

<sup>32</sup> FRAGOSO, João. Op. cit., p. 143.

<sup>33</sup> Cf. Idem. *Ibidem*, p. 166.

<sup>34</sup> Refiro-me aqui ao motim entre junho e julho de 1736, no sertão do Rio S. Francisco, motivado pela implantação da capitação naquela região agropecuarista. Cf. ANASTASIA, Carla M. J. *Vassalões e rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998; FIGUEIREDO, Luciano R. de A. *Revolutas, fiscalidade e identidade colonial na América Portuguesa: Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, 1640-1761*. São Paulo: USP, 1996. (Tese de doutorado); CAMPOS, Maria Verônica. *Governo de mineiros: de como meter as minas numa moeda de beber-lhe o caldo dourado, 1693 a 1737*. São Paulo: USP/FFLCH, 2002. (Tese de doutorado); CAVALCANTI, Irenilda R. B. M. *Foi Vossa Majestade servido mandar: Martinho de Mendonça e o bom governo das minas, 1736-1737*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2004. (Dissertação de mestrado); GASPAR, Tarcísio de Souza. *Palavras no chão: murmurações em Minas Gerais no século XVIII*. Niterói:PPGH/UFF. (Dissertação de mestrado).

## Arte e política: o Trotskismo e a crítica ao Realismo Socialista na obra de Mario Pedrosa

Larissa Costard\*

Resgatar a obra de Mario Pedrosa, no contexto atual, é trazer novamente à tona diversas questões negligenciadas pela pós-modernidade. Ambicionar listá-las todas é tarefa perigosa, uma vez que a atuação de Pedrosa como marxista nas mais diversas organizações políticas e no campo da arte foram tão profícuas e em tão grande número que lhes dão a digna carga de militante, tão temida atualmente. Resgatar a obra de Mario Pedrosa é, por isso, retomar a discussão do papel do intelectual e suas conseqüências políticas. É discutir a recolocação da cultura no interior do campo marxista de maneira atuante e edificante (e não somente como “edifício” já pronto), discutir a relação arte-sociedade e verificar que arte e política não estão descoladas, e que o campo cultural e político parecem se retroalimentar.

O resgate se faz premente e necessário quando observamos que o autor, cuja atuação foi de impacto nas discussões acerca da arte e nas organizações de esquerda, jaz completamente esquecido pela produção acadêmica, e pouco é mencionado atualmente nestas mesmas organizações. Mesmo a publicação de suas obras tende a esvaziá-lo de seu conteúdo político, quando observamos que boa parte dos textos de arte encontra-se publicada em coletâneas, ao passo que os textos chamados “políticos” (como se as críticas de arte assim não também não fossem) somente são passíveis de acesso através de manuscritos ou publicações de época. O esquecimento de um intelectual de tamanho porte pode ser revelador do período político em que vivemos.

O itinerário político de Mario Pedrosa é extremamente rico e interessante, na medida em que o intelectual passou por diversas organizações políticas (que tiveram grande influência na sua visão de arte), mas conservando sempre coerência com o marxismo e com a construção de uma sociedade de homens livres<sup>1</sup>.

A atuação política de Mario Pedrosa tem início na década de 1920, quando ainda bastante jovem, se filia ao PCB. Já no interior do partido, Pedrosa se intera e toma posição contrária à dos dirigentes do partido nas discussões entre Trotski e Stálin acerca dos rumos do Estado Soviético. A adesão às teses da Oposição de Esquerda e ao trotskismo resultava do acúmulo de uma série de discordâncias com a política do PCB, e fariam com o que jovem militante trabalhasse de forma incansável para a organização da esquerda trotskista no Brasil, a princípio como uma fração do PCB. O primeiro grupo político constituído formalmente pela primeira geração de trotskistas<sup>2</sup> foi o *Grupo*

*Comunista Lênin* (GCL), em 1930. Atuavam como “fração de esquerda do PCB”, e seus principais interlocutores eram os próprios comunistas, uma vez que buscavam reorientar a linha dada ao Partido. Em princípios de 1931 o GCL foi substituído pela *Liga Comunista*, que publicou seu alicerce político e teórico no documento “Esboço de análise da situação econômica e social do Brasil”, escrito por Mario Pedrosa e Lívio Xavier. Concomitantemente a sua fundação, a Liga Comunista do Brasil adere à Oposição de Esquerda Internacional.

As reflexões trotskistas sobre a Revolução Permanente marcaram profundamente os referenciais teóricos da Liga, uma vez que o conceito do dissidente russo muito se adequava para a análise da conjuntura brasileira, experimentada na década de 1930, no que tangia ao movimento operário e à burguesia brasileira. O mote da *Liga* deixava clara sua posição: era preciso que o proletariado tomasse as rédeas do movimento de 1930, e convertesse a crise de hegemonia da frágil burguesia brasileira a seu favor, iniciando assim o que poderia desembocar na acentuação cada vez mais drástica das medidas socializantes, a própria dinâmica da Revolução Permanente.

Neste período, o papel do Partido também seria debatido pelo Grupo Comunista Lênin. Os textos afirmam que a ação do PCB encontra-se prejudicada por sua *direção incapaz e burocratizada*. A questão da burocratização do Partido e do afastamento das “bases” foi também destaque nas contribuições trotskistas.

As relações com o PCB não comportaram as gritantes divergências teóricas, e a ruptura definitiva com o partido ocorreria no contexto da formação da Frente Única Antifascista (FUA), quando, sem participação ou resposta do PCB, a Liga Comunista passa a levar adiante uma linha autônoma e a dirigir-se aos mais variados públicos, não apenas os comunistas. No ano de 1933 a Liga Comunista transforma-se em *Liga Comunista Internacionalista* (LCI). A partir de então, a LCI passa a ter melhor penetração nos sindicatos operários, até aproximadamente 1935, quando o governo de Getúlio Vargas inicia mais intensa repressão aos comunistas, dispersando os membros da LCI, que se viram novamente reduzidos a grupos clandestinos de divulgação trotskista. Em 1936, membros da LCI fundaram o POL, Partido Operário Leninista, que possui pouquíssimos registros de atuação.

Neste contexto de perseguição, Mario Pedrosa foi exilado na França, e participou do secretariado provisório para a criação da IV Internacional, que com o princípio da Segunda Guerra Mundial foi transferido para os Estados Unidos. Mario Pedrosa, após o pacto da Alemanha nazista com o regime soviético stalinista, se insurgiu contra o principal dogma das esquerdas: a defesa incondicional da URSS (considerada por Trotski como “Estado Operário

Degenerado”<sup>3</sup> — por conta da burocracia —, mas ainda um Estado Operário). A crítica aberta ao regime stalinista e à “defesa incondicional” provocaria o afastamento de Pedrosa do secretariado da IV Internacional na reorganização promovida por Trotski, em 1940.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, Mario Pedrosa pôde retornar ao Brasil e prosseguir na militância de esquerda marxista, mas já não mais ligado às organizações trotskistas — apesar de sua obra posterior manter traços de bastante semelhança com o período em que o autor esteve ligado a estas organizações. Pedrosa trabalhou junto com outros militantes na organização de uma frente de esquerda e no fortalecimento do novo partido criado em 1938, o Partido Socialista Revolucionário (PSR). Pedrosa fundou ainda o jornal *Vanguarda Socialista*, que aglutinou mais membros da esquerda do que o próprio PSR. Entre uma e outra ditadura — a de Vargas e a de 1964 —, a militância de Pedrosa centrou-se, sobretudo, no campo da crítica de arte. Com o advento do regime militar, Pedrosa retornava à lista de perseguidos políticos, e no princípio da década de 1970, fugiu do país ao tomar conhecimento de um mandado de prisão em seu nome. Pedrosa se abrigou, a princípio, no Chile de Allende, mas, com a emergência da ditadura de Pinochet, teve de seguir rumo à França (depois de fazer uma frustrada tentativa de asilo no México) onde, depois de problemas com De Gaulle, conseguiria permanecer por alguns anos. Em 1977, Pedrosa retornou ao Brasil e, durante a década de 1980, participou da criação do Partido dos Trabalhadores (PT).

As divergências de Mario Pedrosa com os teóricos stalinistas não se restringiram ao campo das organizações políticas, mas ao contrário, transbordaram nas análises do autor sobre a arte. Neste contexto, a crítica à concepção artística do Partido Comunista da União Soviética (adotada pelos demais PC's) se acentuava, na medida em que contribuía para a legitimação e construção dos alicerces do Estado Burocratizado.

### *Considerações sobre o Realismo Socialista*

Para pensar a relevância que o realismo socialista assumiria no interior do regime soviético é interessante partir da noção de hegemonia, uma vez que o intenso processo de centralização política na URSS na década de 1930 necessitava de poderoso arsenal ideológico para garantir sua sustentação.

De acordo com a teoria de Antonio Gramsci, a sustentabilidade de uma determinada estrutura social se daria no par coerção / consenso — o comando direto e jurídico e a hegemonia. No âmbito da construção de

hegemonia — entendida como direção moral e política de uma classe sobre as demais, o consenso de toda a sociedade em torno do projeto de uma classe — ganhava relevo a questão da cultura (a escola, a arte, os meios de comunicação que propagam determinada ideologia) e dos intelectuais.

Tendo em vista a importância da construção da hegemonia, Gramsci afirma que toda classe social em seu desenvolvimento e processo de afirmação histórico elabora para si uma ou mais camadas de intelectuais que lhes darão homogeneidade, consciência da própria função, sustentação e, posteriormente, expansão do próprio grupo, intelectuais que estariam organicamente ligados ao projeto da classe. O intelectual surge no seio de uma classe, e elabora o desenvolvimento da mesma, é por isso *orgânico* ao grupo que lhe deu origem. Deste modo, Gramsci chama atenção para o fato de que as categorias intelectuais não se formam em terreno “abstrato” e “democrático” (completamente isento de juízos e escolhas políticas), mas em meio ao processo de consolidação de interesses de grupos particulares, mediatizando em todo o tecido social as relações entre o conhecimento e a cultura e o mundo da produção.

Em poucas palavras, podemos dizer que o intelectual orgânico de Gramsci é aquele vinculado a uma proposta de classe. Estes intelectuais atuam diretamente na construção do consenso, sistematizando e dando sentido ao senso comum das classes dominadas, que passarão a adotar o projeto dominante como seu. A hegemonia em Gramsci é, portanto, um consentimento ativo, não mera manipulação, é válido recordar — e por isso o consenso e o consentimento são fundamentais. Entendendo o partido como instrumento de organização das vontades coletivas, sentido no qual o conceito de partido se amplia, deixando de ser somente o partido eleitoral, passando a incluir qualquer aparelho de hegemonia, a figura do intelectual orgânico ganha grande relevância, uma vez que são os formuladores das propostas de classe e os mediadores do senso comum, assumindo por isso, a função de arquitetos do consenso<sup>4</sup>.

Diante da acelerada coletivização e da centralização do poder, o regime soviético necessitaria deste consentimento para sua estabilização. Deste modo, o realismo socialista era o veículo da construção da hegemonia stalinista, e seus artistas, os intelectuais orgânicos de Stálin. A discussão acerca da importância da cultura começava a se acentuar no interior do PCUS, cuja perspectiva era de que a arte deveria mostrar os “anseios do proletariado”.

Segundo Monica Araújo, a atuação dos PC's no campo da cultura seria, então, totalmente direcionada pela doutrina do **realismo socialista**, cujo objetivo era “propagar uma cultura que fosse genuinamente proletária”<sup>5</sup>. Os artistas dissidentes, pouco a pouco expurgados, tiveram as vozes silenciadas

e afastando outras possibilidades artísticas e outra colocação social da cultura na URSS. Sobre a perspectiva soviética para a cultura e para a arte, a autora afirma que consideravam que o tipo de cultura necessária para a consolidação da Revolução seria a verdadeiramente proletária, combatendo o cosmopolitismo da cultura burguesa (em com isso entrando em uma via duvidosa de se fechar em questões nacionais), que segundo a teorização dos soviéticos tinha como características principais: utilitarismo, idealismo (defesa da arte pela arte), individualismo, cosmopolitismo, elitismo (e grande subestimação do “gosto” popular, cabendo aqui ressaltar que a complexa categoria “gosto popular”, com um sentido unívoco no realismo socialista parece ter uma definição dada pelo próprio Partido Comunista), experimentalismo (não possuindo objetivos claramente definidos), pornografia (denotando alto grau de moralismo do partido), pessimismo (consoante com o experimentalismo, alegava-se que a arte burguesa não possuía projetos para o futuro) e abstracionismo.

Os princípios do realismo socialista foram lançados na década de 1930, e desenvolvidos a partir da noção de que todos os campos da cultura deveriam possuir um código comum, tendo por objetivo auxiliar a construção da hegemonia do período — ao lado, é claro, do não escassamente utilizado, elemento coerção. Em 1930, o II Congresso Internacional de Escritores realizado na URSS esboçou as bases do que posteriormente se conformaria como realismo socialista, e deu origem em 1932 à União dos Escritores Soviéticos — com o objetivo de promover a unidade entre os escritores e na literatura, evitando o “choque” entre os grupos de correntes artísticas. Em 1934, no I Congresso de Escritores Soviéticos, o dirigente Andrei Zhdanov estabeleceu oficialmente os princípios do realismo socialista, definido como um “modelo artístico/literário em que a forma estaria completamente subordinada a um padrão de denúncia e/ou engajamento social do conteúdo das obras”<sup>6</sup>.

As principais características do realismo socialista, sistematizadas por Mônica Araújo, podem ser resumidas nos seguintes pontos: politização da arte e da cultura, confecção da obra de arte partindo da realidade concreta, verossimilhança, o lugar do artista na sociedade como “engenheiros de almas, vanguardismo e partidarismo” (coloca o partido como distribuidor da cultura). A obra de arte tinha seu valor no princípio educativo, como revela o fragmento do texto “O artista, engenheiro de almas humanas”:

O Grande Stálin definiu com notável profundidade e precisão a missão do artista ao chamar os escritores soviéticos de “engenheiros de almas humanas”. Essa definição pode ser aplicada a todos os homens de arte. Uma grande parte da bagagem espiritual de cada pessoa se determina pelo alimento espiritual que no transcurso de sua vida assimilou nas obras de diferentes gêneros de arte: livros, películas

assistidas, músicas ouvidas, quadros e estátuas vistas, a arquitetura que o rodeia. [...] Toda grande arte possui um vigoroso poder educativo, é capaz de enobrecer a alma humana de infundir ao homem idéias elevadas, bons sentimentos, anseios honestos. Precisamente nessa função social, a arte mantém laços incorruptíveis com a vida.<sup>7</sup>

Curioso é observar a maneira contraditória como os dirigentes soviéticos que propuseram o realismo socialista encaravam o poder educativo da arte. A educação pela arte era forma de apagar os resquícios da sociedade capitalista e construir a hegemonia do regime stalinista, mas não era considerada como uma das formas de se forjar o mundo, no sentido de que a realidade e o conhecimento dela são processos indissociáveis. A educação pela arte era o norte do realismo socialista, mas o discurso do partido era de que cultura era apenas instrumento de ler o mundo, não de transformá-lo. A cultura, em se tratando dos manuais soviéticos, era campo de reflexão das demais instâncias, mas o esforço na organização de uma concepção artística como forma de propagar uma visão de mundo demonstrava mais importância do que a creditada à cultura pelo PCUS.

[...] a função importante da consciência do criador não corresponde à invenção da realidade, mas ao conhecimento do processo e da realidade objetiva que cabe tanto ao poeta como ao artista político [...].<sup>8</sup>

O realismo socialista foi hegemônico nos meios culturais soviéticos, hegemonia esta conseguida por meio de censura e perseguição aos artistas dissidentes, além do apelo de uma arte popular mais simples possível para fácil compreensão. Posteriormente, a burocracia stalinista sofisticaria o controle da arte, agindo já na produção, de modo a lançar menos mão da censura, sem perder espaço para a oposição. Este controle se daria através do Comitê Nacional para as Questões da Arte, criado em 1936, transformando os métodos de direção das instituições artísticas e retirando do Comissariado do Povo para Instrução as questões relativas à arte, que passariam a ser tratadas de maneira cada vez menos democráticas. Desta forma, um dos meios de controle da arte era o elenco de objetos considerados legítimos pelo Partido para serem retratados e divulgados.

A arte figurativa do realismo socialista exibia de maneira direta trabalhadores idealizados e burgueses caricatos, bem como alguns líderes políticos populares, numa subestimação ao que seria o gosto e a capacidade de compreensão da classe operária.

Por certo, não existirá autor soviético que exalte a indignidade ou a mentira, a perversão ou o pessimismo. Isso acontecerá, porém, pelo fato de existirem leis proibitivas nesse sentido ou porque a composição humana e moral da sociedade soviética nada têm de comum com tais

qualidades [...].<sup>9</sup>

Estas tendências do realismo socialista se agravariam na década de 1940. Com a emergência da Segunda Guerra Mundial a figura de Stalin teria o culto expandido, na medida em que era considerado o grande artífice da unidade nacional e da resistência do socialismo. Desta forma, a tendência ao controle burocrático, ao dogmatismo estético e ao embelezamento da realidade retratada nas obras de arte se aprofundava. Sobre o personalismo e o culto à imagem Stalin, afirma um defensor do realismo socialista

[...] a imagem de Stálin inspira o numeroso exército de artistas da criação popular da União Soviética para a criação de obras de arte dedicadas ao genial guia, mestre e amigo do povo soviético e dos trabalhadores do mundo.<sup>10</sup>

Um dos principais pontos debatidos pelo realismo socialista era a utopia burguesa da autonomia do artista. Combatendo o discurso de liberdade absoluta nos moldes capitalistas, os realistas socialistas levantavam a questão da impossibilidade de descolamento entre o pensamento e arte e a sociedade que os gerava, e principalmente, a dependência do artista de um mercado que consumisse sua arte. Como resposta a este estéril “autonomismo do artista” do mundo capitalista, a política stalinista pesaria a mão no controle do produtor da obra de arte. Este estaria completamente subordinado às diretrizes do partido e aos padrões do realismo socialista. A autonomia de criação do artista estava quase completamente anulada<sup>11</sup>, apesar da negação por parte do Partido do status opressor do realismo socialista sobre a arte.

Os petulantes aristarcos das páginas dominicais ou das presunçosas revistas especializadas acusam a arte soviética de impor moldes e limitações ao criador. Isso é seguramente uma calúnia. O realismo socialista não diminui o indivíduo nem limita expressão especificamente individual. [...] Porém, entendamo-nos: o cunho individual na obra de arte não quer dizer submissão da mesma aos caprichos individuais.<sup>12</sup>

No Brasil, o realismo socialista teve maiores dificuldades em deitar raízes. Os principais intelectuais do PCB não atingiriam os cânones desejados pelo PCUS, e freqüentemente sofriam críticas negativas por parte dos dirigentes soviéticos, como foi o caso de Jorge Amado, por exemplo, cujos trabalhos não eram tão positivos quanto se desejava. Provavelmente este é o motivo pelo qual as críticas de Mario Pedrosa que se referem ao realismo socialista tratam especificamente dos artistas soviéticos, e pouco abordam os intelectuais do realismo socialista brasileiro.

As divergências com o regime stalinista no campo da cultura se concentram sobretudo no papel do artista e da arte na sociedade soviética, e o extremo controle exercido pela burocracia stalinista, que se refletia no campo da arte, ao mesmo tempo em o campo legitimava a própria burocracia.

#### *A crítica de Mario Pedrosa ao Realismo Socialista*

Conforme exposto, a arte dos quadros dos partidos comunistas a partir dos anos 1930 se veria presa a um clichê estético e de conteúdo: submetidos aos preceitos do *pcus* stalinista, os artistas não tinham qualquer liberdade de criação em termos de opção estética e do que seria expresso na arte. Este debate é recorrente nos textos de crítica de arte de Mario Pedrosa quando se tratava do realismo socialista.

A principal crítica de Pedrosa ao realismo socialista é justamente a questão de fundo sobre a definição de arte e seu papel na sociedade, de onde partem uma série de desdobramentos. Pedrosa, em seus textos, demonstra confiança na arte como capacidade de criação humana, que não estaria — ou ao melhor, não deveria estar — submetida aos padrões de um trabalho “produtivo”. A arte como manifestação e ferramenta de forja do mundo, intimamente ligada às bases materiais, e em diálogo — e dialética — constante com estas bases, era a forma como Mario Pedrosa encarava a cultura, diferentemente dos realistas socialistas, para os quais, em se tratando de um campo determinado e de puro reflexo, a arte deveria servir às determinações mais imediatas das diretrizes políticas do *pcus*, estando a este completamente subordinada, reduzindo a capacidade de criação humana na dimensão artística.

A questão da autonomia do artista seria um dos desdobramentos da concepção de arte de mais intensas discordâncias e debate de Mario Pedrosa com os propagadores e os artistas do realismo socialista. A liberdade de criação do artista, contudo, não deve ser confundida em Pedrosa com a idéia (liberal) que o artista não seria em nada determinado pelo contexto em que se produz, mas se trata de um debate acerca da potencialização do espírito criador humano, suprimido pelos ditames da política dos *pc's* para a arte. A arte como propaganda do Partido, segundo Pedrosa, estaria a favor da legitimação da burocratização sofrida pela URSS stalinista. O crítico de arte retoma a discussão da crítica tecida por Trotski sobre o surgimento da casta privilegiada dos burocratas<sup>19</sup>. Afirma o crítico de arte:

Depois da vitória de Stálin, o Partido interveio diretamente no processo interno da criação artística para pedir aos escritores e artistas um serviço cem por cento de propaganda em favor dos projetos de

investimento, de reformas administrativas e para prestígio de seus quadros dirigentes e o todo coroado pelo endeusamento do líder supremo, cabeça coroada da burocracia<sup>14</sup>.

Sobre a autonomia do artista, o realismo socialista afirmava que dentro do sistema capitalista esta se constituía em uma ilusão, na medida em que o artista estaria completamente subordinado às determinações do mercado, caso realmente quisesse sustentar financeiramente sua vida com sua arte. O mesmo afirma Mario Pedrosa, dizendo que o sistema capitalista transformara o artista em “trabalhador produtivo”, sendo cada vez mais considerado um *trabalhador de mercadorias para o mercado*, seu talento e suas técnicas passam a ser absorvidos pela produção da sociedade de massa. O crítico de arte afirma ainda que, a originalidade da discussão sobre a arte em sua época não se restringe a apontar a condição do artista na sociedade capitalista. O autor chama então a discussão para o outro sistema de peso no período, o socialismo, cuja força maior residia na União Soviética.

Pedrosa realiza a discussão acerca da condição do artista no interior do regime socialista — e aí reside a originalidade da discussão sobre arte em sua época. A União Soviética, segundo o autor, estando livre da economia de mercado, deveria ter feito perder a ambigüidade do artista, que no sistema capitalista é ao mesmo tempo trabalhador “improdutivo” e “produtivo”. Contudo, o sistema da URSS tendia também à produção em massa (apesar de não regido pelas leis capitalistas), e

o paradoxo incompreensível — mas socialmente muito revelador — foi que aquela ambigüidade não desapareceu na posição social do artista soviético. Ela continuou a medrar pelo menos durante toda a época do obscurantismo stalinista, quando o grande país passou pelo processo de industrialização intensiva, no curso do qual se deu terrível retrocesso cultural<sup>15</sup>.

Esta ambigüidade se manteve na URSS na medida em que os padrões para valoração da arte para o realismo socialista também eram medidos de acordo com uma lógica utilitarista, ainda que esta não fosse a determinação do mercado.

[...] outro dia os jornais noticiaram um fato ocorrido em Moscou que prova o quão longe estão as relações sociais e culturais entre artistas e o Estado da União Soviética de ser sadias ou integradas. [...] Ao tempo de Krushev, este em pessoa — Nikita era para isso um temperamento — foi desafiar os artistas modernos que começavam a aparecer, e até os ameaçou de lhes tirar o pão de cada dia, ao interpelá-los se era para produzir tais coisas que o Estado os sustentava. [...] O grande burocrata lhes lembrava que

cada dia, ao interpellá-los se era para produzir tais coisas que o Estado os sustentava. [...] O grande burocrata lhes lembrava que contrariamente ao que pudessem crer, a posição deles na sociedade soviética (teoricamente sem classes) não era a do “trabalhador improdutivo”, como Milton no exemplo clássico de Marx, ou não produtor de mercadoria, mas no máximo um “produtor independente” que leva ao mercado seu produto de valor de troca assegurado, ou mero trabalhador produtivo, isto é, um assalariado no mercado capitalista<sup>16</sup>.

A arte que deveria servir às diretrizes do Partido — que não necessariamente significava servir à Revolução ou à libertação do homem — permanecia, assim como na sociedade capitalista, uma arte alienada. Esvaziada do seu poder criador, a obra de arte transformava-se na utilização de técnicas, mecanismos e capacidades para confeccionar encomendas, impedindo o artista de participar ativamente, de refletir sobre sua criação, de executar um trabalho libertador. A obra de arte soviética, segundo as interpretações de Mario Pedrosa, era trabalho tão alienado quanto o trabalho do artista capitalista, o primeiro dependente do Estado que o sustente, o segundo do mercado que a consuma.

[...] o burocrata (Nikita) estava, sem assim agir, negando a natureza socialista de seu regime. Pior ainda, ele brutaliza a natureza do artista, trabalhador improdutivo, obrigando-o a aceitar uma volta atrás ao sistema da propriedade privada capitalista, em que a fatalidade da troca, do mercado, arranca aos produtos íntegros do homem sua qualidade essencial de ‘criações pessoais’<sup>17</sup>.

Funcionado sob um sistema completamente amarrado, na medida em que, como já mencionado anteriormente, o Partido determinava quais seriam os temas legítimos para as obras de arte, Mario Pedrosa toma a arte soviética como a construtora da hegemonia do stalinismo, e afirma que a concepção de arte do realismo socialista fortalecia a formação de uma camada social destacada e privilegiada, a burocracia, não somente pela legitimidade que a arte conferia a estes, e pela hegemonia que ajudava a construir, mas também pela ampliação da camada, incorporando os artistas burocratizados. Do tema recorrente nas obras de arte sobre os grandes heróis soviéticos, Mario Pedrosa afirma:

Desse contexto nasceu o mito do “herói positivo” (inspirado também na estética fotogênica das estrelas de Hollywood), próprio a uma sociedade em que tudo se passa como se fosse constituída uma nova pirâmide social, cuja base era formada de heróis ainda não ou imperfeitamente positivos e que se iam, de degrau em degrau, positivando até o cume, onde se encontra o único absoluto herói

positivo, o generalíssimo genialíssimo. O herói positivo I é então retratado, em pose majestática, pelo Primeiro Pintor Oficial, que é, por sua vez, o primeiro dos heróis positivos de sua hierarquia. [...] Os artistas soviéticos de então produziam “belas-artes” para o consumo conspícuo da Alta Burocracia soviética. Os artistas “bichos-da-seda” que se achegassem a um canto para, fazendo uso de seu dom natural, produzir sua “seda”, não tinham vez, se não fossem, simplesmente, como tantos o foram, enxotados de seu canto, ou esmagados como seres in ou associais, com um pecado irreparável: o de não poderem jamais galgar a base da pirâmide dos heróis positivos<sup>18</sup>.

O realismo socialista traria então à volta de uma espécie de classicismo das “belas-artes”, que à la Michelangelo, Rafael, Da Vinci, Tiziano, Greco, Rubens e outros, transformavam a obra de arte em uma necessidade nova, para uma clientela nova, as camadas sociais superiores<sup>19</sup>. Mario Pedrosa definia a concepção cultural do PCUS como “uma estética burocrático-burguesa, batizada de “realismo socialista”, com uma função social muito precisa de idealização da nada atraente realidade social dada<sup>20</sup>, daí compreendemos o retrato idealizado dos burgueses, proletários, e dos dirigentes da União Soviética.

A questão do trato do realismo socialista com a obra de arte é alvo de crítica, portanto, em Mario Pedrosa por não se ter conseguido liberar dos padrões capitalistas de trabalho alienado e pautado em valores de troca. No sistema de mercado o trabalho seria reduzido simplesmente à fonte de sustento, sendo excluída qualquer possibilidade de fruição, transformando o trabalho em alienação e contingência, implicando na dependência das relações sociais alheias ao trabalhador, mas que a ele se impõe. Mesmo com algum lazer, afirma Pedrosa, a condição do trabalhador já não lhe permite, em geral, interesse por atividades que estejam fora de seu circuito de vida, e deste modo “a arte já está sobrando na civilização de massa ocidental, mas eis que começa a dar sinais de sobrar na civilização socialista incipiente<sup>21</sup>. A obra de arte soviética só era útil se trouxesse um valor de uso. Para o combate destas relações no interior do socialismo Pedrosa resgata o próprio Marx, citando:

A produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também cria um sujeito para o objeto. A produção pois também produz o consumo, seja ele fornecendo-lhe a matéria, ou determinando-lhe o modo de consumir, ou fazendo nascer ao consumidor a necessidade de produtos que o consumo colocou primeiramente sob a forma de objetos. Ela cria por conseguinte o objeto, o modo e instinto de consumo. Do mesmo modo o consumo produz o talento do produtor solicitando-o como necessidade amadurecida por uma finalidade<sup>22</sup>.

O retorno à Marx confirma que as divergências entre Mario Pedrosa não

se restringem à concepção estética pura e simples, mas ao projeto de sociedade e as relações sociais que cada concepção carrega em si. A disputa com o realismo socialista não se dá apenas pelo resgate dos padrões reacionários de uma arte figurativa e idealizada, mas está ligado ao tipo de ideologia que esta arte reflete e refrata, que forma e é formada.

A atuação política e a obra de crítica de arte de Mario Pedrosa são interessantes para o retorno à discussão do papel do intelectual e sua atuação política. Atuando nas mais diversas frentes possíveis, Pedrosa jamais acreditou que sua atuação no campo da cultura era a suficiente para a construção de uma sociedade igualitária. Por isso o investimento na luta árdua do crítico de arte pela construção do partido operário e pela Revolução. Sem diminuir o papel da cultura enquanto espaço de transformação e de disputa de signos e consciência, Mario Pedrosa encarava que esta ação não o eximia da luta cotidiana em outros campos. A intervenção cultural, ainda que transbordando projetos de sociedade, nunca o liberou de intervenções nos outros campos. Mario Pedrosa entendia a história como uma totalidade. E nesta totalidade fazia de seu ofício de crítico de arte outra face de militância, muito sofisticada, diga-se de passagem. Sem cair no simplismo de que a cultura é material quando reflete didaticamente o campo político, no engodo do “artista engajado”, Mario Pedrosa vai além. Desconfiado do didatismo da arte, sua cultura não é somente política, é humana e material. Não reflete os campos políticos e econômicos de maneira direta ou mecanicista, porque a vida social não é direta ou mecanicista. A cultura de Mario Pedrosa carrega o todo em si, compondo um quadro completo da vida real. A arte material de Mario Pedrosa disputa signos forjados socialmente. É a ideologia que não é a falsa consciência, mas é dialética, compõe e é composta pelo todo. Neste sentido, a separação entre arte e a política não têm espaço na obra do crítico. É neste sentido que devem ser compreendidas as críticas de arte de Mario Pedrosa. O realismo socialista, uma arte reacionária e alienada, despertava reações conservadoras, refletindo consciências pouco revolucionárias, e gerando formas de experimentar o mundo não transformadoras.

O resgate da obra de Mario Pedrosa muito informa às questões que afligem os dias atuais: a militância política, a responsabilidade na cultura, o intelectual orgânico, a transformação social. O combate à perspectiva da “arte pela arte” e à despolitização da cultura e a discussão de sua importância para a construção de hegemonia e enquanto produção ideológica se fazem urgentes, em uma época em que o consenso acerca de um projeto único se legitima inúmeras vezes através da cultura, às vezes mesmo sem que se perceba. As tentativas — inúmeras tentativas — de Pedrosa em organizações políticas nos trazem a inspiração da busca por caminhos alternativos, ainda que o mundo conspire e se mova na direção de impor o “fim da História”, caminho dito inexorável e isento de

responsabilidades, ao mesmo tempo em que “neutramente” mantém e legitima a ordem desigual em que vivemos.

Mario Pedrosa enquanto intelectual é exemplo de engajamento, fazendo de seu ofício proposição de uma sociedade diferente e de sua vida luta por igualdade, sem desistir nos tropeços e nos obstáculos que a hegemonia nos impõe.

### Notas e Referências

\* Mestranda - UFF, e-mail: larissa\_costard@yahoo.com.br, bolsista Nota 10 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

<sup>1</sup> A trajetória política de Mario Pedrosa foi pesquisada nas seguintes obras: MORAES, João Quartim de. (org.) *História do Marxismo no Brasil. Os Influências Teóricas*. v. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. NETO, José Castilho Marques. *Solidão Revolucionária. Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *História do Marxismo no Brasil. Partidos e Organizações dos anos 20 aos 60*. v. V. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

<sup>2</sup> Karepovs, Neto e Löwy delimitam a primeira geração de trotskistas no Brasil em torno dos principais nomes: Mario Pedrosa, Lívio Xavier, Aristides Lobo, Plínio Mello, Rodolpho Coutinho, João da Costa Pimenta, Victor de Azevedo, Hilcar Leite, Fulvio Abramo, entre outros, que atuaram em fins dos anos 1920 até aproximadamente 1939-40. MORAES. Op. cit., 1995, p. 230.

<sup>3</sup> TROTSKI, Leon. *Em Defesa do Marxismo*. São Paulo: Proposta Editorial, 1986, p. 43.

<sup>4</sup> GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere. Os intelectuais, o princípio educativo. Jornalismo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

<sup>5</sup> ARAÚJO, Mônica Araújo. *A Arte do Partido Para o Povo: o realismo socialista no Brasil e as relações entre artistas e o PCB*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social), IFCS - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

<sup>6</sup> Idem, p. 85.

<sup>7</sup> NEDOSHIVIN, H. “O Artista, Engenheiro de Almas”. Apud. ARAÚJO. Op. cit., p. 139.

<sup>8</sup> GHIOLDI, Rodolpho. “O Realismo Socialista e a Liberdade de Criação”. Apud: ARAÚJO. Op. cit., p. 133.

<sup>9</sup> Idem, p. 134.

<sup>10</sup> SOBOLEVSKY, Nicolas. “A Imagem de Stálin Inspira Obras de Arte ao Povo Soviético”. Apud: ARAÚJO. Op. cit., p. 145.

<sup>11</sup> Por autonomia não se deve entender um descolamento com relação à sociedade e ausência das determinações da vida material, mas sim liberdade de escolha dos objetos e das formas de expressão artísticas, eliminadas com a “arte por encomenda” do pcus.

<sup>12</sup> GHIOLDI, Rodolpho. Op. cit., p. 133.

<sup>13</sup> TROTSKI, Leon. *A Revolução Traída*. Lisboa: Edições Antídoto, 1977, p. 247.

<sup>14</sup> PEDROSA, Mario. “A Revolução nas Artes – I”. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 200.

<sup>15</sup> Idem. “Vicissitudes do Artista Soviético”. Op. cit., 1975, p. 94.

<sup>16</sup> Idem. “Consumo de Arte na Sociedade Soviética”. Op. cit., 1975, p. 115.

<sup>17</sup> Idem, p.116. Novamente afirmo que, de acordo com o todo do texto de crítica de arte, a questão da “criação pessoal” de Pedrosa não é individualizar a obra de arte descolando-a da sociedade e colocando-a como invenção independente. O debate de Pedrosa se trata da arte

como trabalho de criação do artista, e não da terceirização da criação promovida pelo Partido.

<sup>18</sup> PEDROSA, Mario. "Vicissitudes do Artista Soviético". Op. cit., p. 95.

<sup>19</sup> Idem. "Crise do Condicionamento Artístico". Op. cit., 1975, p. 89.

<sup>20</sup> Idem. "Vicissitudes do Artista Soviético". Op. cit., p. 94.

<sup>21</sup> Idem. "Consumo de Arte na Sociedade Soviética". Op. cit., p. 118.

<sup>22</sup> Idem. *Ibidem*, p. 119 - 120.

## Prorural: a criação da Previdência Social Rural no Governo Médici

Nicole Régine Garcia\*

O tema deste trabalho é a criação da Previdência Rural no Brasil no governo Médici (1969-1973), durante o regime militar de 1964. A implantação do Prorural se deu em um contexto conturbado da história sócio-política brasileira, de maior fechamento do mencionado regime.

O governo Médici possuiu duas grandes características que o diferenciou no conjunto dos 21 anos de ditadura militar no país: o uso intensivo do Ato Institucional nº 5 — também conhecido como legislação de exceção — e a ocorrência do Milagre Econômico.

Até a assinatura do AI5, em 13 de dezembro de 1968, final do governo Costa e Silva, o Congresso funcionava e as liberdades individuais eram minimamente respeitadas. Mas a partir de então, tudo ficou em suspenso, o Congresso foi fechado a critério do presidente e usou-se intensivamente da censura e cassações, caracterizando no âmbito legal a concretização da ditadura no país.

Quanto ao Milagre Econômico, vale mencionar que veio após um período de crescimento insignificante, na década de 60, mas de 1968 a 1973, o momento do "milagre", foi o período de grande crescimento, tendo uma taxa de pelo menos 10% ao ano. Conjuntamente, se obteve queda da inflação, "com os menores índices desde 1959 até 1994"<sup>1</sup> e, por fim, o país alcançou o triplo de vendas no comércio exterior. Esse contexto econômico favorável promoveu alguma satisfação para parte da população, principalmente pelo crédito facilitado e acesso a bens de consumo, o que gerou algum apoio ao regime<sup>2</sup>, e o governo soube utilizar estrategicamente a seu favor esses dados através das propagandas e filmes da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP)<sup>3</sup>.

Mas esse contexto foi muito específico, também, por conta do cenário internacional favorável que, segundo alguns críticos, "qualquer um sabe navegar com bom vento"<sup>4</sup>.

Deste modo, o "milagre" possibilitou o vislumbre de crescimento da economia brasileira, que chegou a alcançar as dez maiores do mundo. Apesar disso, não significou melhorias sociais e distribuição de renda para a população, visto que não se cumpriu a proposta do ministro da fazenda Delfim Netto, que dizia ser "preciso fazer o bolo crescer para depois dividi-lo"<sup>5</sup>. Mas, no momento da divisão, o que ocorreu foi a recessão com a crise econômica devido à primeira crise do petróleo de 1973 para 1974<sup>6</sup>.

É necessário trazeremos minimamente o contexto de criação de políticas sociais durante a ditadura, para melhor nos situarmos acerca da