das teorias de Planck. O mundo exterior perdia sua fixidez espacial classica. As noções mais estabelecidas da geometria euclidiana eram repostas em questão

Em "KANDINSKY DESCOBERTO" (1957), Pedrosa noticia uma grande descoberta:

"Não faz muito tempo, os jornais noticiaram uma descoberta sensacional no campo da pintura contemporânea: 200 telas de Wassili Kandinsky inteiramente desconhecidas. Encontram-se estas telas de posse de uma octagenária bavarense, fiel companheira do pintor na sua mocidade, e separada dele desde 1916, quando Kandinsky, no cais de uma estação de Estocolmo, embarca para Petrogrado com a revolução latejando no seu bojo, e depois de se despedir de Gabriela Munter, nas seguintes palavras (segundo o reporter de Paris Match): - "Não te posso arrastar ao inferno. Volta à nossa casa em Murnau, e me espera".

Gabriela Munter esperou-o em vão. Sua historia é patetica: um dia, numa volta de estrada, perto de Munique, quando ainda era aluna da Escola de Belas-Artes, deu com Kandinsky, então especie de jovem principe russo de 34 anos. Era em 1902. Por essa mesma epoca, formado em economia e direito pela Universidade de Moscou, Kandinsky se decide a mandar as ciencias politicas às favas, e dedicar-se inteiramente à pintura. Ele escreve no seu caderno: "Sinto-me moralmente bastante evoluído para que o direito de pintar se apresente claro ao meu espirito".

Ao lado do amor, encontra Kandinsky o meio revolucionario de onde ia surgir a "pintura abstrata". No chale de Murnau, então adquirido por Kandinsky para seu novo lar, reuniram-se Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Alfred Kubin, e fundaram o "Circulo do Cavaleiro azul", destinado a fazer a revolução estetica que se estava fermentando nos principais centros europeus do tempo, de Paris a Munique, de Milão a Dresde, de Moscou a Berlim.

Kandinsky não voltou mais a Murnau, e a companheira trancou-se, desde 1916, em seu pequeno chale, na Baviera, com o seu tesouro. E só agora, aos 80 anos, revelando-o, o cedeu, intato, ao Museu de Munique. Os tempos que vieram foram os mais duros: Guerra, derrota, inflação, subida do nazismo na Alemanha: perseguição da arte moderna. Na Russia, a grande avalanche da revolução, guerra civil, fulgores passageiros de uma aurora, terror, subida do stalinismo: perseguição da arte moderna. Kandinsky deixou-se empolgar, como todo espirito generoso, pelos grandes comecos da Revolução russa, e, como inspetor-geral dos museus russos, iniciou ao lado de Maiakovsky, de Tatlin e de tantos outros artistas que acabaram mundialmente conhecidos pelo papel renovador que tiveram em todos os dominios artisticos, uma serie de experiencias novas no plano estetico e no plano educacional. Pouco durou a aurora. As razões de Estado, a subida do conservadorismo burocratico com Stalin apagaram as chamas, e os pobres artistas, uns se suicidaram, outros desapareceram, alguns conseguiram voltar ao estrangeiro; entre esses Kandinsky, que cá fora continuou a revolução, sobretudo na bauhaus, na Alemanha, de onde tornou ser enxotado pela horda de Hitler. De qualquer forma, perseguido, banido, desconhecido, deu ele inicio a essa formidavel aventura que é a arte abstrata, aventura cujos desenvolvimentos imprevisiveis só agora comecam a ser palidamente divisados.

Os quadros que ficaram com Gabriela Munter vão de 1902 a 1916, cobrindo do inicio algo impressionista – Manet foi uma de suas grandes revelações quando ainda estudante em Moscou – ao "fauvismo" expressionista, que desembocou, como se sabe, afinal, no abstracionismo. Desde a primeira epoca, sua pintura é uma explosão colorista, onde brilham os verdes e rosas, os malvas e dourados. A inspiração ou, por outra, a energia lirica de Van Gogh, a palheta rude, travosa e cantante de Gauguin ali se encontram, com redobrada violencia, à russa.

Kandinsky era um amante brutal da natureza, seu violentador caprichoso, brilhante, requintado e barbaro, como um cidadino das estepes.

Seus quadros distinguem-se, então, pelo peso do pincel sobre a tela; por uma fatura larga, à mostra, sem ainda a fusão, a disciplina dos pequenos planos cezanescos. Dão-nos uma atmosfera de conto de fadas, de sonho oriental ou de tempestuosa visão apocaliptica. É uma pintura primavera, como a musica de stravinsky.

Apesar do impeto da imaginação, o artista trabalha de fora, com o punho adestrado, como um chinês, o espirito desperto, por pinceladas sucessivas, como quem descreve. Em lugar dos cernes negros, à Gauguin, os

planos quando se alargam são cercados pela cor, traços verdes, azuis, vermelhos. A cor, diz ele, com os companheiros de grupo, “a única disciplina”; mas a cor ia impor a Kandinsky mais do que eu uma disciplina – a destruição do objeto. E o bárbaro oriental, o bárbaro russo o destruiu, sem pena, com dionisiaco prazer. Mas, também, abriu ao ocidente novas avenidas à sua pintura exangue” (25/07/1957)

Em “DA ABSTRAÇÃO À AUTO-EXPRESSÃO”(1959), Mario

" Com Kandinsky, Klee, Malevitch, Mondrian, Delaunay, Boccioni e os que vieram na esteira deles, em lugar do objeto figurado sobre a tela, os elementos plásticos, um por um, foram chamados a protagonistas da obra.

[...] Kandinsky, porém, ainda mantendo a tela como suporte, e como fundo em certas fases, a enchia sobretudo de imagens do mundo ainda ignorado, tiradas da sua imaginação oriental; este mundo era, contudo, fundado em novas leis que vinham substituir as da velha pintura. Na verdade, tratava-se de velhas leis também, mas leis imemoriais, cósmicas, por assim dizer, e que nada tinham com as limitações artificiais das composições acadêmicas tradicionais, ou seja, os ritmos vitais que encontrou mais claros na música, as linhas de força a que reduzira o objeto, as tensões espaciais já presentes, já intuitivas da imaginação e sensibilidade dos outros desbravadores, os Malevitch, os Klee, os Russel etc. Kandinsky foi o estuário de onde partiram todas as novas tendências da arte abstrata contemporânea. Foi ele quem revelou, teoricamente e plasticamente, todos os novos elementos e valores; com ele o imaginário e o plástico se juntaram. Ele fez pintura coisa mental de Da Vinci e pintura de jato, de pura improvisação. Ainda hoje, dificilmente um tachista moderno pode mostrar realizações do valor poético, do vigor cromático, do ímpeto vital das melhores improvisações kandinskianas. (Ou, a esse respeito, das de Miró ou - se espantem - de Magnelli.) E ele se inspirou tão diretamente a concretista absoluto, como Max Bill, também forneceu a Mathieu não só a gramática mas a própria temática do seu grafismo. Os tachistas hoje consideram o impressionista Monet o seu grande precursor: o espantoso é que o primeiro a ter a revelação da beleza abstrata da matéria de Monet foi Kandinsky, ainda nos últimos dias do século passado, numa exposição impressionista em Moscou."

EM ‘DA NATUREZA AFETIVA DA FORMA NA OBRA DE ARTE’, sua TESE [1951]

OTILIA Arantes afirma que “mesmo vindo a sofrer algumas alterações, as escolhas teóricas básicas de Mario Pedrosa já estavam quase todas fixadas desde sua tese de 1949”. Daí, a importância das ideias de Mario nesta obra.

“ exemplo dos mais lúcidos desses testemunhos de artista nos é dado por um dos grandes mestres da pintura moderna, e um dos seus teóricos mais profundos, W. KANDINSKY.”

“ Werner, [psicólogo de Hamburgo] a propósito de Klee escreve; “Kandinsky foi um artista que não só concebeu fisionomicamente o mundo, como conseguiu exprimir verbalmente a sua concepção de modo insuperável”. A apreciação do teórico e pesquisador da psicologia genética é, no caso da maior autoridade e faz mais justiça à lucidez teórica e psíquica do grande artista que foi também professor eminente em Bauhaus; na Alemanha de antes de Hitler, juntamente com P. Klee, Gropius, Feininger e outros mestres, todos vítimas do obscurantismo nazi-totalitário”.

[Fim de Kandinsky]

=====

A ARTE ABSTRATA NO BRASIL=

Portinari [evolução segundo MP]

Volpi e Goeldi

O grupo Frente [Serpa, Clark e Oiticica]

Mario Pedrosa e Lucien Goldmann

[o deus oculto]

Na busca das determinações que formam as afinidades entre MP e WK, tivemos que relacionar várias estruturas significativas relativas a diversos pensadores socialistas. Isoladamente, a evolução de MP não nos permitia determinar de forma mais ampla a relação com WK no pós-Guerra.

Apenas a análise dos processos vividos em um mesmo arco de tempo, por Goldmann, Pedrosa, Williams, EPT, nos permitiu captar o movimento ‘ad fontes’ que realizaram no pós-Guerra. Isoladamente a análise da visão de mundo de Mario não nos permitiria estabelecer as afinidades e conexões, com a evolução das visões destes outros pensadores socialistas.

Sobre o processo vivido neste período por R. Williams e E.P. Thompson:

“The journal championed a lost communist alternative, highlighted sources of dissent in Eastern Europe, explored the radical lineage of British romantic culture [an emphasis partly bequeathed by Thompson’s study of William Morris] and reassessed the moral and intellectual components of the Marxist tradition”.

[Michael Kenny -page 19].

“In this belief he drew heavily upon the romantic anti-capitalist tradition of the nineteenth century, particularly the work of John Ruskin, Thomas Carlyle and Williams Morris”. [idem]

Thompson voltaria, em anos posteriores, a herança romântica inglesa, sobretudo, a William Blake [] e a Coleridge e Wordsworth[].

Os possíveis ‘encontros’, ou as ‘afinidades’ e/ou ‘influências’ entre Lucien Goldmann e Mario Pedrosa não são evidentes. Goldmann faleceu em outubro de 1970. Neste ano, e neste mesmo mês de outubro, Mario P estava indo para o Chile da Unidade Popular de Allende, mais uma vez se exilando. Mario fazia seus 70 anos de idade e, Goldmann morria com apenas 57 anos. Goldmann não via com bons olhos a “arte abstrata”, inclusive lhe tece uma crítica rude, em seu ensaio sobre a pintura de Chagall. MP, ao contrário, foi o maior defensor no Brasil da “arte abstrata”.

Todavia, o campo dos “encontros” entre MP e LG, aquele faz referências ao ensaio deste sobre Chagall, e mesmo, o utiliza para analisar a pintura de Lasar Segall.

Através da magnífica biografia de Lucien Goldmann, escrita por Mitchell COHN, podemos traçar alguns elementos de sua vida.==

Goldmann nasceu na Romênia, uma formação social atrasada, como também o nordeste pernambucano onde nasceu Mario P. Goldaman esteve relacionado com o trotskismo. Mario P foi um dos fundadores do trotskismo no Brasil. Ambos vivenciaram vários exílios.

MP conheceu a obra de Kandinsky quando, em Berlim, nos anos 20, estudou estética. Goldmann conheceu as obras de Lukacs [HeCC] em um campo de concentração com um grupo de prisioneiros que estudavam o marxismo.

Contudo, ambos se situam na mesma ‘estrutura significativa’ ou ‘visão de mundo’, a qual chegaram por meios e caminhos distintos. Nos anos 40, o pós-Guerra, as crises do socialismo nos anos 50, aproximaram suas trajetórias. Em ambos ocorreu uma ‘mutação’, ‘conversão’, ‘virada’, de pensamento político durante seus exílios: Para Goldmann, a vivência na França, 1946-53; para Mario P, o exílio nos EUA, 1938-45.

Goldmann inicia sua pesquisa sobre Pascal, o Deus oculto. Nela retrata perspectivas sobre o socialismo e o marxismo. Mario P, busca na obra de Calder, e Rosa Luxemburgo, os elementos para repensar o socialismo e a crise da arte moderna. Contudo, Kandinsky será um fator determinante na “conversão” [Otilia Arantes] do pensamento de Mario: será o seu Deus oculto. Uma influência tardia, pois Mario conhecia suas obras desde quando esteve na Europa, nos anos 20. A “conversão” significa um aprofundamento da visão de mundo romântica revolucionária.

A crise do pós-guerra, a desfeita das expectativas de esperança e, a crise do socialismo nos anos 50, levaram muitos intelectuais socialistas a um tipo de movimento “Ad Fontes”, que culminou numa “conversão” para uma visão de mundo romântica revolucionária:

Mario Pedrosa, nos anos 40, pois já tinha rompido com o stalinismo e com o trotskismo;

Lucien Goldmann, no período 1946-56;

EP Thompson, nos anos 50.

R. Williams= nos anos 40

Este momento 'ad fontes' levou os socialistas europeus a escavarem a herança romântica em seus países:

Goldmann = o jovem Lukacs e Pascal

Williams= a herança cultural romântica inglesa

Thompson= a obra de Williams Morris

Em termos de uma 'biografia coletiva', alguns dados são importantes entres estes homens; vejamos as datas seguintes:

	Nascimento	idades em 1940/56	morte	e	idade
Mario Pedrosa	1900	40 - 56	1981		81
CLR James	1901	39 - 55	1989		88
R. Williams	1921	19 - 35	1988		67
E.P. Thompson	1924	16 - 32	1993		69
L. Goldmann	1913	27 - 43	1970		57

Mario Pedrosa e o "JACOBINO NEGRO"

Difícilmente poderíamos recompor ou retrair os elementos desta conjuntura tão decisiva na 'conversão' de Pedrosa. Os recursos apropriados seriam , entrevista com o próprio Mario , ou cartas, que não existem. Contudo, vamos tentar nos aproximar a partir dos elementos que existem , por escrito [ao contrário do caso de Mario] da 'conversão' de CLR James . Suas cartas para Constance Webb, sua companheira, sobretudo, nos anos 1938-40, época em que , junto com Mario, James chegou em Nova York, são um testemunho vivo desse processo vivido por Mario e James.

Mario foi uma figura com muitas faces . Como disse Castilho: " A tentativa de capturar todos esses Marios, que na verdade é apenas um..." . James também foi um "socialista singular"[^acandido], Sylvia Wynter se refere a sua figura como " the pluri-consciousness of the Jamesian identity":

"James was a Negro yet British, a colonial native yet culturally a part of the public school code, attached to the cause of the proletariat yet a member of the middle class, a Marxian yet a Puritan, an intellectual who plays cricket, of African descent yet Western, a Trotskyist and Pan-Africanist, a Marxist yet a supporter of black studies, a West Indian majority black yet an American minority black".

Mario nasceu em 1900, em Timbaúba, Estado de Pernambuco. CLR James nasceu em Porto Espanha, Trindade, em 1901. James, quando chega na França em 1938, já tinha grandes obras: "World Revolution"[1937]; "The Black Jacobins"[1938]. Daniel Guérin, um admirador deste último, pediu para Pierre Naville fazer uma tradução francesa ["Les Jacobins noirs", 1949]. Mario portava uma longa experiência revolucionária. Ambos militavam em grupos trotskistas.

No início de 1938, com a constituição do SWP, nos Estados Unidos , e, quando Trotsky concluiu a redação do "Programa de Transição", foi convocada uma Conferência do trotskismo.

MP e James se conheceram quando da reunião de fundação da IV Internacional trotskista, na casa de Alfred Rosmer em Périgny, arredores de Paris, em novembro de 1938. A Conferência teve duração de apenas um dia. Mario tinha o nome de Lebrun e, James o de Johnson. Ambos eram delegados: Mario pela América Latina; James pela Grã-Bretanha. Foram eleitos para o Secretariado da IV, que, seria sediado em N. York. Em novembro, Mario e James seguem para esta cidade. Mario trabalha, então, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em Outubro de 1939, Mario muda para Washington; em 1943, volta para N. York. James viveu em N. York de 1942 a 1949.

Nos EUA, ambos militaram no WPS, partido em que estavam os trotskistas e, romperam com o trotskismo em 1940. Ambos chegaram a dialogar com o revolucionário russo, Trotsky: Pedrosa via correspondência;

James viajou até Coyacan-éxico e entrevistou Trostsky. Ambos, na dissidência, defendiam a tese do 'capitalismo de Estado' para caracterizar a Rússia. James fundou a Tendência Johnson-Forest, e Mario esteve na sua 'esfera de influência', mesmo depois que voltou ao Brasil, publicando algumas idéias do 'grupo de New York' no jornal "Vanguarda Socialista", e, em alguns textos sobre a história da revolução soviética, base para cursos com os 'adeptos' da "Vanguarda Socialista". James ficou nos EUA até 1953, quando foi preso e expulso. Ambos entraram em crise nos inícios dos anos 40, e, partiram em busca de novos campos da teoria e da prática.

Mario e James, para alguns, foram verdadeiras 'intuições', pois exerceram influência enorme. Antonio Candido falou de estar na "esfera Mario pedrosa", referindo-se à "vanguarda Socialista";

Johnson, nas palavras de Paul Buhle, "James readers, a process paralleled by other groups and former groups in the Caribbean, Canadá, the United Kingdom, and Italy. Here we find, among activists and others, the earliest body of several hundred radical readers and scholars eager to discover the "James Connection" to past and future revolutionary politics and to cultural criticism".

Mario passou a ser conhecido no final dos anos 70 e, James apenas na década de 80.

Todavia, para entender o pensamento revolucionário de James, é necessário abordá-lo em sua totalidade. Vamos apenas pincelar os principais elementos de sua evolução.

Em 1940, James empreendeu uma jornada de 10 meses pelo interior dos EUA. Visitou comunidades rurais de negros, no Missouri; participando de greves. Assim descrevia esta viagem: "into the wilderness for ten months – a tremendous experience involving thousands upon thousands of workers, black and white, and much traveling over hundred of square miles". [carta para C. Webb, agosto 1943]. Em suas "Personal Notes", George Rawick situa a importância desta viagem de James:

"He went into the bootheel of southern Missouri, along the Mississippi River. To organize Black and white tenant farmers and sharecroppers. He carried with him a copy of Hegel's Logic, which he studied on the side of backcountry dirt roads while waiting to speak to those he had come to organize. If one reads James's Notes on Dialectics, which was originally produced in 1948 as a series of letters, there is a blending of the ideas of Hegel and Marx and those of the most submerged sector of the proletariat. These workers understood thought the text of their lives the concreteness of the struggle between Master and Slave. Philosophy becomes proletarian in James's writing not only because he understood Hegel and Marx but because James's life has combined an incredibly rich study of the range of Western thought with the most concrete study of the lives of ordinary men and women, and participation in their struggles. Read James's novel of the 1920s, "Minty Alley", and you will find the daily details of working-class life in Trinidad become a vibrant political document and a very good novel".

A assinatura do Pacto Hitler-Stalin recebeu interpretações distintas no movimento trotskista. Broué analisa: "as coisas não foram percebidas da mesma maneira neste momento por uma fração da direção do SWP dos EU, para quem o 'pacto' aparecia como um 'revelador' da 'natureza da URSS', um elemento novo que tornaria, por consequência, necessário uma profunda revisão teórica sobre este ponto. Desde o 3 de setembro, James Burnham reivindicou a convocação de um comitê nacional para 'reexaminar a questão russa'. No 3 de setembro, ele divulgou, para discussão, um texto no qual explica que a URSS não pode mais ser considerada como "um estado operário em qualquer sentido". No 18, ele assegura, em uma resolução apresentada ao comitê nacional, que "por sua invasão da Polônia, a Armada Vermelha participa integralmente em uma guerra de conquista imperialista", e que "esta avaliação da guerra deve governar os editoriais e artigos de informação de nossa imprensa". Apesar da indignação de Cannon, que não acredita que o partido "possa se dar ao luxo de uma nova discussão". Trostsky se engaja no debate assim aberto, que se encerrará seis meses mais tarde e deixará exangue a mais viva e a mais ativa das seções da Internacional".

A superação da 'crise' advinda com o pacto Hitler-Stalin, significou para Mario e James, um aprofundamento de uma área que já tinham penetrado antes da viagem para França em 1938: o da questão cultural, ou o que podemos chamar, do "materialismo cultural".

Cevasco, em seu "Para Ler R. Williams", explica o papel do "materialismo cultural" neste processo de 'reviravolta' de alguns intelectuais:

"O materialismo cultural é uma posição teórica que busca responder a essas perguntas na afirmativa e assim possibilitar um trabalho social relevante para a crítica. A percepção de que estudar a cultura pode ser a porta

de entrada para uma crítica empenhada, que visa a entender o funcionamento da sociedade com o objetivo de transformá-la, é um dos impulsos iniciadores do processo já nos anos 40. Williams explica que sua trajetória pessoal facilitou essa percepção... Não é por coincidência que esta ênfase na cultura ...diz respeito a toda uma geração. O contexto é o da formação da New Left britânica, o amálgama de intelectuais cuja contribuição crítica iria formar na Grã-Bretanha “a mais viva República das Letras do socialismo europeu” {Perry Anderson}, e dar uma contribuição decisiva à tradição do marxismo ocidental, em sua crítica ao capitalismo e à cultura que o potencia, confirmando a vocação do marxismo de filosofia do presente histórico e estabelecendo uma inteligência radical no seio de uma das mais conservadoras sociedades da Europa”

Formada no mundo perdido marcado pelas revelações do XX Congresso do PCUS e pela invasão da Hungria, pelo choque de mais uma evidência do imperialismo ocidental – na tentativa de invasão do Egito em 1956 – e ainda pela constatação da falência cada vez mais patente do Labour Party inglês de produzir uma sociedade socialista, a New Left estava longe de ser homogênea : sob seu arco se encontravam ‘comunistas dissidentes’, com fortes ligações com a política cultural das classes trabalhadoras, os ‘socialistas independentes’ – intelectuais ‘radicais’ de Oxbridge – que continuavam a tradição marxista dos anos 30 nas duas universidades mais tradicionais da Inglaterra, e marxistas ‘teóricos’ – jovens intelectuais inspirados pelo internacionalismo clássico de correntes marxistas ‘continentais’. O mais forte traço de união nesse amálgama produtivo era a consciência clara da necessidade de uma nova direção política”.

Vamos ensaiar uma aproximação a este momento de crise de Mario, através da crise de CLR James , em um jogo de espelhos ,mas que apenas reflete algumas imagens que são comuns ,guardando muitas diferenças.

Mais uma vez, como já fizemos em relação as cartas de Mario, vamos utilizar este meio: a correspondência entre James e C.Webb.

Anna Grimshaw na década de 80, foi a secretária particular de James, pois este, tinha iniciado sua ‘autobiografia’. Anna escreveu alguns ensaios sobre esta correspondência entre James e sua companheira [Constance Webb], entre 1939 e 1948. As cartas de 1939-40, expressam a crise vivida por James.

Inicialmente, vejamos quem foi Constance Webb:

“The first time I heard Cyril Lionel Robert [CLR] James, Sr, speak was in the spring of 1939 in a church loaned to the Socialist Worker’s Party [SWP] by a black minister in Los Angeles, Califórnia. The party of the Fourth Internationale, led by James P. Cannon, was splitting apart between the majority who claimed Russia was a degenerated worker’s state and the minority, led by Max Shachtman, who believed it had taken the form of bureaucratic collectivism...”

The church was overflowing with several hundred people some of whom were standing along the walls and crowding the doorways. Members had come in from all the Los Angeles area branches bringing with them ‘contacts’ whom they hoped to win over to the Trotskyist position. Excitement was at a peak, because the comrades were stimulated by the visits and speeches of party leaders from other cities and states. This speaker was a member of the International Executive Committee and was on his way to Mexico for a meeting with Leon Trotsky. His books, ‘The Black Jacobins’ and ‘World Revolution’, had been reviewed favourably in the ‘New York Times’ and ‘Time Magazine’; he had written and produced a play starring Paul Robeson; and he was from England”.

James tinha se casado em Trinidad, em 1929, com Juanita Young. E, Webb estava casada com Norman B. Henderson, de quem se divorciou. Selwin R. Cudjoe em, “As Ever darling All My Love”, escreve sobre estas cartas:

“A year after he arrived in the US, James went to a Negro church to speak on the ‘Negro Question’, as the African-American political condition was labeled at the time, saw a lively young woman twenty years his junior wearing a red dress, and fell head over heels in love with her. Her name was Constance Webb, and for the next nine years of his life [1939-48], his ‘greatest period of creative activity’, as Georg R. Rawick, one of his comrades attested, James would write over a hundred and fifty letters of approximately four thousand handwritten pages [about six hundred typewritten pages] to Webb telling of his love and his fears” [Selwin R. Cudjoe]

[...] But these letters were not only about James’s “undying affection” for Webb; they also demonstrated an important dimension of his intellectual development that is not obvious from a cursory reading of his oeuvre. Indeed, in these letters one can document crucial in the formation of James’s outstanding intellectual career.

In a way, these correspondances can be considered one of the great love affairs in the history of African-American intellectual history. During that period Webb became James's confidante, the person to whom he confessed his hopes and his fears and, in the process, revealed a lot about his many intellectual concerns. Yet most of all, he was a man smitten by a woman, someone to whom he exposed the most intimate aspects of his life. While these letters, as forms of self-representations, may be read as fiction, they do reveal an intensity of feeling on James's part that allows the reader to establish some form of relationship with him."

A relação de James com Webb se encerrou em 1952. Em 1953, James seria deportado dos EUA.

As primeiras cartas datam de abril 1939, quando James viajou ao México para debater alguns problemas com Trotsky. Nas cartas James revela suas preocupações, inicialmente, com os problemas advindos do pacto Hitler-Stalin, que o obrigou a abandonar seu trabalho para o qual tinha vindo para os EUA, a questão do negro. Pela importância das consequências do pacto, 'fundamental para o futuro do movimento revolucionário', e relacionado a 'questão da natureza da sociedade soviética'.

James volta do México e, seu tempo é todo dedicado a este debate político. A iminência da Guerra na Europa, a necessidade de desenvolver uma posição clara e uma estratégia sobre a questão de raça, e "the disarray precipitated by Stalin's pact with Nazi Germany", absorvem as energias de James.

As cartas escritas na segunda metade de 1939, mostram uma crise que além de política é também existencial: James tinha seu visa da imigração com validade para apenas 6 meses; tinha que usar vários pseudônimos para disfarçar sua posição ilegal no país; segue-se um 'silêncio' da parte de James, que cessa a correspondência. Este fato coincide com a morte de Trotsky.

Estas cartas iniciais significam uma espécie de 'autodescoberta' de James. Em 1943, James rompe o silêncio e volta a escrever para C. Webb. Na primeira carta deste período, datada de 26 de agosto, James confessa que tinha sofrido muito, com dificuldades para escrever, e se sentiu muito isolado; o processo tinha duas faces: a crise como problema e como possibilidade; James explicava para Webb,

"these last three years have been the most exciting intellectually of my life". James usou seu confinamento para iniciar um estudo sério dos fundamentos do marxismo. James estava consciente de que a adversidade/crise produziu mudanças em sua personalidade. A mutação de vivenciar a experiência da velha Europa, em termos de estilo de partido político, representado por Trotsky, e iniciando sua jornada em um Novo Mundo. Esta busca de uma auto-expressão significou para James, uma exploração da natureza da moderna sociedade Americana. James iniciou um mergulho na cultura popular Americana, sobretudo, fascinado pelo cinema. Reconhece, também, a conexão fundamental entre seu estudo sobre a 'dialética hegeliana' e as formas da contemporânea cultura popular.

As cartas de 1943, deixam aparecer os elementos que irão formar o futuro projeto de James. Seu tema central: a relação entre arte e sociedade:

"Like all art, but more than most, the movies are not merely a reflection, but an extension of the actual, but an extension along the lines which people feel are lacking and 'possible' in the actual. That my dear, is the complete secret of Hegelian dialectic. The two, the actual and the potential, are always inseparably linked; one is always giving way to the other" [1 set. 1943].

James escreve, em 1949, sobre a visão de Trotsky em relação a cultura: "Trotsky declara que o proletariado 'does not grow under world capitalism and declines in culture. This is absolutely false'. Para P. Buhle, "One may find hints in this or that Marxist literary commentary about the existence of a 'Cultural Question'. Never by orthodox Marxists of the First, Second or Third Internationals, not even during the drive for a 'Proletarian Culture' in the USSR and abroad from the late 1920s to the mid-1930s was the proposition of culture in itself put forward as a basis for the revolutionary transition. Yet, understood in the broadest sense, it was the glue for James's philosophical, economic and political perspectives, his observation of worker's lives as a whole, their articulated and ill-expressed subjectively the disproof of their supposed 'back-wardness'".

James via a cultura numa perspectiva ampla: "That the struggle [as James put in] against 'an authority which inculcated the authoritarian character of the society as a whole', within the family circle might have an importance hardly less than that of the struggle for emancipated labor – this was a leap too far in one direction, too precise in totality for James's central conceptions" [P. Buhle]

Nas cartas, James aborda as questões da arte, da criatividade e da personalidade individual iluminam os problemas filosóficos e políticos que ele tratava no movimento trotskista: a dialética, o movimento da história e o desenvolvimento sociedade para democracia ampla.

Anna Grimshaw completa: “ Reading the letters of 1944 it is difficult not to perceive Webb as a sort of mirror in which James contemplates his own reflection”. James realiza uma “self-conscious exploration of his own trajectory”.

James conta que “em 1940 ocorreu uma crise em minha vida política. Eu rejeitei a versão trotskista do marxismo e passei a reexaminar e reorganizar minha visão do mundo, que era –e permanece- essencialmente política”.

Este é o processo:

{ krisis[reexame-reorganização]visão de mundo}.

O mesmo ocorreu com Mario Pedrosa.

Em “A Opção Imperialista”[1966], Mario retoma algumas reflexões desta época. Trabalhando o conceito de Max Schatman de ‘reforma contra-revolucionária’, Mario[page 272/273]

É importante a visão de Mario sobre a possibilidade de uma aliança revolucionária entre a URSS e a Alemanha. Citando Trotsky....[278 e 280]

Na luta interna no SWP, a ‘questão da natureza da URSS’ era o tema central. Da Convenção de abril 1940. James votou com a minoria e, rompe com o SWP. A minoria funda uma organização própria, o WP[Worker Party], ficando porém com o órgão teórico do SWP, “The New International” e o jornal “Labor Action”. Na 1ª Convenção nacional do WP, setembro 1941, James apresenta uma resolução sobre ‘a questão russa’, apelando para uma fundamental reavaliação do corpo teórico do trotskismo. Rejeita a tese dominante para qual a Rússia era ‘uma ordem burocrática coletivista’. Afirma a tese de “capitalismo de Estado”.

Em 1945, com outros militantes funda a Johnson-Forest Tendency, no interior do WP. Em 1947, a J-FT retorna ao SWP, para em 1951 ter uma organização independente: “Correspondance Group”.

Paul Buhle atesta o entusiasmo nos estudos sobre Marx, por Grace Lee Boggs; na teoria marxista da mulher, por Raya. E, Rosa Luxemburg: “ Every trotskyist had read Rosa Luxemburg; they practically claimed her as one of their own. The aspiration for anything like luxemburgian theoretical status by an American Marxist woman met, however, with jeers””. Raya foi a primeira a quebrar esse preconceito.

Segundo Anna Grimshaw, “As dúvidas em relação ao método e a análise de Trotsky nasceram com a crise colocada para o movimento revolucionário, em 1940, com o pacto Hitler-Stalin. Este acontecimento deu nova ênfase a questão da natureza da União Soviética. James mergulhou no processo que, em sua “autobiografia”, chamou de “one of the most extreme and difficult crises of my political life”. Para esclarecer sua posição, James embarca em uma série de estudos da revolução russa e do desenvolvimento do Estado operário, através de questões de filosofia e de método; James reconhece que:

“ it was not a question of what russia was, although that was a subordinate question. It was a question of what the type of marxism which led to one conclusion and the type of marxism which led to the other”. [autobiografia].

Nesta empresa, James contou com alguns colaboradores, que formariam a JFT: Grace Lee, uma filósofa e, Raya Dunayevskaya, secretária de Trotsky no México e especialista em União Soviética.

Na troca de cartas com Webb, nos anos 40, James expressou seu projeto ambicioso de compreender a Sociedade Americana. Durante 10 anos perseguiu este projeto, ao mesmo tempo que estava envolvido com o movimento trotskista. Estas duas áreas de militância andavam em separado, e mesmo em conflito; contudo, em seus pontos de conexão, significavam uma explosão de criatividade intelectual.

Quando saiu de Trinidad para Londres, [com duas novelas escritas: La Divina Pastora(1927) e, Triumph (1929)], em 1932, frequenta o cosmopolita círculo de Bloomsbury como escritor. A atmosfera intelectual londrina estava carregada pelo debate sobre a Revolução de 1917, a formação do Estado Operário na URSS e a emergência do Stalinismo. James vai para “Nelson” a militante Lancashire têxtil, chamada de “Pequena Moscow”, onde ocorreram algumas greves. Foi sua escola sobre a comunidade operária. Leu a “História da

Revolução Russa”[1931],de Trotsky, e obras de Marx,Engels e Lênin.Desta forma, aderiu ao nascente movimento trotskista inglês, no Independent Labour Party [ILP].Tornando-se líder do “Marxist group”.

Em Londres, James escreveu mais uma novela: “ Minty Alley”[1936].

A crise Ítalo-Etiope,em 1935-36, conduz James a olhar para África. Após sua estadia na Inglaterra [1932-1938], James publicou 3 livros: World Revolution [1937] ; The Black Jacobins[1938] ;A History of Negro Revolt[1938]. Traduziu do francês a biografia de Stalin , por de Boris Souvarine.Para escrever sobre a revolta no Haiti, James foi para Paris,em 1933,onde ficou seis meses .

Quando James chega nos Usa ,convidado por Cannon,gozava de uma grande reputação como pensador marxista, amante da literatura e “a ladies man”. “ If politics was his religion and Marx his god, if literature was his passion and Shakespeare his prince among writers,cricket was his beloved activity”.

Até o fim dos 40s , James e os membros da J-FT iniciaram a publicação de suas reflexões coletivas:

“Dialectical materialism and the Fate of Humanity” [1947], em que abordam um dos impasses do trotskismo, problema do pensamento e sua relação com a dinâmica da historia. Buscavam clarificar o método dialético [o processo através do qual,segundo Hegel- ‘o abstrato universal “ torna-se concreto; aplicando-o ao movimento social. James chega a uma definição do socialismo: a mais completa expressão da democracia.Este ensaio precede a uma discussão mais detalhada de método dialético: “Notes on Dialectics”,1948.

As reflexões de James sobre a historia e a dialética não podem ser separadas de sua atividade política nos EUA. Assinala Grimshaw que, “ following Hegel, James contrasted the operation od dialectical thinking, creative reason, with the statie categories od understanding which he identified as the fundamental flaw in the trotskyst method itself. For James, it was revealed most cleraly in Trotsky’s approach to the nature of the Soviet Union”.

Trotsky que tinha escrito, em 1929, “A Defesa da URSS e a Oposição”, retoma a questão em 1939, em “A Quarta Internacional e a URSS, a natureza de classe do Estado soviético”. Numa polemica cerrada, dirigida notadamente contra Urbahns e Laurat* [economista e observador dos problemas russos, defendeu a teoria da URSS como ‘potencia imperialista e capitalismo de Estado”].

Pierre Broué assinala que Trotsky, “ Polemiquant um peu tous azimuts –contre Lucien Laurat, Simone Weil , Urbahns e todos os velhos comunistas que se esforçam pouco ou muito para dar uma definição nova da natureza do Estado soviético...”.

“Aqueles como Lucien Laurat, que se apóiam no fato de que a burocracia devora uma parte importante da renda nacional,para a definir como uma nova ‘classe exploradora’,Trotsky responde que a burocracia existe também nos paises capitalistas onde ela devora também uma parte importante da renda nacional,sem constituir por isto uma classe independente da classe dominante”[Broué].

“The Class Struggle”[1950]; a partir da teoria do ‘capitalismo de Estado”, oferece um instrumental conceitual para compreensão da dinamica historica, e, concluem que o debate Stalin x Trotsky era esteril.identificando serios problemas nas ideias e no metodo trotskista,James define uma nova posição frente a natureza da União Soviética e sobre o papel do partido de vanguarda. James traça suas idéias a partir diretamente da obra de Lênin.

Kent Worcester analisa a obra de James em três aspectos centrais:

1. black politics in América;the nature of the Soviet Union; and the limitations of Trotskyst and Leninist conception of the vanguard party;
2. James’s work after his decisive break with Trotskysm in the late 1940s and the way in which his writings took up cultural and literary themes in an original and perceptive manner;
3. the connection between James’s Marxian polemics and his writing on American society and culture.

Nos anos 50, James atinge sua maior força intelectual, com uma remarcavel obra,uma síntese de política,cultura popular,literatura e vida cotidiana: The American Civilization [1950].iniciado em 1949, é um corte decisivo com a tradição europeia, “a velha civilização burguesa”. Nesta obra, James explora a conexão entre a criatividade artística e momentos de mudança fundamental na sociedade.Analisa as obras de H.elville, Shakespeare,Whitman.

“ One of the keys to James’s thought is his very intense concern for questions of human psychology, the psychology of the individual as a person of his or her own times. Not only do these concerns permeate “Mariners, Renegades and Castaways”, they appear again and again in the essays published as “The Future in the Present” [1977], and in “Spheres of Existence”[1980], and of course in that monumental biography, “The Black Jacobins”. It is characteristic that James begins his magnificent essay “ The Olymopia Statues ,Picaaso’s Guernica and the Frescoes of Micheangelo in the Capella Paolina” with a discussion of himself, his own early relationship to horses [horses dominate the Guernica, one must remember] and his own early memories of Michelangelo and Raphael”. [G.Rawick]

James “ understood the movement of the modern world to be one of increasing integration. The growing interconnectedness of things through the expansion of communications, the centralization of capital, the accumulation of knowledge, and the breakdown of national boundaries of the human subject”. [...] For James, this was the core of the modern crisis.

James was conscious of the struggle within his own life, for he too was seeking integration. As he wrote to Constance Webb:” I feel all sorts of new powers , freedoms etc. surging in me...By the late 1940s the tensions between his political role in the Johnson-Forest Tendency and his personal commitment to a shared life with C.Webb were acute. His study of American civilization may be interpreted as an attempt to resolve that contradiction.

It was first work that he planned in an ambitious program of writing which would address a more general audience on the modern crisis of civilization”. [...]The American civilization project was transformed into a collective enterprise of the Johnson-Forest Tendency as a part of James’s struggle to remain in the United States”.

Robert A. Hill, aponta como “ o tema unificador” de “Civilização Americana”, a relação entre Marxismo e a vida intelectual Americana na metade do século. Portanto, “ A Questão Americana” estava nas origens dos debates de James no interior do trotskismo. James tenta responder a afirmação de Charles ^a Beard sobre a “incompatibilidade entre o marxismo e a civilização americana”. Em um ensaio de 1944, “ education, Propaganda, Agitation: Post-War América and Bolshevism”, James tenta responder a essa questão. Esta idéia de “ Americanização do Marxismo” vinha dos anos 30, com vários escritores, tais como, Edmund Wilson, Max Eastman, Sydney Hook, etc.

Após a Convenção de 1948 do SWP, James deixa N.York e vai para Nevada, onde fica durante vários meses. Este tempo foi para encaminhar seu divórcio, e também, para retomar a reflexão sobre a teoria e a organização bolchevique de Lênin. O resultado foi a brochura “Notes on Dialectics”, que significou um profundo esforço teórico.

Para Hill, “American Civilization” porta relação com “Estado e Revolução” de Lênin. A questão principal para James, em suas próprias palavras, era “ the theory of the state and the relation of the workers to the state – the Idea of the workers state”. Assim , a questão essencial para Lenin em sua obra de 1917. “American Civilization”, é uma aplicação concreta da nova noção de socialismo desenvolvida por James em “Notes on Dialectics”.

As ondas de greves ocorridas em 1945 e 1946, na área industrial , transformaram a visão política de James. Em “Notes on Dialectics”, encontramos muitas referências a CIO e as greves selvagens de 1935-37.

Grace L. Boggs explica a conjuntura em que conheceu James:

“I first met CLR in 1941 in Chicago[...]However, the moment CLR discovered that I had studied Hegel and could read German, he had me translating “Capital” for him and comparing its structure with Hegel’s “Logic”. In 1941 I moved back to New York, and for the next eighteen years, we were constantly working together on one project or another”[...]

“ The 1930s and 1940s were a very special period in American history. The confidence of the workers in the economic royalists had been so shaken by the Great Depression that as soon as industrial production began to pick up in the middle 1930s, workers in auto, steel, rubber and mining created the CIO [Congress of Industrial Organization], a new form of organization within which workers of all categories and all races were brought together in one union. The weapon they had forged to create the CIO was the sit-in, a new method of struggle invented by American workers. The sit-in were so affective they built the working force ‘within’ the plant into a solid wall of opposition to the company. At the same time, they created inside the plant a vast political

school in which workers discussed and argued questions that had hitherto been completely outside their sphere and learned things about their history and their potential – or what we would today call their ‘identity’.[...]

“ In 1940s there were still 11 million unemployed American[...] throughout World War II there was a new blend of American in the factories: women and men, blacks, whites and chicanos, hillbillies, farmers, intellectuals and radicals[...] in 1944 and 1945 a wave of wildcat strikes swept the country. Marty Glaberman has written a whole book, “Wartime Strikes”, about these struggles.”

Alan Wald, que escreveu uma história do trotskismo nos EUA , afirma que “ Trotskyistes in the United States achieved some of their greatest success in the late 1930s. Trotskyistes had a marked impact on the circle that became known as the “ New York Intellectuals”.”

Pierre Broué, em seu monumental “Trotsky”[1988], no capítulo sobre “les débuts de l’Opposition Internationale”, destaca que “ ...a situação nos Estados Unidos é particularmente original. Lá, um primeiro núcleo, agrupado por Solntsev, teve êxito, com ajuda de Max Eastman, à publicar a Plataforma de oposição, depois se integrou à ação do segundo núcleo, agrupado após o VI Congresso por Cannon e Spector, ampliado a Max Shachtman e Martin Abern: eles tocaram o coração operário do CPA e ganharam algumas dezenas de militantes que pertenciam à legenda do comunismo americano.No 18 de novembro [1928] iniciou a publicação de seu jornal “The Militant”.

No período que esteve na França, segundo Broué, “ o único elemento positivo que chega a seu conhecimento, vem dos Estados Unidos, onde seus camaradas da CLA {Communist League of América} tentaram aplicar, nas condições de seu país, as perspectivas abertas pela mudança. Após negociações com os elementos reunidos em torno de Ben Gitlow, em ruptura com o grupo brandelérien de Lovestone, eles se aproximaram de um grupo especificamente americano, o AWP { American Workers Party}, animado pelo antigo pastor J. Muste, antigo diretor do famoso colégio operário de Brookwood, que formou , desde os anos 20, muitos quadros do movimento sindical norte-americano”.

Broué nos fornece mais elementos à respeito: “ Ele [Trotsky] não comenta as três grandes greves – Toledo, Minneapolis, San Francisco- que marcaram o despertar do movimento operário americano e beneficiou a classe operária de um novo élan. No final de 1934, o AWP, formação de quadros sindicais e de organização de desempregados, dirigida pelo pastor AJ Muste, funde-se com a Oposição americana , a CLA de Cannon e Shachtman: o WPUS [Worker Party United States], foi seu resultado, a primeira das novas organizações revolucionárias preconizadas a partir da mudança de 1933 e da orientação até o Bloco dos Quatro [Oposição de esquerda, SAP, RSP e OSP]. Para os Estados Unidos , é um fato importante que o nascimento de um partido de dois mil membros , onde quadros sindicais e muitos antigos dirigentes do PC e da Juventude”.

Broué relata as crises nas seções da LCI:

“ Nos Estados Unidos, um grupo de antigos do AWP de Muste, partiu bruscamente em abril de 1935. animado por Louis Budenz, dirigiu-se diretamente para o PC .[...] AJ Muste é hostil ao ‘entrismo’ no Partido Socialista americano por orientação de Cannon e Shachtman. Um grupo , com Weber e Glotzer, põe em questão os “ métodos” de Cannon. Trotsky... tem êxito, finalmente, em convencer todo mundo no início de 1936, para tentar a experiência do entrismo no partido socialista dos Estados Unidos, que foi abandonado por sua ‘velha guarda’ e que se radicaliza muito rápido”.

Outro grande especialista no movimento trotskista, Jean-Jacques Marie, relata o início da Oposição de Esquerda nos EUA:

“ Os inícios da oposição de esquerda americana foram muito difíceis. O antigo dirigente do PC, J.P. Cannon trouxe com ele um grupo de quadros operários e sindicalistas que, próximos aos sindicatos, no período de 1929 à 1933, limitaram-se a um trabalho puramente de propaganda. E, isto, mesmo que, em novembro 1931, em ‘La clé de la situation internationale est en Allemagne’, Trotsky haja previsto a próxima radicalização das massas americanas. O profundo movimento do proletariado americano que dará desde 1934 o nascimento da CIO , lhes pegará de surpresa , e em todos os setores do CIO, deixaram as rédeas com o PC.

Todavia, tiveram um papel determinante. Em 1934, os trotskistas americanos dirigem a longa greve vitoriosa dos caminhões de Minneapolis, grande centro comercial, que se tornou um dos seus feudos e , só a repressão do governo irá desalojá-los.”

“ Na Grande-Bretanha, onde o pequeno grupo entra em 1933 no independent labour Party [ILP], torna-se o Marxist Group, também em crise”.

Marie nos fala da repressão aos trotskistas americanos:

“ A repressão atacou o conjunto da IV Internacional. Em 1941, o SWP americano teve que se retirar após o voto da lei Voorhis proibindo toda filiação internacional de organização americana e, ao mesmo tempo, 18 militantes do SWP e militantes da seção sindical 504 do CIO, em Minneapolis, foram condenados por propagação de idéias revolucionárias contra a guerra e condenados a penas de prisão de 12 a 16 meses”.

“A morte de Trotsky e a declaração de guerra significaram um duro golpe para o SWP, abalado pela cisão e perseguido desde antes Pearl-Harbour. Desde 1941, 18 dirigentes do SWP e do sindicato dos caminhões de Minneapolis foram julgados; ao mesmo tempo, a ‘no-strike pledge’ proibia toda greve durante a duração da guerra”

“ Isolado do movimento europeu, e não tendo que uma margem de ação legal reduzida, o SWP atua para defender seus quadros sindicais, perseguidos pelos stalinistas, então ultra-patrióticos, e formar seus militantes. Assim, pouco puderam participar do movimento grevista que ocorreu no país desde o fim de 1944”.

“ Após a guerra houve um ascenso da luta de classes nos USA como na Europa. O 12º congresso nacional do SWP [abril de 1946] adota uma resolução chamada ‘A revolução Americana que vem’. O SWP se desenvolve, recruta quadros, duplica seus efetivos, mas o imperialismo americano, que reconstruía o capitalismo europeu – e tendia a assumir o papel de gendarme do universo – teve exitir em resolver a crise ... A caça as bruxas pelo Maccartismo iniciada desde 1948 enfraquece todas as organizações operárias americanas “.b

Daniel Guerin, próximo à James, analisou estas greves em seu livro “Le mouvement ouvrier aux États-Unis, de 1866 à nos jours” [1977]. No que diz respeito à CIO :

Mario Pedrosa em sua obra “A Opção Imperialista” analisa o movimento sindical diante da automação....[444,448,449,458]].....

“ ===== GUERIN ===== ”

A necessidade de clarificar sua perspectiva política em relação a crise do pos-guerra, levou James a ampliar seu trabalho teórico e, “American Civilization” é um exemplo deste esforço. James enfatiza os textos sobre as greves, “ explosions of intolerable rage and anger” da parte dos operários americanos. Em julho de 1947, James escreve que “ American capitalism and the American proletariat are each the most powerful representative of the international class struggle which result either in the common ruin of the contending classes or the socialist reorganization of society”.

Muitas das ideias de CLR James estavam contidas na obra “ The American Worker”, que expressa as experiências de trabalhadores nas fabricas de Detroit. Foi uma das principais publicações da JF-T em 1947. Em “ State Capitalism and World Revolution” [1950], estarão sistematizadas as posições da JF-T. No ultimo capítulo, “Philosophy and State capitalism”, encontramos as reflexões sobre Hegel, Marx, Lênin.

Foi um período muito fecundo para JF-T. O mais importante é que aparece em “The Worker American” uma aplicação do conceito de ‘trabalho alienado’ derivado dos estudos dos “Manuscritos econômico-Filosoficos” 1844, de Marx. O primeiro esboço de tradução destes Manuscritos é de maio 1943, por iniciativa de Raya Dunayevskaya, que tomou conhecimento da obra no livro de Marcuse “ Reason and revolution”, sobre Hegel. Grace Lee Boggs, fez a tradução da edição Alemã. A publicação final foi em 1947. Em adição aos Manuscritos de Marx, Grace Lee também traduziu partes dos “Grundrisse” de Marx.

Examinando as ‘diferenças filosoficas’ na JFT, Lou Turner confirma que “ From the beginning of the State-Capitalist Tendency, fifty years ago, Lenin’s Philosophic Notebooks on Hegel’s Science of Logic were held to be the methodological scholium of the Marxian dialectic. As early as 1941 at the beginning of their association as a tendency, Raya Dunayevskaya had provided to CLR James excerpts of on-sight translation from the Russian of Lenin’s Philosophic Notebooks. Some time before Dunayevskaya translated Lenin’s Philosophic Notebooks in toto, James followed Lenin in viewing Hegel’s Science of Logics as an epistemology”.

Vejamos mais a fundo [Notes on Dialectics]:

Rick Roderick, em “ Further Adventures of the Dialectics”, estudou o impacto desta obra na relação com a visão política do trotskismo.

“ In the introduction to Notes on Dialectics, a reading of the dialectic from Hegel to Lenin, CLR James outlines his project as a strategic analysis of “hard knots”, or assemblage of ‘personalities’, spontaneous movements, certain mass actions, and the incalculable activities which constitute a society”.

“ James’s Notes on Dialectics can be viewed as a historically informed activist mapping strategy. By analyzing the history of the formation of knots and freezes in worker organizational structures, James hopes to provide a mapping by which the working classes can realize their ultimate aim: self-mobilization and self-valorization”.

[...] Thus, from within the new categories developed by Johnson-Forest in 1948-49, a result of movement of the dialectic, James critiques his own specific categories that he developed in “World revolution” as residual formation. Those categories were, in 1938, categories of “Reason”; but from the perspective of 1948, those categories had become ‘frozen’. James continued to write and rewrite the categories, always mapping from below, actively. From the position of the newly formulated categories based on their work on Hegel’s Logic, the Johnson-Forest tendency moved against what it saw as the residual formation within the Fourth International: Trotskyism and its insistence on old Leninist categories.

Trotsky’s most profound mistake, James argues, was beginning by believing that he knew categories changed: “ To say that [categories change], to think that, implies that you know that categories change and Trotsky didn’t”. Grace Lee Boggs testemunha que,

“Raya’s translation of Lenin’s notes on Hegel inspired CLR’s Notes on Dialectics, which he sent from Nevada in 1948”.[...]

“ Lenin’s notes on Hegel helped CLR to understand that Trotsky’s ‘administrative’ tendency was not accidental but rooted in a way of thinking that is very common. Whitehead called in the ‘fallacy of misplaced concreteness’. Hegel called in the thinking that makes ‘a finite into an infinite or Absolute’. Thus Trotsky took a finite act –that is, the nationalizing of property by the worker’s state after the October revolution- and made it into ‘a universal law’ defining a workers state. By contrast, Lenin was always returning to the concrete – what workers and peasants were doing at the grassroots level- to inspire a new Universal or a new Vision”.

O expoente maior da JFT foi a obra “ State capitalism and World Revolution”[1950], em que James e suas colegas Grace Lee e Raya Dunayevskaya argumentam que, uma característica do capitalismo de estado é” a tendência a centralização em escala mundial “ e a “supressão econômica dos estados nacionais”, apontando um ‘novo estágio pós-imperialista’, um “ world-system” comandado por burocracias estatais, burocracia do trabalho, e administrado por burocracias de partido”,

Pra JFT, a fase do “capitalismo de Estado” tornou anacrônica a teoria do partido de vanguarda: “ The proletariat worked out by any theoretical elite or vanguard”. To the contrary, the proletariat would achieve its own movement, constructing organizations based on “the experience of millions” that would “override, bypass or consciously aim at substituting new social forms for the traditional workers’ organization”.

No período dos ‘Committees of Correspondence’, a Tendência organizou uma Escola de Formação [the “Third Layer School”], baseada no esforço de Lenin em 1921 para mobilizar a “third layer” dos operários e camponeses devido a que a primeira camada de líderes bolcheviques e a segunda camada de sindicalistas não eram suficientes para construir o estado dos trabalhadores”

“I refer here to James’s “Mariners, Renegades and Castaways”[Mariners}, a work whose appearance marked the end of his multiply conflicted Trotskyist period and coincide with the years immediately following the Second World War. In this work, James’s ostensible return to literary criticism since its subject was Herman Melville, James sought to determine the meaning of Stalinism and Nazism for Western civilization and to discover the destiny of the American Empire”.

“The ‘bureaucrats’ who James helped to vilify in “State Capitalism and World Revolution” would reappear in his study of Melville and totalitarianism with a vengeance. Here, James took another startling leap: in its pursuit of total destruction or reorganization, the totalitarian personality was abetted by the grey sycophancy of bureaucracy.”[...] Just as Ahab’s obsession with the killing of Moby-Dick had overwhelmed the sensible erosion and commercial obligations of his officers on the Pequod, transforming their original mission into a

voyage of revenge, totalitarians transmuted the political institutions of the West into their own negation”.[Cedric J. Robinson]

“For James, Melville’s treatment of capitalism was superior to that of Marx, his contemporary. In his evocation of American civilization and its world-system, Melville became “the representative of industrial civilization”, capturing the complex cultural textures of modern society, escaping the deterministic reductionism of economism:

‘Melville worked out an entirely new conception of society, not dealing with profits and the rights of private property [Ahab was utterly contemptuous of both], but with new conceptions of relations between man and man, between man and his technology and between man and Nature’.[104-5]

“Melville wrote Moby-Dick in 1851. Yet in it today can be seen the anticipations of Darwin’s theory of man’s relation to the natural world, of Marx’s theory of the relation of the individual to the economic and social structure, of Freud’s theory of the irrational and primitive forces which lie just below the surface of human behavior”[142]

‘ In his anticipation of the totalitarian consciousness and its bankrupt administrators, Melville’s work had foreordained the theory of state capitalism. His inability to see a way out for modern society did not make him the inferior to his twentieth-century critics and expositors’.

Para Cedric, “Mariners, Renegades and Castaways, was hardly a evidenced, no less their analytical anarchy when taken hardly a delinquent text; it bore a strong resemblance to the argument of State Capitalism and World revolution [and those developed in Notes on Dialectics]....

“A more trenchant Marxian critic might deliberate on James’s claim that Moby-Dick was a presentiment of the future of the world-system not so much for the declaration’s elevation of artistic consciousness over historical consciousness [since Marx, himself, expressed a similar fugitive position in discussing ‘the charm’ of Greek art] as for the admission that conscious agency [Ahab] could overwhelm the laws of an economic. In his apocalyptic interpretation of Moby-Dick, James had fused the bureaucratic strata of the theory of state-capitalism with Hegel’s “world-historical” heroes, “whose passionate belief in the legitimacy of their own private aims and interests is such that cannot abide any disparity between what they desire for themselves and what the public morality and legal system demand of men in general”.

Conclue Cedric que, “The paradigms were irreconcilable. Ahab possessed the will and the institutional authority to destroy his crew and annihilate their social order. In James’s own exposition of Melville, the dialectic to which Marx had adhered, between master and slave, between capitalist and proletariat, between man and nature, had proven itself inadequate to the task of disrupting the horrendous forces of capitalism”.[...] In the social, moral, and cultural community constituted by men and women at work, ‘the mariners, renegades and castaways’, resided the sources of the alternative, the opposition to the most destructive crisis in historical memory”.

Não só Melville foi objeto de análise por James. Shakespeare era um dos seus autores prediletos. William E. Cain, analisa :

“James in fact intended to put together a book about Shakespeare, a project that he did not live to complete. But the second volume of James’s selected writings, “Spheres of existence”, does contain two pieces from 1963 on Shakespeare, the first of which focuses on “Othello” and the second on “The Merchant of Venice”. These, like the book on Melville, offer revealing signs of James’s operations as an interpreter of literary texts and the powerful acts of will and energy that he manifests”.

A JFT tornou-se, então, conhecida como o grupo que dava aulas sobre “O Capital”. Estes textos foram importantes para as formulações de James em “American Civilization”: as idéias de Marx sobre ‘alienação’ e ‘auto-atividade do ‘socialized man, the associated producers’’, isto é, a auto-organização e a autogestão. Em sua obra magna, James usa o conceito de alienação para examinar o processo de trabalho, o papel dos intelectuais, as lutas dos negros e mulheres.

“James understood and developed the idea of the autonomous struggle of Black people, an autonomy strong enough not to be submerged in or subordinated to the centre of capital. This notion of autonomy of struggle was

carried through by James and those who worked most closely with him to include not only Blacks but all other national groups, women, youth, even artists and writers”. [G. Rawick]

Castoriadis testemunha sobre James: “ Despite these differences and especially through Grace Lee, who stayed almost eight months in Paris during 1947-48, I became acquainted with James and the whole tendency because we were loookink in very much the same way at what appeared to us the main thing: the self-activity of the working class”.

Por sua vez, Grace Lee Boggs relembra seu encontro com Castoriadis, quando foi a Paris para participar do Segundo Congresso Mundial da IV Internacional, representando a JFT. Destaca P. Chalieu, “ the party name of Cornelius Castoriadis, who had joined the movement in Grece at the age of fifteen, had translated Hegel’s Science of Logic into French, and now in his twenties was the leader of a small group in Paris calling itself Socialisme ou Barbárie. We soon discovered that we had the same interest in the daily lives of workers in the capitalist process of production and similar views about revolution as the liberation of human creativity”.

Com base nos “Manuscritos” 1844, James desenvolve uma alternativa a alienação social na ‘criação do homem como um ser integral’ [“ the creation of man as na integral human being”], um conceito de “humanismo integral”.

Para Hill, o conceito de ‘livre associação’ como ‘etos cultural e moral dos trabalhadores’ precedeu a idéia de E.P. Thompson sobre ‘economia moral’.

Na brochura, “Punching Out” [1952], de Martin Glaberman, que aborda as greves operárias, encontramos a idéia do ‘controle operário da produção’ e da ‘autogestão’:

“ In all this the new society apperas within the old. A society in which the workers, every one of them, takes his part in planning production, in carryng out the plan, in developing himself by helping his fellow men, in helping society by developing himself. It means the total reorganization of society inside the factory and outside the factory, a society of freely associated men under no one’s domination”.

Em sua Introdução à “ American Civilization”, Anna Grimshaw define a importância e o papel de CLR James:

“ CLR James is one of the greatest writers and activists in the Marxist tradition. His vision of the movement of world civilization encompassed his own experience of the Caribbean [where his born], urope, America, and Africa. The crux of his development as an original thinker was the first period he spent in the United States [1938-53]”

Vários autores questionam o por que de Perry Anderson não ter incluído James no rol do Marxismo ocidental. São muitas as análises sobre algumas ‘afinidades eletivas’ entre James e, por exemplo, R. Williams e E.P. Thompson. Por exemplo, Cedric J. Robinson :

“For anoher, neither was he european, a factor sufficient for his exclusion from putatively encyclopedic works like Perry Anderson’s “Consideration of Western Marxism”. And if we were to pack these peculiarities with apparent disdain for economics and mathematics and, alternativaly, his preferences for literature, philophy, and history, it is not immediately why James should become a marxist”.

Cedric define o “ James’s political thought” como uma naveção entre o Caríbdis de uma movimento operário internacional e o Scila do anti-colonialismo e anti-imperialismo. A “Jamesian mutation” é definida em termos de “as a blak revolutionist in the West, he would become a Leninist and move through the Trotskyit movement in England and America while simultaneously engaging in pan-African thought”.

Peter Linebaugh, escreveu um curioso ensaio intitulado “ What if CLR James had met E P Thompson in 1792 ?”. “Also in 1792, at the news of yet another of Toussaint’s victories, one of his defeated generals Said, “ This man makes an opening everywhere”, and that he got the name of “L’Ouverture”. The same can be said of Thompson and James. One opened to view the stamina and criativity of the English working class at the moment of industrialization, rescuing it from ‘the enormus condescension of posterity’. The other opened up continent and races to the historian’s gaze, while rebuking the racism of both capitalist and Comintern orthodoxies[...] Burning for the future and searching for a fulcrum that was neither Stalinist nor liberal, they both returned to the 1790s, the last great worldwide crisis, to analyse the movement of the workers of the

world. Neither of them, as far as I know, saw Equiano sitting in the back of the room at “The bell”, ready to pass his experience on : “ Brother Thompson, may I present Brother James ? “.

O proprio Thompson escreveu uma pequena nota intitulada “ CLR James at 80”, em que define o trindadiano como :

“What na extraordinary man he is ! “...everything has had the mark of originality, of his own flexible, sensitive and deeply cultured intelligence. That intelligence has always been matched by a warm and outgoing personality. He has always conveyed, not a rigid doctrine, but a delight and curiosity in the all the manifestations of life...”.

No Seminário “James, His Intellectual Legacies”, em 1991, Horace Campbell fez um apelo:” In this period of self-doubt on the left international, it is fitting to remind the youth of what EP Thompson Said of James:

“ When one looks back over the last twenty years to those men who are most far-sighted, who first began to tease out the muddle of ideology in our times, who were at same time marxist with a hard theoretical basis, and close students of society, humanists with a tremendous response to and understanding of human culture, Comrade James is one of the first one think of”.

Em suas obras sobre Melville e Shakespeare, James nos oferece uma interpretação criativa da obra de arte.

Um dos ensaios mais sugestivos sobre o “crítico cultural” ou o “materialismo cultural” na obra de CLR James, é o de um teólogo norte-americano, Kenneth Surin, “The Future Anterior”: CLR James and Going ‘Beyond A Boundary’. Sintomaticamente, escrito “In memory of Edward Thompson”.

“As Raymond Williams and others have pointed out, and as James implies in “Beyond A Boundary”, Arnold’s critique of the orthodox , laissez-faire liberalism of his time[...] and the strong but uneven humanist impulse which fed this critique, were vitiated by Arnold’s distrust [‘fear’ may be the more appropriate term] of mass-based movements that pressed for democracy in any spirit of militancy.

[...] This is the Arnold who gestured, albeit always evasively and almost in spite of himself, at the rudiments of the kind of social and cultural criticism that was to be developed in the twentieth century by Raymond Williams and Edward Thompson, a criticism that, at least in respect of its profound and fundamental adherence to the project of a participatory democracy, should [I believe] also ‘in principle’ be associated with James.

The compressions implicit in this claim certainly stand in need of elaboration. For the Williams of “Culture and Society”, while still retaining something of a critical disposition [as was only to be expected of someone who made always apparent the congruence of his work with the traditions of democratic socialism], nonetheless advanced a hugely tempered and even appreciative reading of Arnold and a string of other writers [Burke, Carlyle, and Ruskin for instance] associated by Williams with what he took to be a peculiarly English tradition of “ Romantic anticapitalism” [to borrow a phrase from Michael Lowy]. It is hardly surprising therefore that both Edward Thompson and James came to express a certain unease and puzzlement about “Culture and Society” and “The Long revolution” [Williams’s book after “Culture and Society”] in their reviews of these works –Thompson because he thought Williams’s Arnoldian depiction of culture as “a whole way of life” was constitutively depoliticizing in tone and aspiration [Thompson preferred instead to see culture, for him less passively, as “a whole way of struggle”], and James likewise because he deemed Williams to have left out entirely “the main lesson of history, the creative power of a class both in theory and action”.

If I think a case can be made for seeing James’s work as having a strong affinity with the kind of cultural criticism associated here with the writings of Edward Thompson and Raymond Williams [more especially the Williams of “Marxism and Literature” and after, less the Williams of “Culture and Society” perhaps], this is because his analyses of culture and cultural forms are conducted in terms of a number of ‘logics’ whose character places him in the tradition I have identified with Thompson and Williams [one could also include Victor Kiernan, Stuart Hall, Terry Eagleton, Catherine Belsey, and others, in this tradition of cultural and literary criticism].(...)

James did not of course undertake an explicit and comprehensive reflection on culture in the way that R. Williams [or in a very different vein, T.W. Adorno] did. His reflections on culture are, widely and in no way ‘systematically’, spread across the entirety of his writings, encompassing the philosophical work “Note on

Dialectics”, the historical study “The Black jacobins” [which was so exemplary for Walter odney], the many essays on anti-colonial struggle [the collection of essays “At the rendezvous of Victory” contains a fair number of these], and of course the voluminous writings on cricket [see, in addition to “Beyond Boundary”, the extraordinary collection put together by Anna Grimshaw entitled “Cricket”].

Surin, após este remarcavel traçado de ‘afinidades eletivas’ no romantismo revolucionario, aponta as ‘3 logicas’ do criticismo cultural de James.

1] A ‘algebra’ político-analitica que James retira da Lógica de Hegel [Notes on Dialectics] ,e que usa expressamente como um ‘instrumento para analise histórica e social.

In ‘Notes on Dialectics’, James asserts that this ‘algebra’ [...]makes possible the registering of the, for him,always dialectical relationship between the two movements which are determinative for a hegelian [and thus for a Jamesian] philosophy of history: namely,the movement of thought ant the movement of history [which the marxister writer of Notes on Dialectics explicitly identifies with the history of labor ‘from 1789 to the presentday’][...]

“In his use of this Hegelian ‘algebra’ james may seem at times close to espousing something akin to a ‘deterministic’ philosophy of history,whwther marxist or ptherwise[...]For james believes that socialism is inevitable; but for him this is not because a secularized providence or whatever is ‘working’ to guarantee its ultimate success. Where james is concerned, marxists have a warrant for the conviction that there will be an inevitable and complete emancipation of labor only because of the practical activity of the working clases to transform the material world.It is not some inexorable ‘law’ or ‘theodicy’ underpinning history which gives the opressed of the world this assurance of an ultimate victoty,maintains James,but precisely the ‘truth content’ of the ‘experience’ of these classes,an always ‘moment-specific’ experience which makes it unavoidable for the opressed to see and know the world except in a way that ‘posits’ the final abolition of capitalism. The cultural “logic” constituted by this Hegelian ‘algebra’ is world-historical in scope(...) this emancipation and adversarial knowledge,which constitutes the basis of a ‘counterlogic’ to the ‘logic’ of capitalism,therefore modulates ceaselessly between the world-historical and the concrete-particular”.

2] A segunda logica foi desenvolvida por James em “Beyond A Boundary”.

“This second ‘logic’ is that of what could be called na ‘imaginative structure”.James ‘imaginative structures’ enable him to register in profound and brilliant ways the many-layered connections between historical and social knowledge and place, the presupposition here being that the places in which we are formed are the ‘loci’ of deep currents of thought and feeling, currents which, in the words of ‘Beyond A Boundary’,generate the ‘unstated assumptions’ we are ‘often not aware of’ end which are ‘usually the mainsprings of our thought’.[...]

“Thought the operation of imaginative structures, all cultural phenomena [and this includes bat and ball, implements of the game of cricket] have a political significance”.

Em uma nota Surin esclarece que “ I take over the term ‘imaginative structure’ from Michael Sprinker, “Imaginary Relations: Aesthetics and ideology in the Theory of Historical materialism [London:Verso,1987],p.33. James can persuasively be said to refer to something like an ‘imaginative structure’ when he claims ,in Notes on Dialectics, that an analysis of society requires understanding of ‘certain mass impulses,instictive actions, spontaneous movements, the emergence of personalities, the incalculable activities of which constitute a society”[p.9] .It is the function of an ‘imaginative structure’ to generate these elements of ‘impulse’, ‘instinct’, ‘spontaneity’, ‘personality’, and ‘incalculable activity’, and to give them their special and active characters.”

Surin prossegue e, aqui, traça uma afinidade fundamental entre Williams e james:

“An ‘imaginative structure’ characterized in this way would have several affinities with Raymond Williams’s ‘structure of feeling’.

3] A terceira ‘logica’ é elaborada através das categorias de ‘microcosmo’ e ‘macrocosmo’.

“Using this ‘logic’ James is able to insit that West Indian [or indeed any so-called ‘Third World’] culture is a ‘micro-cosm’ [among other such microcosm] of a greater entity which for him amounts to something on the scale of a world civilization.The outcome is an immensely productive emancipatory, popular-democratic,politics.For james can now overturn, at a stroke, any kind of ‘core-periphery’ distinction.He is

also able to excavate radical traditions and historical figures that have been submerged or obscured by dominant, often metropolitan, cultural and politics forms. James's attachment to the ordinary men and women of many cultures and ages comes through especially in this aspects of his work; Edward Thompson's wonderful phrase [thought used in another context] – 'to rescue... from the enormous condescension of posterity' – aptly characterizes this segment of James's oeuvre".

O exílio e a Diáspora

[Beyond a Boundary]

Grant Ferred dedicou um ensaio ao livro "Beyond A Boundary", mostrando que se trata muito mais do que uma bibliografia ; marca o retorno mais ativo de James à 'política cultural' em detrimento do ativismo político. ["is not so much an exceptional text as salient one. As a seminal cultural and political text, Beyond A Boundary can only be understood along the trajectory of James's political life"].

"However, these works on real politics ,most of which precede James's book on cricket, contain the narrative outline of James as intellectual and political activist which finds its most eloquent expression in "Beyond A Boundary". The 1963 text marks James's turning away from the realm of 'formal' politics to continue his struggle in the arena of cultural politics, signaling a minor disruption of his political trajectory but the major accomplishment of his cultural activism. As a document of cultural politics, which takes cricket as its point of departure for socio-political investigation, Beyond A Boundary constitutes an aberrant, thought not unique, development in James's intellectual life."

" Producing a new genre was a project James had to undertake because, in attempting to locate himself within the Trinidadian working class, he had already exhausted the two modes – the marxist essay and fiction- with which he was familiar. Ultimately, James's seminal work is more than part autobiography, part cultural history, part political history, and part cricket commentary. Beyond A Boundary transgressed formal generic conceptualizations in the process of creating a new genre: James was compelled to produce a new form because he could no longer operate within the limitations of the available to him".

"Beyond a Boundary was produced out of a moment of extreme political crisis in which James faced isolation from Trinidadians, the very community whose causes he had championed relentlessly from the 1930s on, beginning with his 1933 critique of British colonialism in the Caribbean in the essay "The Case for West Indian Self-Government".

"Beyond A Boundary" is a remarkable text in that it bears traces of but is not riven by the problematic of the DIASPORA [grifo nosso]. The diasporic work is usually marked indelibly –and in part engendered- by the experience of living in the metropolis, while it simultaneously recreates the peripheral home. The need to keep vibrant a memory of the peripheral home is often expressed through nostalgia, the deep-seated longing for a previous space."

"Beyond A Boundary was able to profile the radical potentialities of the Caribbean proletariat with an insight and brilliance that is matched only by his portrait of Toussaint and the slaves in The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution"

Como Mario Pedrosa, as 'cambalhotas' de James tiveram como pano de fundo um grande itinerário:

" the almost restless itinerary of movement between places that constituted James's life:

Trinidad-Nelson-London/Paris-the United States-London-Trinidad-London-Trinidad-London , com viagens à Africa e aos USA nos anos 60."

Por sua parte, Mario P, exilado nos EUA, no campo das idéias políticas, aprofundava seu conhecimento da obra de Rosa Luxemburg. E, no campo estético, a obra estética de Calder. E, a nível nacional, revisita a obra de Portinari.

Mas, será a volta à obra de Kandinsky que será determinante na visão de mundo de Mario.

Otilia Arantes, em varias ocasiões ressalta que :

“ Na origem da visão que Mario Pedrosa tinha da natureza e do alcance da arte moderna, está, sem dúvida em [mesmo que o grande modelo pareça ter sido Calder], Kandinsky, com sua arte e suas lições teóricas. Acredito que a influencia que exerceu sobre Mario foi decisiva. [in, Mario Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração, Revista Discurso, 13, de 1983

“O grande guia de Mario Pedrosa em toda essa discussão foi sem duvida Kandinsky”. [in, Mpedrosa, itinerário critico, 1991] [idem, nos prefácios aos volumes I e II das Obras Escolhidas]

Após sua volta ao Brasil, em 1945, Mario foca sua análise na análise das crises: da arte, do mundo, do homem. Alcança uma visão de totalidade do processo da crise civilizatória. De um lado, desenvolve a teoria da arte abstrata e, de outro, as idéias de Rosa Luxemburgo sobre a democracia e a autogestão socialista. São dois lados são de uma mesma moeda. Articula vanguarda artística e política. Autonomia na arte e na política.

” É só a partir de 1940, mais precisamente a partir da serie de ensaios sobre os murais de Portinari em Washington e sobre Alexander Calder [1942-44], que Mario Pedrosa se dedicará de forma mais sistemática à reflexão sobre questões estéticas. Sem nunca deixar a militância política, jamais dissociará revolução social e arte de vanguarda”. [Otilia Arantes/vol.I]

Estes socialistas fazem parte de uma mesma família , uma mesma estrutura significativa, isto é, a sensibilidade romântica revolucionaria, a qual aprofundaram e desenvolveram na conjuntura de crise do movimento socialista, nos anos 40 e, sobretudo, nos anos 50.

Este processo de recorrer a recursos de hegemonia cultural que foram construídos no passado, [no século XIX, ou na virada do século XIX para o séc. XX –época das vanguardas artísticas-] dá a impressão de influências tardias. É o caso destes socialistas. Contudo, foi um movimento fundamental ocorrido naquela conjuntura em diversos países. Vejamos o caso Goldmann:

Michael Lowy, no início dos anos 60, foi aluno e orientando de Lucien Goldmann. Em seu ensaio, “Goldmann e Lukacs: a visão do mundo trágica”, Lowy retrança como Goldmann fez contato com a obra do jovem pensador húngaro.

“ Foi na Suíça, cerca de 1944, que Goldmann descobriu ‘por acaso’ as obras da juventude de Lukacs e, em particular, HeCC [1923], [o termo ‘por acaso’ é empregado por Goldmann mesmo], que vão lhe ‘transformar’.

Em sua Tese sobre KANT, Goldmann esboça uma primeira análise da ‘visão trágica do mundo’ em “A Alma e as Formas” de Lukacs. Contudo, seu interesse maior é HeCC, a partir do qual traça o caminho de Lukacs: das “Almas e as Formas” para HeCC como aquele que vai de Kant à Hegel e Marx.

Duas concepções lukacsianas terão um papel central na obra de Goldmann: o de forma, totalidade em processo, visão do mundo, estrutura que retoma a inspiração de “A Alma e as Formas” e de “HeCC”. O conceito de ‘consciência possível’.

Goldmann se propõe de mostrar a existencia de uma estrutura [a visão trágica] através dos ‘Pensees’ de Pascal e do teatro de Racine. Portanto, a teoria da visão trágica é herdada de Kant, Pascal e Racine. Um dos fundamentos desta visão é “ Vere tu es Deus absconditus” [Pascal], o “Deus oculto”. Segundo Goldmann, “ O deus oculto é para Pascal um Deus presente e ausente e não presente algumas vezes e ausente outras vezes; mas sempre presente e sempre ausente”.

Afirma Lowy que “ Parece-nos que essa ‘leitura’ de Kant [e de Lukacs] por Goldmann não pode ser entendida que no contexto dos anos 1944-45, quando para muitos intelectuais de esquerda a derrota do nazi-fascismo deveria abrir um novo capítulo na historia da humanidade, quando o surgimento do socialismo na Europa parecia estar na ordem do dia, quando os “amanhãs que cantam” pareciam às mãos do movimento operário. É compreensível que nesta conjuntura histórico-social, Goldmann, sem ignorar a dimensão trágica na obra de Lukacs e Kant, seja mais atraído pela sua perspectiva de um futuro humanista-comunitário”.

Todavia, prossegue Lowy, “ Em 1948, esta conjuntura desapareceu; é o início da guerra fria, as derrotas graves do proletariado na França, Itália e Grécia, a ruptura entre a URSS e Tito. Goldmann constata a nova situação com tristeza e lucidez no prefácio de 1948 à edição francesa do Kant: “ Devemos confessar que – no que concerne ao futuro imediato- nossas esperanças não se realizaram. M lugar de um mundo melhor, de uma comunidade melhor, novas nuvens se concentram.A eventualidade de uma nova guerra entrou na ordem normal das coisas[...]Em meio a esta depressão e inquietude, as condições não são evidentemente favoráveis a uma filosofia do otimismo e da esperança”.

“ Isto não significa que Goldmann se ligue à o que se chamou ‘os filósofos niilistas e desesperados’: ele continua em nome de Hegel e de Marx à ‘crer na vitória final para o homem e da razão”, mas seu inetrresse pela problemática da visão trágica do mundo se acentua”.

“Em 1949-50, são os grandes processos estalinistas,a execução dos ‘titistas’, Slansky e Rajk, em nome do ‘socialismo’, a intensificação da guerra da Coréia e da guerra da Indochina por parte das potencias colonial-imperialistas. É o momento onde Goldmann publica seu ensaio “Georges Lukacs o ensaísta”, em que o objeto principal é a visão do mundo trágica em L’Ame et les Formes”.

Goldmann,em 1958, escrevia sobre os intelectuais e o socialismo: COHEN,page 35

Mario Pedrosa, em um capitulo [reformas Contra-revolucionarias],da obra “A Opção Imperialista”[1966] retoma analise da brochura publicada em 1948 [Os Socialistas e a III Guerra Mundial] . Mp analisa os efeitos do Estalinismo sobre o movimento operário e o marxismo:

“ O movimento stalinista liquidou quaisquer veleidades não só de democracia interna nos partidos e nos sindicatos, como de se permitiu às massas qualquer impulso espontaneista no sentido de uma ação revolucionaria por parte delas.Todos os movimentos, para serem legítimos, tinham que ser organizados e centralizados pelos verticess ecretos do Partido, numa negação do principal lema do marxismo –a emancipação dos trabalhadores será obra dos trabalhadores. [...] Eis a essencia das reformas contra-revolucionarias da epoca. Eis ai proque fascistas e nazistas puderam organizar partidos de estrutura análoga à dos partidos comunistas e com tais métodos e instrumentos puderam fazer amplas incursões no seio do movimento operário, com os resultados que se sabe.”

MP traça o painel do pós guerra: “ Sob tais equívocos tremendos e contradições, o mundo varou os anos de depressão, os anos da segunda Grande Guerra e não conseguiu alcançar a paz. Hitler foi destruído; os campos de concentração nazistas foram desfeitos. Mas a barbaria científica inaugurada pelo nazismo e pelo stalinismo não desapareceu. Foi, ao contrario, institucionalizada pelos Estados Unidos com a entronização da bomba atômica e a destruição experiemntal de Hiroshima e Nagasaki.Apoiado nela, o imperialismo americano entremeia a guerra fria como sucedâneo da guerra e da paz.As guerra fria e atômica são os componentes de uma nova estratégia mundial.”

MP analisa o stalinismo : “ Nos partidos comunistas imperavam o monolitismo sáfaro e, no fundo, retrogrado do stalinismo, a mais terrível estreiteza teórica e uma combinação do oportunismo com um sectarismo organizatório do mais completo feito totalitário. A União Soviética fazia então uma política de feroz realismo nacional russo nos países ocupados [amigos ou inimigos] e no jogo com as outras grandes potencias de um oportunismo realmente digno delas. Os socialistas [ou comunistas] restantes pelo mundo, quando lúcidos, eram impotentes; quando carreando ainda poderosas massas trabalhadoras atrás deles, não tinham independência em face de seus respectivos governos nacionais e ainda mais rotineiros e sem princípios, no seu oportunismo visceral, que os stalinistas. Daí resultou a impotência teórica generalizada no mundo imenso do socialismo numa pratica, conseqüentemente, inconsistente, contraditória, do mais baixo empirismo .

Desde então o mundo político passou a viver ao deus-dará.=====

Quanto a união Soviética...=====e de velhas formulações teóricas num mundo que assistia ao desmentido mais acabado às perspectivas socialistas, comunistas, marxistas quanto ao futuro do capitalismo; este era, com efeito, capaz de novo surto de desenvolvimento de suas forças produtivas, por uma notável transformação de suas estruturas. O mundo está pagando caro essa impotência teórica”.

Lowi nos fornece a chave para leitura dos ensaios lukacsianos de “ A Alma e as Formas”, como escritos que se relacionam “as questões ultimas da vida “; a estética está intimamente articulada com uma problemática ética, uma tomada de posição moral em relação à vida e à sociedade capitalista de seu tempo”.

Neste sentido, Goldmann destaca o ensaio “Metafísica da Tragédia” dedicado a Paul Ernst, no qual Lukacs expressa sua visão do mundo trágico, sua refutação radical e coerente do mundo. A maior parte dos autores escolhidos por Lukacs, são representativos de uma certa tendência ideológico-cultural e se relacionam direta ou indiretamente á uma corrente determinada: o ‘romantismo anticapitalista’.

No “Deus Oculito”, Goldmann utilizou a “Alma e as Formas” para decifrar “Os Pensamentos” e, ao inverso, os paradoxos de Pascal para compreender as antinomias do jovem Lukacs, em um esclarecimento recíproco de onde se desprendem, em toda sua riqueza e coerência, a visão do mundo trágica”.

Para Lowy, “O interesse de Goldmann por Pascal data de 1948[...] Em 1948, o pensamento dialético era o objeto privilegiado de estudo, e Pascal foi visto como um precursor da dialética. Em seguida, em 1949-50, que Pascal, Racine, o jansenismo e a visão do mundo trágico absorveram inteiramente o interesse de Goldmann”. E, “O abandono do projeto Pascal-Goethe-Marx a favor do projeto Pascal-Racine”, decorreu devido a um deslocamento das preocupações de Goldmann, explicável pelas condições históricas dos anos 1949-53: “ grandes processos stalinistas, ruptura do movimento operário entre um stalinismo sectário e raivoso e uma social-democracia direitista e ferozmente anticomunista, ausência ou dispersão das correntes revolucionárias, guerra fria internacional, guerras imperialistas na Ásia, etc.”

Goldmann mesmo reconhece a relação entre esta conjuntura e sua obra: “ Mais uma vez as forças sociais que permitiram no século XIX a superação da tragédia no pensamento dialético e revolucionário, chegaram, por uma evolução que não podemos analisar aqui, à subordinar o humano, os valores à eficácia, uma vez mais os pensadores mais honestos são levados à constatar a ruptura que espantou Pascal entre a força e a justiça, entre a esperança e a condição humana”.

“ Foi esta situação que suscitou não somente a consciência aguda da ambigüidade do mundo e do caráter inatentico da vida cotidiana, mas também o interesse renovado pelos pensadores e os escritores trágicos do passado” [notas escritas em 1952].

“Evidentemente, [diz Lowy] , é do stalinismo que se trata, este fenômeno ao qual Goldmann escreveu em 1957, após o XX Congresso [PCUS]: “Os intelectuais socialistas têm, no mundo inteiro, sofrido durante longos anos o stalinismo como uma fatalidade trágica e inelutável”.

Qual será a postura dos intelectuais socialistas frente ao stalinismo ?

Seguindo Lowy, “ Goldmann descreve nos termos seguintes as diferentes posições no seio do movimento jansenista no século XVII:

“ Acomodar-se

“Lutar

“confessar

“calar-se

Lowy pensa que é “inútil insistir na analogia: as condições em 1949-1952 não são comparáveis àquelas do século XVII. Mas encontramos nos pensadores socialistas deste período todo um leque complexo e nuançado de posições face à degeneração do movimento comunista”

“Foi neste quadro histórico e intelectual que apareceu o ‘Dieu caché’ [1955].. Lowy traça uma aproximação com outro socialista: Ernst Bloch:

“ Outra aproximação significativa é aquela que pode ser feita entre Goldmann e Bloch, cuja doutrina consiste numa re-interpretação do marxismo inteiramente centrada no “ Principio Esperança” [1954].[...] Goldmann sublinha varias vezes a afinidade do conjunto da obra de Bloch com a problemática de “A Alma e as Formas”. Assim, se esboça uma rede temática que conduz de Pascal ao Lukacs de 1910, à Bloch e à Goldmann”.

Poderíamos fazer mais uma aproximação: com R. Williams , no que diz respeito a seus estudos sobre a “Tragédia Moderna”. O “drama dos tempos presentes”, como dizia MP em suas “Memórias”.

No prefácio à edição brasileira de “ A Tragédia Moderna”, Ina Camargo situa o lugar desta obra de R. Williams:

“Ao longo das conhecidas crises da esquerda naqueles anos [50], R. Williams completou um diagnóstico sobre as condições de luta dos trabalhadores que passou a orientar os escritos a partir dos anos 60”. Trata-se da conjuntura do XX congresso do PCUS [1956], as aventuras do Partido Trabalhista no pós guerra, a política da Guerra fria [o apoio enfático aos EUA na guerra do Vietnam]. Este diagnóstico “constituirá a viga mestra do argumento de Tragedia Moderna: as principais organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo na direção do socialismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista. ESSE É UM DOS PRINCIPAIS ASPECTOS DA TRAGEDIA DE NOSSO TEMPO”.

Mario Pedrosa e Segall / Goldmann e Chagall

Goldmann fez uma aplicação espantosa do seu método , o “estruturalismo genético” , ao campo da sociologia da pintura: um ensaio sobre a obra de Marc Chagall.

Na obra coletiva sobre “Lê Structuralisme Génétique, L’Ouvre et l’influence de Lucien Goldmann”[éditions Denoel/Gonthier, Paris, 1977], Jean-Louis Ferrier, no ensaio “Goldmann et la Peinture”, afirma que “Lucien Goldmann apenas dedicou um curto estudo à pintura, em 1960, POR OCASIAO DA RETROSPECTIVA DA OBRA DE CHAGALL no Pavillon de Marsan”.

Portanto, este ensaio seria publicado em 1964 = “Sur la peinture de Chagall”, Annales, n.4, 1964; e, em 1970= “Sur la peinture de Chagall. Réflexions d’un sociologue. In: “Structures mentales et création culturelle”. UGE, 10/18, Editions Anthropos, 1970/ultima obra publicada em vida por Goldmann. O texto está assinado com o ano de 1960].

Na Bibliografia de Lucien Goldmann, parte do livro “Hommage à Lucien Goldmann. Lucien Goldmann et la sociologie de la Littérature”. Editions de l’Université de Bruxelles, 1974, há a seguinte nota relativa ao ensaio de Goldmann sobre Chagall:

“ Trata-se do texto de uma comunicação no Colóquio sobre as noções de genese e estrutura, organizado pela VI seção da Escola Pratica de Altos Estudos, em Cérisy-la-Salle em julho-agosto de 1959, publicado com o titulo de: A propôs de quelques réflexions structuraliste sur la peinture de Chagall, in Entretiens sur les notions de genése et de structure, Mouton & Co., Paris-La Haye, 1965 [Ecole Pratique dès hautes Études, Congrès et Colloques, 9 agosto 1960, pp. 667-693].” [Há uma tradução Argentina , Ediciones Nueva Vision, 4 tomos. O 1º data de 1975].

Este ensaio foi apreciado por MP e, ‘recriado’ para análise da pintura de Lasar Segall [“Estrutura Génética: Chagall ETC. Segall. Correio da Manhã, 31 março 1968] .

Neste ensaio, MP faz referencias ao ensaio de Goldmann , relativas ao “Dieu Caché. A fonte de Mario, é um “encontro cultural relativamente recente sobre as noções de estrutura e gênese, Goldmann abordou, a titulo experimental, sob a classificação de ‘hipotese pictórica’, a obra de um grande pintor contemporâneo: Chagall”.

MP faz referencia ao já referido Colóquio de 1959, sobre “As Noções de estrutura e gênese” . O texto deve ter sido exposto na parte do Colóquio sobre “Sociologia. As ideologias religiosas. Arte”. [Ediciones Nueva Vision, Argentina, 1975]. Portanto, a expressão “relativamente recente “ , usada por MP, significa uns 9 anos, pois MP escreve em 1968 e o Colóquio ocorreu em 1959.

MP se utiliza do metodo de Goldmann para analisar a pintura de Lasar Sagall. O que significa uma concordância metodológica, apenas possível, devido a outra convergência: a visão de mundo romântica, peculiar tanto a MP quanto a LG.

Pedrosa fala da “postulação fundamental” de Goldmann:

“todo fenômeno pertence a um numero maior ou menor de estruturas de diferentes níveis, ou como ele prefere, de “totalidades relativas”, no interior das quais há uma significação particular. Assim : toda criação cultural é ao mesmo tempo um fenômeno individual e social e se insere nas duas estruturas constituídas pela personalidade do criador e pelo grupo social no qual foram elaboradas as categorias mentais que a estruturam”.

Esclarecendo que o próprio LG reconhece sua “incompetência quanto ‘aos meios técnicos da expressão pictórica’, ele abordou a obra de Chagall pelo fato de ‘ser muito familiar com os meios sociais bastante próximos aos em que viveu o jovem Chagall’”. E que, “Do ponto de vista da análise estrutural genética da obra chagalliana, o que interessa é poder chegar a se descobrir “um conteúdo coerente”, ou uma “visão do mundo”, tal como Goldmann realizou em relação a Kant, acine e sobretudo Pascal”.

MP, numa nota entre parênteses, afirma: [“É impossível a nós, brasileiros, em face dessa realidade situacional, não termos imediatamente à lembrança o caso de nosso Lasar Segall. Segall nasceu em Vilna, Rússia, quatro anos mais tarde. Ambos pertencentes a grupo social idêntico no contexto da vila e da aldeia russas da época. Ambos pintores, não assim fixados por uma mesma estrutura primeira, ou aquela que nos dá uma análise de compreensão em relação ao indivíduo. A análise que a seguir faz Goldmann para Chagall, vai valer, numa boa medida, para Segall].

O objetivo da reflexão de MP e, exibir as diferenças de posturas e evolução artística entre Chagall e Segall, utilizando-se do método de LG. MP, então, apresenta aspectos da análise de LG, sempre relacionando a situação de Chagall com Segall. Vemos claramente a ‘sensibilidade romântica’ presente na análise de MP.

Uma parte de seu ensaio está intitulada de “À Rússia, Aos Burros, As Almas”, ressaltando o caráter de coesão e tensão entre os dois mundos dos artistas em questão: a aldeia russa e judaica e o mundo ocidental, e enfatizando as posturas distintas dos dois pintores.

Abordando a criação cultural como fenômeno individual e social inserida em duas ‘estruturas constituídas pela personalidade do criador e pelo grupo social’ no qual foram elaboradas as categorias mentais que a estruturam. No caso dos dois pintores, os dois meios são o judaico e o camponês, e seus “dilaceramentos” [são dois grupos complementares, relativamente fechados um em relação ao outro]. Este velho mundo trágico [a sociedade russa e a sociedade judaica, com seus personagens composto de comerciantes, artesãos, empregados, letrados e algumas profissões marginais] e a paisagem do novo mundo, o contato com a sociedade ocidental [Paris, Alemanha].

“[Chagall] de ambos os meios, o judaico e o camponês, nos quais se formou entre os dilaceramentos complementares deles, o artista vai se desenraizando. Desenraiza-se deles, mas nem por isso é realmente integrado no meio ocidental. Um ‘sentimento de isolamento’ aparece constantemente na sua produção da época [O auto-retrato com sete dedos, 1913]. Segundo LG, “O contato com a sociedade ocidental só faz reforçar o distanciamento de Chagall em relação ao mundo judeu da infância”.

Chagall dessacraliza o seu mundo racial judeu e idealiza o mundo, ou melhor, a imagem da paisagem campesina da infância”. Diz MP, “Em relação à evolução da obra de Segall, é evidente que este não dessacraliza o seu mundo judeu”.

Ao contrário de Chagall, porém, Segall não idealizou o seu meio natal; conserva dele sombrias recordações [Wilno], uma memória por assim dizer litúrgica do seu mundo judaico. Ele também abandona o quarto da infância. Emigra para longe, depois de um intermezzo ocidental, Berlim. Não foge do realismo como Chagall para quem o próprio cubismo já era por demais realista, com seu repertório de objetos caseiros fabricados. Mas tranca-se em sua nova casa, e passa de lá, de sua janela a registrar o que vai pelo velho mundo de trágico para sua raça e a paisagem do novo mundo onde se instalou. Este ele vê de fora, como formas a estudar; Bois chapados de Campos de Jordão; Animais e Paisagens, num dos quais a anotação muito significativa é –Homem a cavalo, visto por trás [1936-49]. E a série de suas “Florestas”.

MP salienta uma “coincidência”: tanto a obra de Chagall quanto a de Segall abundam destes personagens complementares e opostos: violinista, carregador de água, carroceiro, etc.

Chagall deu a razão porque deixou a Rússia: “esta não ter plástica desde os ícones”; Eis aí uma razão de estranho partido de sua terra natal, que jamais se poderia encontrar em Segall. Segall, ao contrário de Chagall, não se integra na “outra sociedade”, mas antes, monologa, indefinidamente, ‘numa solidão trágica e meiga’. Chagall, em 1910, mal chegado a Paris, volta-se para terra natal, num grande quadro: “Eu e minha aldeia”. Ao contrário, Segall parte de Vilna para sempre. Em Berlim, pelo idos de 1910, um desenho seu tem esse título extremamente significativo da idéia da separação: “Vilna e eu”.

É importante juntar essa análise da pintura de Segall, com ajuda do método do estruturalismo genético de LG, com outra análise feita por MP em 1957 [Lasar Segall, Jornal do Brasil, 06.08.1957]. Vamos perceber que a ajuda do método de LG, apenas veio reforçar alguns elementos centrais da análise de MP.

MP ressalta o duplo caráter inovador de Segall:” foi o primeiro da grande geração que introduziu a pintura moderna no Brasil a partir de sua exposição em SP, em 1913””;e, caracteriza a sua pintura :” foi o primeiro e, talvez, o único a dar à sua arte um tom decididamente melancólico e pessimista”.

Comparando-o com Portinari, diz que “até nos momentos mais líricos e contemplativos, como as paisagens com as vaquinhas de campos do Jordão, sua pintura nunca deixa de fazer transparecer tristeza e dor. Ele via melancolia e recolhimento em tudo, nos bichos, nos paus, nas pedras, nas coisas. Eis por que, para ele, se a figura humana era sempre tratada com ocarinho artesanal com que os Cezannes, Van Goghs, Morandis tratam a natureza morta, era porque a coisa inanimada, o mineral e o vegetal tinham misteriosas comunicações subterrâneas com a alma humana. Com o homem, irremediavelmente sujeito á desgraça, irremediavelmente dilacerado entre a nostalgia das origens e a atração propiciatória do fim”.

Muito antes, portanto, de conhecer o ensaio de Lucien Goldmann sobre M. Chagall, MP compara Segall com Chagall, mostrando que o método estruturalista genético veio lhe permitir uma visão mais rica e sistemática da obra de Segall, desenvolvendo alguns elementos da ‘sensibilidade romantica’.

“ Muitos falam, a proposito, da sua raça, quando se referem à tristeza ou à melancolia segalliana. É uma explicação psicológica fácil. Já outros artistas judeus, inclusive de sua cidade natal, de Wilna, como Chagall, cujas figuras não vivem a inclinar e deitar a cabeça sobre a pedra, o chão ou o leito não se sabe se para dormir, descansar ou morrer. Em Chagall as figuras antes voam,, como pássaros ou anjos, movidas como por uma aspiração utópica do céu ou à felicidade. Nele, se existe pessimismo, é vencido pelo escapismo: ao passo que em Segall o pessimismo é alimentado por um tropismo”

Finaliza seu ensaio: “ Segall...deu-nos um testemunho profundo de toda uma época do drama contemporâneo. Mais do que isto ainda: sua obra foi um solo original e tocante, com a rouca e quente sonoridade de uma fruta, rústica, dentro da cacofonia universal. Ele tinha predileção pelos tons em menor, e por isso, mesmo quando abordava os grandes temas épicos –navio de Imigrantes, Pogrom – acabava transformando-os num lamento”.

=====

Anotações após o Seminário MP 100 anos de arte e política (agosto 2000/SP)

Abordagem do final do século 19 e início do século 20, a partir do conceito de sentimento agônico da vida. É um fio vermelho na VIDA de Mario Pedrosa.

Pesquisar em=

- conceituar via L GOLDMANN (Dieu caché)
- no expressionismo alemão, na crise filosófica de Lukacs (texto sobre Gauguin no livro de PULLEGA),
- nas memórias de juventude de Mario Pedrosa,
- em sua militância no PCB (cartas para Livio Xavier),
- na influência da obra de Kandinsky (época de fim de século 19/PULLEGA).
- Idem na afinidade com Mariategui (ver Arguedas/livro de R. Forgues).
- As Vanguardas, de Mario Michelli. Van Gogh/Gauguin e a Comuna de Paris.
- conjuntura na França pós 1848 = ver SARTRE, Flaubert, 'L'Idiot de la famille". 3 volumes, chez Gallimard

Enfim, será um só capítulo = MP e o sentimento agônico da vida.