

DOSSIÊ Mário Pedrosa ■

Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mário Pedrosa (1925-1933)

Marcelo Mari¹

ORCID - 0000-0001-6352-9460

Resumo: A obra de juventude de Mário Pedrosa ainda hoje é pouco conhecida do público universitário. Isso se deve à falta de publicações que reúnam e que discutam a importância da produção intelectual de Pedrosa nesse período. O presente artigo reconstitui sua trajetória intelectual, entre os anos de 1925 e 1933, com ênfase no debate cultural travado sobre a arte de vanguarda e seu impacto no Brasil. Naqueles anos, Pedrosa estava interessado em deslindar a relação entre arte de vanguarda e política de vanguarda.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. escritos de juventude. vanguardas europeias. Surrealismo. expressionismo. arte proletária.

¹ Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (2006). Atualmente, é professor Associado da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Teoria, Crítica de Arte e Filosofia Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna, estética, arte e sociedade. E-mail: marcelomari.vis@gmail.com

Resumen: La obra de juventud de Mário Pedrosa es todavía hoy poco conocida por el público universitario. Esto se debe a la falta de publicaciones que recojan y discutan la importancia de la producción intelectual de Pedrosa en este periodo. El presente artículo reconstituye su trayectoria intelectual, entre los años 1925 y 1933, haciendo hincapié en el debate cultural mantenido sobre el arte de vanguardia y su impacto en Brasil.

8

Palabras clave: Mário Pedrosa. escritos juveniles. vanguardia europea. surrealismo. expresionismo. arte proletario.

Abstract: The youthful writings of Mário Pedrosa are still little known to the university public. This is due to the lack of publications that gather and discuss the importance of Pedrosa's intellectual production in this period. The present article reconstitutes his intellectual trajectory, between the years 1925 and 1933, with emphasis on the cultural debate held on avant-garde art and its impact in Brazil. In those years, Pedrosa was interested in unraveling the relationship between avant-garde art and avant-garde politics.

9

Key-words: Mário Pedrosa. youth writings. European avant-garde. Surrealism. expressionism. proletarian art.

*Mes yeux se tournent vers Moscou,
chargés d'angoisse et d'esperances (1925).*

A trajetória de Mário Pedrosa, nos anos de 1920, é fundamental para entender sua visão sobre a importância da arte e da cultura no processo de transformação revolucionária da sociedade burguesa. Em 1925, Pedrosa se filia ao Partido Comunista, em São Paulo. Sua formação vinha por conta de um conjunto de fatores: a influência benéfica de professores da Faculdade de Direito, na Capital Federal; o contato com operários, entre eles, Mário Grazini, em São Paulo; amigos do Rio de Janeiro e de São Paulo etc. Nesse momento, Pedrosa está próximo dos surrealistas e também interessado pelos estudos de Mário de Andrade sobre música brasileira. Além disso, era leitor assíduo da revista *Clarté*, que trazia debates sobre temas ligados ao pacifismo e, posteriormente, ao comunismo na França, em suas duas principais correntes: o Partido Comunista Francês (PCF) e a Oposição Internacional de Esquerda. *Clarté* era também revista de apresentação de temas de arte e de cultura, depois de algum tempo se fixando no debate sobre a Revolução Russa e na adesão ao comunismo por parte da intelectualidade francesa. Se a revista *Clarté* faz parte da formação de Pedrosa, não se pode esquecer que outro elemento fundamental, nesse sentido, foi sua estada em Berlim e Paris, no final dos anos de 1920.

Declarada a ilegalidade do comunismo no Brasil, já em 1922, e somente com breve período de legalidade, tendo sido preso e torturado Aristides Lobo, companheiro de militância, o Partido resolve enviar Pedrosa para estudos na Escola Leninista de Moscou, em 1927. Após realizar alguns trabalhos no interior de São Paulo, como correspondente do *Diário da Noite*, Pedrosa segue para Berlim com intenção de viajar de lá para Moscou. Porém, ele não prossegue viagem, pois toma conhecimento de que o Congresso Bolchevique na Rússia havia expulsado Trotsky e a oposição do Partido. Aproveita sua estada em Berlim e frequenta lições na Universidade, toma contato com a cena cultural alemã, comenta as tendências românticas do expressionismo alemão e o teatro de Erwin Piscator. Toma contato com a Nova Objetividade na obra de George Grosz, embora dela fale pouco. Esses elementos estarão presentes posteriormente no debate sobre realismo e expressionismo na arte brasileira. O fato é que, depois de passagem por Berlim, Pedrosa viaja a Paris e se encontra com intelectuais ligados à *Clarté*, em especial Pierre Naville e Benjamin Péret. O debate de Naville com Breton e os surrealistas vai influenciar Pedrosa. Era a posição de embate mais ou menos

consubstanciada nos debates da *Clarté*. A adesão ao Partido Comunista por Louis Aragon é assinalada por Pedrosa como o lugar de crítica que o poeta surrealista assumia diante da produção da cultura burguesa meramente celebradora do *status quo*. Caracterização que será também reafirmada por Naville em sua crítica do surrealismo e na convicção de que o artista deveria abandonar a prática artística em troca da militância para a realização da revolução comunista na França, na Europa e nos mais diversos rincões mundiais.

Como destaca Dainis Karepovs, a trajetória intelectual de Pedrosa, nos anos de 1920, fez-se por muitas vias, entre elas, pelo contato com a obra de Romain Rolland, pela leitura de *Clarté* e pela influência do professor Castro Rebello. Tudo somado, tem-se aí um momento decisivo da formação política de Pedrosa naquele decênio que presenciara tanto seu ingresso nos quadros do PCB como sua posterior dissidência e aproximação com a Oposição de Esquerda:

Já ao final de seu curso de direito, no qual ingressara em 1919, ocorre uma inflexão na sua trajetória política, que toma o rumo da esquerda. Essa alteração tem, fundamentalmente, duas vertentes que irão conduzi-lo ao ingresso no PCB, em 1925. A primeira foi a literária: Romain Rolland. Por intermédio dele, Pedrosa tomou contato com uma das grandes influências nos seus caminhos políticos: a revista *Clarté*. Os efeitos políticos e culturais de *Clarté* sobre Pedrosa foram marcantes. Na correspondência que manteve com Lívio Xavier, as referências aos debates suscitados nas páginas de *Clarté* são constantes, em especial aquele sobre o papel dos intelectuais. Não é mera coincidência que a trajetória política e intelectual de Mário Pedrosa, obviamente não com a mesma cronologia, seja espelhada à de *Clarté* (KAREPOVS, 2019, p. 54-55).

A correspondência entre Lívio Xavier e Mário Pedrosa, nos anos de 1920, cita com frequência o ambiente intelectual e os debates contidos na revista *Clarté*. A revista era uma referência importante no diálogo dos dois intelectuais. As cartas apontam também 1926 como ano de leitura de *Literatura e Revolução*, de Leon Trotsky, por Pedrosa, no momento em que ele se encontrava na estância

² Em seu estudo original sobre a correspondência de Mário Pedrosa e Lívio Xavier, José Castilho M. Neto comenta: “Participantes desse momento histórico como poucos, os missivistas mesclam em seus escritos gestos de paixão com acurada análise política. Retratos vivos de ‘militância revolucionária’ nos moldes bolcheviques, Mário Pedrosa e Lívio Xavier, ao mesmo tempo, debatem-se em sua intensa e ilimitada indagação intelectual. Homens cultivados por uma formação eclética e esmerada, colocam-se enquanto formadores do movimento oposicionista como intelectuais militantes, ciosos de seus papéis ditados por rigorosa regra moral. Nesse aspecto, o percurso da dissidência com a direção do PCB confunde-se, muitas vezes, com o papel do intelectual em face da revolução proletária” (Marques Neto, 1993, p. 191).

hidromineral da cidade de Lindoya, para tratar de tuberculose, e quando volta à cidade de São Paulo. Ele comenta nas cartas suas impressões de leitura e os acontecimentos norteados pelo debate inscrito muito em torno das questões do debate francês, mas também essas cartas são testemunho da aproximação de Pedrosa com artistas e intelectuais paulistas, a partir do momento em que passa a trabalhar, no ano de 1925, para o *Diário da Noite* em São Paulo. Além dos temas relacionados aos modernistas brasileiros (entre eles, Mário de Andrade e Oswald de Andrade), Pedrosa apresenta em suas cartas a Xavier temas do surrealismo, do marxismo e da psicanálise freudiana. Tudo era posto em reflexão, e Pedrosa descrevia o ambiente restrito a poucos, mas aberto e propício ao debate sobre a política e as artes, que ele encontrara na cidade de São Paulo.

Na revista *Clarté*, os temas que estão mais em evidência, nos anos de 1926 a 1930, são a mobilização do Partido Comunista Francês e o cenário de revolução na França; o debate entre militantes do PCF e os surrealistas; o debate sobre a formação da Oposição de Esquerda. Esses temas norteiam parte da tônica das cartas escritas por Mário a Lívio. Pode-se até mesmo dizer que Pedrosa seguiu de perto o processo de radicalização dos surrealistas em direção ao empenho por participar da ação política diretamente. Por isso, além de Trotsky, quem recebeu com frequência comentário de destaque nas cartas de Pedrosa foi Pierre Naville, André Breton e Louis Aragon. Todos eles representantes da vanguarda surrealista na França. No ano de 1927, quando Naville publica seu livro *La révolution et les intellectuels*, Pedrosa comentava as razões elencadas para o afastamento de Naville do surrealismo e a aproximação exclusiva com a política comunista, mas também a posição de Breton foi apontada como importante contraponto. Diz Pedrosa:

Tenho recebido *Clarté*. Recebi há poucos dias - duas brochuras - uma *La révolution et les intellectuels* - assinada pelas iniciais A. D. O autor é do Partido. Faz uma análise profunda e bem-feita das relações do surrealismo com o comunismo. A outra - é do Breton - *Légitime défense* - como o nome indica defende-se e explica a sua não adesão ainda ao partido. Em alguns pontos, tem razão; em outros, não. É a questão de *La Guerre Civile* etc. Gostei de ambas. Breton diz que não há razão para que eles e seus amigos abandonem de vez o surrealismo e as pesquisas nesse sentido, como parece exigir o partido. Diz ele que aguarda a resposta do Partido para nele ingressar sem reservas (MARQUES NETO, 1993, p. 256).³

³ Na carta a Lívio Xavier, de 1926, Pedrosa escreve as iniciais A. D. para indicar autoria da brochura *La révolution et les intellectuels*. Ensaio que antagonizava com a posição de André Breton exposta na brochura *Légitime Défense*. Provavelmente, A.D. foram iniciais de codinome utilizado

Pierre Naville tomara a decisão de se afastar do surrealismo por acreditar que o interesse do movimento artístico pela transformação da sociedade se revertia menos no empenho político verdadeiro do que em uma crítica marcadamente restrita à dimensão simbólica sem influência decisiva na mudança do estado de coisas. A relação de Naville com os surrealistas se torna cada vez mais conflituosa. O ponto alto da ruptura com o movimento ocorreu no mês de abril de 1925. Naville, então diretor da revista *A Revolução Surrealista*, decepcionado com a tendência mais e mais acentuada das pesquisas artísticas calcadas no modelo interior, concluía que os procedimentos do automatismo, a referência ao sonho e as fantasias imaginativas desqualificavam toda iniciativa de se encontrar uma expressão válida para a pintura surrealista. Logo em seguida, deixava a direção da revista a Breton, que publicaria o ensaio *O Surrealismo e a pintura*⁴, em defesa de pintores ligados ao movimento, como Max Ernst e André Masson.

No livro *A revolução e os intelectuais*⁵, publicado em 1927, ainda sob forte influência do Partido Comunista Francês, Naville apresenta seu argumento principal sobre a adesão (ou não) dos surrealistas à prática política. Para ele, toda a crítica feroz dos surrealistas ao racionalismo burguês e ao nacionalismo não significava um posicionamento político propositivo e coerente ao lado do proletariado, ainda que representasse vontade de mudança. Para Naville, os surrealistas acreditavam, em termos poéticos, na superação da realidade e da mentalidade burguesa através de uma ação deliberada que se valia do expediente de contradição e de ruptura com a significação da realidade, ruptura do significado único do mundo, a partir da reunião de elementos díspares ou juntados pelo processo de automatismo psíquico. Esse expediente revelava a obstinação dos surrealistas “na recusa de considerar como adquiridas as produções espontâneas de seu espírito” e seu contato com a produção burguesa. Se era legítima a defesa metafísica da espontaneidade das ideias, do ponto de vista dialético era um erro, a falta de um lastro específico com os acontecimentos de seu tempo. Conclui Naville (1928) que o isolamento do intelectual, do poeta, e do artista se devia menos à atitude crítica para com a burguesia do que a raiz abstrata de suas ideias.

por Pierre Naville. O livro *La Révolution et les intellectuels*, de Naville, publicado em 1927, segue a argumentação de crítica às posições de Breton e do surrealismo.

⁴ BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

⁵ Cf. NAVILLE, P. *La révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

Sua responsabilidade social viria do esforço de conectar arte e realidade. Porém, o grande choque causado pelos surrealistas no mundo burguês foi justamente esse sentimento extremo de liberdade, refletindo a vontade de mudança de todos os fundamentos sociais. Isso levaria a uma relação entre conquistas sociais e espirituais, que caracteriza todos os períodos revolucionários, e é temerária para a burguesia. Essa relação é definida por Naville como a “ligação ativa dos movimentos de liberação social com a liberdade total de movimentos” (NAVILLE, 1928, p. 94).

A relação crescente de encontro dos surrealistas com a realidade era clara, mas nem por isso deixava de ser ambígua e errava por não definir os limites da consciência sobre a realidade, como parte do processo de transformação das condições sociais. Para Naville, os surrealistas deveriam se posicionar primeiramente em favor da revolução proletária. A ambiguidade dos surrealistas se encontrava na natureza dupla da atividade intelectual, ora comprometida e ora não comprometida com a sociedade burguesa. Disto, Naville conclui a existência de duas direções possíveis para o movimento surrealista: “Ou bem preservar em uma atitude negativa de ordem anárquica, atitude falsa *a priori* porque ela não justifica a ideia de revolução que ela reclama para si (...) ou bem se engajar resolutamente na via revolucionária, a única via revolucionária: a via marxista”. (NAVILLE, 1928, p. 105).

O pessimismo proposto por Naville, como método, traduzia-se em desconfiança sobre uma nova onda revolucionária no mundo e a ampliação da revolução comunista na Europa/mundo e sobre o destino da própria arte revolucionária. Esse pessimismo que se filiava à revolução comunista, e se voltava contra a sociedade burguesa, manteve-se como ponto nevrálgico de debate do surrealismo depois da publicação do Segundo Manifesto. Como se sabe, Breton mantinha contato com o partido comunista francês, em 1926, e seu opúsculo intitulado *Legítima defesa* manifestava abertamente adesão ao Partido. Essa adesão fazia ressalva sobre a importância e defesa da arte de vanguarda. Se a descrição de Naville caracterizou bem a filiação do pensamento de Breton a certo “misticismo intelectual”, principalmente quando Breton aludia à ampliação de consciência com referência a uma realidade mistificadora, quando citava o estado de contemplação cultivado pelo pensamento oriental como alternativa ao culto da máquina e ao pensamento ocidental burguês. Por sua vez, Naville defendia que o salto qualitativo da cultura ocorreria somente depois da revolução e que o proletariado era o real guardião e depositário da cultura.

Apesar das críticas de Naville, muitos surrealistas estabeleceram e mantiveram ligação com o Partido Comunista Francês, que seria marcada por vários altos e baixos e até rupturas definitivas. Em 1933, André Breton e Paul Eluard foram expulsos do Partido, depois de apoiarem as críticas de Ferdinand Alquié sobre a cretinização do regime soviético. No mesmo ano, se Breton aproxima da Oposição Internacional de Esquerda.

Na mesma linha de Naville, embora ainda não tivesse aderido ao Partido Comunista Francês, Aragon escreveu, em novembro de 1925, artigo intitulado *O proletariado do espírito*, em *Clarté*, chamando atenção para a posição ambígua do intelectual na sociedade capitalista na medida em que ele tanto vende sua força de trabalho para sobreviver como comunga de um *status* social diferenciador de sua condição frente ao proletariado e que serve de perpetuação das diferenças e desigualdades sociais. Diante desse estado de coisas, Aragon reclama que o intelectual saia de sua posição em essência conservadora dentro da realidade capitalista e adira às fileiras do proletariado mundial revolucionário:

Face a tal dominação, seria estranho que nada ocorresse. Em nenhum lugar existe um exemplo de tal submissão. Os rebeldes bandeiam com mais frequência para a opressão. Mas os outros estão quebrados. Estamos a assistir a um espetáculo que se assemelha estranhamente a uma luta de classes. Que cisma é esta no espírito? O que nasce, o que nós vemos nascer, é uma ideia nova que cresce. Forma-se gradualmente um proletariado do espírito. Ele ainda está disperso, ele tem má consciência de si mesmo, ele está na esteira de seus inimigos, ele se engana, ele erra. Mas em vários sinais, ele se reconhece. É verdadeiramente um proletariado. O exercício de um trabalho, de um trabalho que lhe é próprio, o pensamento, não é que pela traição do pensamento mesmo que se pode, na sociedade capitalista, assegurar uma existência. (...) o pensamento não se exprime fora do dinheiro. (...) A sociedade capitalista não só nega àqueles que não escravizam os seus pensamentos as condições materiais para o desenvolvimento desses pensamentos, como também os caça logo que os exprime. (...) qual é a diferença, se lhe agrada, entre tais homens e os proletários? (...) Os preconceitos burgueses são fortes, o proletariado foi profundamente impregnado com eles, e recusa-se a reconhecer como seus os que desconfiam da própria classe que combatem. (...) eles também, na maioria das vezes, se recusam a reconhecer a sua verdadeira classe como sendo a sua. Ou partiram desta classe e têm a ambição tola de se elevarem acima dela, ou nasceram da burguesia e mantiveram os seus hábitos (ARAGON, 1925, p. 336).

A aproximação entre os surrealistas e a revista *Clarté* foi oportunidade de exposição e embate das diferenças entre esses dois meios intelectuais: um que se definia como movimento de arte de vanguarda e outro como veículo da revolução comunista⁶. Chamou atenção de Pedrosa, nesse embate, a posição de Aragon sobre a denúncia das ambiguidades nos compromissos do intelectual burguês com a Revolução. Esse aspecto é levantado por Pedrosa, em carta de 12 de fevereiro de 1926, quando endossa posição de Aragon, e diz a Lívio Xavier que o intelectual e seu pensamento idealista não se desvencilharam da sociedade burguesa que os sustentavam e isso gerava uma suspeição completa sobre o papel desse intelectual pequeno-burguês na sociedade, a despeito de sua posição ser às vezes pouco ou às vezes muito crítica do capitalismo, muitas vezes anticapitalista sem ser comunista. Vejam-se os comentários de Pedrosa sobre posicionamento de Aragon na revista *Clarté*, sempre coerente com o comunismo e com a defesa da Revolução Russa:

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

⁶ Para um estudo mais pormenorizado sobre a relação entre surrealistas e clarteanos, ver o artigo de Alain Cuénot, intitulado *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution*. Nele, Cuénot mostra que havia uma pressão para que os surrealistas fizessem um gesto mais positivo para a revolução comunista e não apenas uma crítica fácil ao capitalismo. Diz ele: “De telles critiques poussent Pierre Naville à présenter une claire mise au point dans le n°11 de *Clarté*, complétée par la rédaction d’une brochure intitulée «Mieux et moins bien», afin de dissiper toute équivoque politique et morale. Pierre Naville se félicite de voir les surréalistes servir la cause du prolétariat tout en précisant qu’il ne tient pas à voir l’intelligence révolutionnaire subordonnée à de vulgaires calculs politiques ou à des nécessités tactiques de basse propagande comme l’entend le parti. Mais il avertit ses amis surréalistes qu’il faut, en qualité d’intellectuels communistes, aller plus loin dans la dialectique marxiste. Il ne s’agit pas de lancer quelques coups de chapeau amicaux au communisme, d’adresser un regard circulaire sur les événements sociaux et politiques. Curieusement, alors qu’André Breton et ses amis surréalistes se rangent du côté du PCF, déjà Pierre Naville se pose en intellectuel révolutionnaire critique et exigeant vis-à-vis de la doctrine marxiste”. CUÉNOT, A. *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution* In *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique* (on line), 2014, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/chrhc/3522>>, Acesso em: 26/09/2020. Ver também análise de Nicole Racine em “Une revue d’intellectuels communistes dans les années vingt : « Clarté » (1921-1928)” In *Revue française de science politique*, Paris, 17 de março de 1967. pp. 484-519. Segue tradução: “Tais críticas levaram Pierre Naville a apresentar um claro esclarecimento no n° 11 de *Clarté*, complementado pela redação de um folheto intitulado “Melhor e Pior”, a fim de dissipar qualquer ambiguidade política e moral. Pierre Naville ficou satisfeito em ver os surrealistas servindo a causa do proletariado, deixando claro que ele não queria ver a inteligência revolucionária subordinada a cálculos políticos vulgares ou às necessidades táticas de propaganda de baixo nível, como o partido pretendia. Mas ele advertiu seus amigos surrealistas que, como intelectuais comunistas, eles tinham que ir mais longe na dialética marxista. Não é uma questão de jogar alguns chapéus amistosos no comunismo, de olhar para eventos sociais e políticos de forma circular. Curiosamente, enquanto André Breton e seus amigos surrealistas se colocavam do lado do PCF, Pierre Naville já se fazia passar por um intelectual crítico e exigente em relação à doutrina marxista”.

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 ideia do proletariado do espírito, imagem do 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 (MARQUES NETO, 1993, p 258).

Fica evidente que havia um senso generalizado entre intelectuais e artistas de que a arte só teria seu papel significativamente transformado, deixando de ser apanágio da cultura de salão da burguesia, caso a revolução proletária ocorresse de fato⁷. Do contrário, a arte cumpriria o mesmo papel que sempre havia cumprido no passado, a de exaltação de falsos heróis, concebidos por falsas genialidades artísticas, na perpetuação de uma estrutura institucional que só teria substituído a moda acadêmica pela mais atual, a moderna. Essa era a questão vital para muitos

17

⁷ Nos anos iniciais do século XX, compreendia-se que vanguarda artística e vanguarda política coincidiam em intenções e prática. Esse tipo de compreensão, muito difundida, explica John Willet: “Em certo sentido, tratava-se de uma confusão de termos; no decorrer do século XIX: o conceito militar de vanguarda estendeu-se em primeiro lugar aos progressistas em política, depois aos artistas mais avançados. A mesma ambiguidade encontrava-se no uso do termo “burguês”, cujo significado no mundo da arte foi estabelecido não por Marx, mas por autores satíricos tais como Daumier e Henri Monnier, para os quais o burguês não era tanto o dono do poder, mas um objeto de ironia: um arrivista que ingressara na classe dominante, inseguro da nova posição e filisteu em seus gostos. Os artistas que aceitavam essa imagem – e eram a maioria – sentiam não somente que compartilhavam o “progressismo” da esquerda política, mas também que tinham diante de si o mesmo inimigo. Independentemente de sua posição ideológica, portanto, esta sensação determinou a atitude deles: com efeito, para eles, a lógica conta menos do que as emoções. Principalmente se não estão em jogo seus interesses materiais: além disso, a imensa maioria dos artistas criadores, em todos os campos, leva uma vida financeiramente precária, tendo pouco a perder além da liberdade. Quando se abate sobre uma sociedade uma rajada de fúria e de esperança. Não há grupo mais predisposto do que este a deixar-se arrastar por ela” (WILLET, J. “Arte e revolução” *In História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 79-80).

missão histórica, a saber: o protagonismo necessário na realização da revolução comunista internacional⁸.

Pedrosa tinha como horizonte a crítica da sociedade burguesa e de suas instituições. Naquele momento, o surrealismo lhe parecia uma alternativa. Isso porque os surrealistas ambicionavam abandonar a arte e sua academia, partindo para uma mudança radical de atitude frente aos marcos estabelecidos da sociedade. Ao negar a arte, os surrealistas se aproximavam parcialmente da negatividade

⁸ Alain Cuénot comentaria que na polêmica entre Breton e Naville, Breton recusaria a separação artificial entre o mundo dos fatos e o mundo do espírito. O que conta dessa polêmica é também o fato de o PCF ver com desconfiança a arte de vanguarda surrealista e ter como parâmetro de arte momentos passadistas como o simbolismo e o naturalismo. Daí uma linha mais austera para a *Clarté* por algum tempo e mais ligada ao Partido: “En janvier 1926, les deux groupes envisagent même la création d’une publication commune qui porterait le nom de Guerre civile, mais le projet échoue. Plusieurs facteurs expliquent ce revers: André Breton ne veut pas renoncer aussi vite au surréalisme et se jeter dans les bras du marxisme, le PCF voit d’un très mauvais œil le capital culturel que représentent Henri Barbusse et Clarté disparaître aussi vite et considère le groupe surréaliste comme un mouvement littéraire hermétique et confus, dépourvu de sentiments marxistes. En effet, les dirigeants du parti, imprégnés de symbolisme et de naturalisme, défendent une conception hybride d’un art populiste et classique à la fois. Bien peu sensibles aux efforts déployés par les responsables soviétiques pour fonder un art prolétarien, ils tiennent avant tout à s’attacher les services de célébrités littéraires sympathisantes comme Henri Barbusse, promises au rôle solennel de guide, plutôt que de se tourner vers de jeunes écrivains et poètes contestataires tout à fait inconnus. Par leur méfiance, ils font avorter une tentative culturelle et politique dont ils ne distinguent ni le sens, ni la portée historique. La grande question du rapport entre avant-garde et parti révolutionnaire est ainsi éludée. Finalement, l’équipe de Clarté avec Marcel Fourier, désireuse de respecter les choix politiques du PCF, reprend en main la direction de la revue pour en faire un outil d’éducation communiste et écarte Jean Bernier de toute responsabilité, élément jugé trop dérangeant et critique, s’obstinant dans un révolutionnarisme de type anarchisant bien peu compatible avec une action communiste militante”. CUÉNOT, A. *Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution* In *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique* (on line), 2014, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/chrhc/3522>>, Acesso em: 26/09/2020.

Segue tradução: “Em janeiro de 1926, os dois grupos chegaram a prever a criação de uma publicação conjunta que se chamaria *Guerre civile*, mas o projeto fracassou. Vários fatores explicam este revés: André Breton não queria abrir mão do surrealismo tão rapidamente e lançar-se nos braços do marxismo, o PCF não queria trocar o capital cultural representado por Henri Barbusse por Clarté e considerou o grupo surrealista como um movimento literário hermético e confuso, desprovido de sentimentos marxistas. De fato, os líderes do partido, impregnados de simbolismo e naturalismo, defenderam concepção híbrida de uma arte populista e clássica ao mesmo tempo. Sem simpatia pelos esforços dos líderes soviéticos para estabelecer uma arte proletária, eles estavam mais interessados em contratar celebridades literárias simpáticas, como Henri Barbusse, a quem foi prometido o papel solene de guia, do que em recorrer a escritores e poetas de protesto jovens e desconhecidos. Por sua desconfiança, abortaram uma tentativa cultural e política cujo significado e significado histórico eles não conseguiam distinguir. A grande questão da relação entre o partido vanguardista e o revolucionário é assim evitada. Finalmente, a equipe de Clarté com Marcel Fourier, desejando respeitar as escolhas políticas do PCF, assumiu a direção da revisão para torná-la uma ferramenta de educação comunista e dispensou Jean Bernier de toda responsabilidade, um elemento julgado demasiado perturbador e crítico, perseguindo obstinadamente um tipo de pensamento revolucionário anarquista dificilmente compatível com a ação comunista militante”.

dadaísta e se posicionavam à frente daquele movimento por compreender a revolução como finalidade de sua ação, da ação surrealista. Essa compreensão, que era de Pedrosa, foi a posição defendida também por Benjamin Péret. Talvez o acento de Pedrosa na dimensão política do surrealismo, na linha de Aragon, seja diferente da posição de Péret quando este diz que arte e política revolucionárias andavam juntas. Porém, de que revolução eles estavam falando? A revolução comunista, evidentemente. Tudo isso está exposto na entrevista de Pedrosa feita com Péret, em Paris, no mês de outubro do ano de 1928, para o jornal *O Dia*:

Em Paris, [diz Pedrosa], de todos os movimentos ditos modernos, originários dos meios intelectuais e artísticos, só o superrealismo ainda vive coerente e coeso. Com uma persistência que admira. Dissolveram-se os grupos, aquela agitação enervante de durante e depois da guerra cessou. Os artistas voltaram ao seu individualismo (...). Só o movimento superrealista se mantém unido em grupo, sistematizado em sua doutrina. Muitos (surrealistas) não se dão ao trabalho de expressar, por escrito ou outro qualquer meio, o próprio pensamento: não são escritores nem pintores. (...) Pois este movimento não se caracteriza por sua atividade literária ou artística, como muita gente pensa. Está fora do domínio da arte e da literatura, é mesmo dirigido contra essa forma de atividade espiritual. Eles aliás são peremptórios nesse sentido. (Do que conclui Péret:) a revolução para nós superrealistas não é outra, não pode ser outra senão a revolução comunista, condicionada pelos meios de execução e de vitória definidos pela 3ª. Internacional, pela Internacional Comunista. Por seu próprio desenvolvimento interior, pela polarização de sua ideia de revolução, pelas próprias condições burguesas de existência – o superrealismo foi ter ao comunismo, numa atração inconsciente. O superrealismo, mais uma vez, (...) não distingue a ação da poesia nem esta da revolução: - são faces diferentes de um mesmo estado de coisas. (PEDROSA, 1928c *apud* KAREPOVS, 2021).⁹

O lugar de Pedrosa na França era com a Oposição de Esquerda. Embora Marques Neto (1993, pp. 199-200) faça afirmação cautelosa sobre o papel decisivo ou não da viagem de Mário Pedrosa para a Europa, na adesão às posições da Oposição de Esquerda, o certo é que havia fatores internos para a viagem dele e, entre esses fatores, estava a perseguição a todos aqueles que trabalhavam na luta sindical ou na formação de partidos de base operária. Tratava-se da *Lei*

⁹ Parênteses nossos. Agradeço material encontrado e disponibilizado pelo pesquisador Dainis Karepovs.

Celerada (1927), que era edição de lei, inspirada em lei de 1890, para coibir ideais e atividades de incitamento dos operários contra seus patrões. Aristides Lobo e Edgard Leuenroth foram presos junto a muitos operários. Lobo foi brutalmente torturado por ser acusado de estar envolvido em atividades políticas e sindicais. Depois de sair de circulação da cidade de São Paulo, em breve período de viagem e estada no centro-oeste paulista, Pedrosa seguiu para a Escola Leninista Internacional. Viajou a Berlim para de lá seguir viagem até Moscou. Conforme relata Karepovs:

Foi em Berlim, quando se encaminhava a Moscou para cursar a Escola Leninista Internacional, que Pedrosa soube da expulsão dos líderes da Oposição Unificada — Trotsky, Zinoviev e Kamenev — do Partido Comunista da União Soviética. Diante das notícias do que se passava na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), decidiu não mais prosseguir até Moscou e permaneceu na Alemanha, militando no Partido Comunista e fazendo cursos de filosofia e sociologia na Universidade de Berlim. Depois de passar o ano de 1928 na Alemanha, seguiu em abril de 1929 para a França, onde passou a atuar nas fileiras da Oposição de Esquerda francesa. Ao mesmo tempo, em contato com militantes alemães e com Pierre Naville — surrealista francês que aderira ao comunismo e então dirigia *Clarté* —, teve acesso aos materiais da Oposição de Esquerda, fração comunista internacional que se guiava pelas posições de Leon Trotsky, e, por fim, tomou a decisão de aderir a estas propostas. Foi também nessa viagem que Pedrosa conheceu as ideias de Rosa Luxemburgo e tomou contato com teorias estéticas, como a da psicologia da percepção. (KAREPOVS, 2019, p. 58).

20

Em sua primeira carta enviada de Berlim e datada de 24 de dezembro de 1927, Mário retomaria contato com Lívio, depois de longa viagem. Estava adoentado e ofereceu ao amigo um panorama detalhado daquele momento. Essa é a famosa carta em que ele escreve para o amigo contando o fato de ter ficado doente e de estar em tratamento médico por oito semanas na capital alemã. Mais que isso, ele confidencia que estava desanimado em continuar viagem de estudos para Moscou e que lá as coisas tinham seguido rumos nefandos: “- Agora, aqui para nós. Desanimei numa vez de ir, hoje mesmo que te escrevo. O Congresso bolchevique do PR – expulsou Trotsky e oposição do partido” (Marques Neto, 1998, p. 283). Além disso, na carta, Pedrosa tem ocasião para falar do que acontecia na cena cultural berlinense e dedica algumas linhas a isso. Dada a importância dessa carta para a elucidação

da trajetória política de Pedrosa, pouco ou nenhum comentário é visto sobre sua recepção entusiasmada do teatro proletário. Aliás, na carta, ele comenta sua visita à exposição de propaganda russa e também ao teatro de Erwin Piscator:

Há aqui agora uma exposição de comemoração ao decenário dos Sovietes. Fui ver. Cartazes, dísticos, estatísticas etc., propaganda. Interessante. Na casa de Liebknecht – onde é a sede do partido. Fotografia do tempo da revolução. Terror branco. Obra malvada. Livros, literatura, gravuras, gráficos etc. Vi retratinhos dos chefes para vender (sobretudo Stalin, Bukharin). De Trotski nenhum. Livros bons. *O materialismo e o empiriocriticismo*, de Lenin, acabado de aparecer. Etc. (...) Há também aqui – um teatro comunista – dirigido por um comunista, parece que muito bom. O *Piscatorbühne* (cena de Piscator). Piscator é o nome do diretor. Levam agora uma peça do Alex Tolstoi – muito moderna, de técnica, etc. Rasputin, o Romano, a Guerra, o Povo, etc. É o título. (os personagens são esses tipos). O Kaiser também estava representado, mas protestou. E o governo proibiu que saísse a figura dele. O papel foi suprimido: apenas é lida em cena a decisão do ministro republicano proibindo a ofensa ao Kaiser. Ainda não fui ver. Espero ir mais adiante, por causa do alemão. Levaram antes uma peça do Falber. Depois – adaptação ao teatro na obra de um poeta tcheco, morto moço, três soldados, que foi comparado ao D. Quixote. É uma revelação fabulosa e muito recente (MARQUES NETO, 1998, 284).

Pedrosa demonstrava interesse de ir assistir espetáculo do teatro proletário em breve. Não era para menos, Piscator significava muito para a cena teatral alemã e também para a soviética. Ele tinha sido um dos introdutores de recursos técnicos modernos no teatro, em atualização dos recursos tradicionais cênicos, para tornar mais atual e eficiente o teatro de agitação e propaganda comunista. Mas não era somente isso. Os recursos novos, os novos meios de produção, estavam investidos de uma forma de apresentar evidente e, objetivamente, as contradições históricas e a situação dramática do proletariado no capitalismo. Piscator fazia teatro em prol da revolução comunista, um teatro para trabalhadores que pretendia ser assistido pelos trabalhadores. Todas essas premissas e questões foram postas por Pedrosa na análise do teatro de Piscator, de fundo realista, sobre o tipo de mensagem, sobre a forma de conscientização política possível e ainda sobre o impacto dos novos meios produtivos nas novas formas de produção artística. Realismo sim, mas um tipo que poderia ser definido por realismo crítico. Piscator partia do princípio de não só ter de ser o teatro tendencioso para defender a solidariedade das classes

trabalhadoras e a mensagem da revolução comunista, mas que para fazer isso era necessário modificar o teatro burguês, destruindo seus pilares de neutralidade e organizando a consciência de classe para a revolução.

Sobre o objetivo principal do teatro proletário e sobre o uso de recursos cênicos novos, Piscator apresenta suas motivações:

[Por intervenção da polícia], em abril de 1921, realizou-se o último espetáculo do Teatro Proletário. Sem nos importarmos em saber se o resultado positivo desse primeiro ano foi grande ou pequeno, uma coisa se atingiu: para o movimento proletário, o teatro, entre os meios de propaganda, atingira um lugar de primeiro plano. Fora incluído nas possibilidades de expressão do movimento revolucionário no mesmo nível que a imprensa e o parlamento. Ao mesmo tempo, todavia, como instituição de arte, completara uma mudança de sua função. Recebera de novo um objetivo que se situava no campo do fato social. (...) que espécie de argumentos, pois, são só que se mencionam contra o emprego de atores profissionais, do aparelhamento cênico, de toda a instituição do teatro? São tão absurdos quanto a afirmação de que um jornal revolucionário deve, por razões ideológicas, ser composto na prensa manual de Gutemberg em vez de o ser numa rotativa moderna. A finalidade continua a ser constituída pelo essencial: através da melhor realização, a propaganda mais forte. E se tenho um mérito é precisamente o de ter feito do teatro o aparelhamento total, o fator a serviço do movimento revolucionário, e o de ter, correspondentemente, transformado os seus objetivos. Com isso resultou que, por intermédio do próprio teatro, se descortinam novas possibilidades, puramente teatrais (PISCATOR, 1968, pp 57-58 e p. 77).

Ora, o teatro político de Piscator investia na utilização de estruturas móveis de palco, novos meios técnicos como projeção de imagens, com uso de projetores de cinema, apresentação de pinturas de George Grosz, utilização do conceito técnico de montagem para as imagens construídas para a peça teatral e a introdução de palcos móveis, estruturas cênicas articuladas com máquinas utilizadas nos efeitos cênicos etc. Isso também fez parte das iniciativas de pensar a realização das peças teatrais para além das convenções e do espaço ilusionista burguês na dramaturgia. Foi daí que se originou o estudo de Walter Gropius para o teatro proletário de Piscator. Gropius comenta, em 1927, a renovação da arquitetura moderna aliada à ideia de potencialização das possibilidades expressivas do teatro, intitulada pelo próprio arquiteto alemão como “teatro total”. Gropius explica:

Quando Erwin Piscator me transmitiu o plano do seu novo teatro, impôs, com a ousada naturalidade do seu fortíssimo temperamento, um bom número de exigências aparentemente utópicas, cujo objetivo consistia em criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído sob o ponto de vista técnico, capaz de satisfazer às diferentes necessidades de diretores diversos, e de oferecer, no grau mais elevado, a possibilidade de permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando-se, assim, estes mais eficazes. (...) os meios mecânicos para a mudança dos planos de representação são eficazmente completados pela projeção luminosa. Piscator, em suas montagens, serviu-se genialmente do filme, para fortalecer a ilusão de representações cênicas. (Contudo) (...) o objetivo deste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos eles são meros meios e fins para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando ocultado atrás do pano (GROPIUS *apud* PISCATOR, 1968, pp. 149 e 151).

Como correspondente na Alemanha para o *Diário da Noite* de São Paulo, Mário Pedrosa produziria dois artigos sobre Piscator, ambos com o título “O teatro moderno em Berlim”. O primeiro deles foi escrito em 15 de janeiro de 1928 e publicado praticamente um mês depois, em 14 de fevereiro daquele ano. Nesse artigo, Pedrosa mostra como Piscator conseguiu superar os impasses da forma já tida como ultrapassada do teatro burguês. Por dois motivos o teatro estava em crise: em primeiro lugar, a forma-teatro para Pedrosa perdia terreno em especial para a dimensão técnica de superação apresentada pelo cinema; em segundo lugar, havia no teatro burguês, com seu psicologismo subjetivista, um distanciamento deliberado dos temas sociais e políticos, que eram a grande força motriz dos primeiros decênios do século XX. O teatro de Piscator vencida essas dificuldades e se aproximava das experiências mais ousadas da arte moderna produzida na União Soviética. A tendência de renovação das artes, vinda da Rússia, era justamente seu caráter de aproximação entre arte e o destino da revolução comunista, portanto, a arte estava inserida no processo amplo de politização da mensagem estética. Pedrosa pondera:

(...) Foi nessa intenção de reintegrar o teatro à vida profunda de nossa época que se deu e se vem dando a renovação. O teatro político hoje tão em voga é uma consequência desta orientação; aliás tem sido este o caminho trilhado pelo movimento moderno em todas as outras artes. A Rússia moderna foi que neste sentido rompeu

a marcha. E justo é confessar que tem conseguido verdadeiras realizações. A arte teatral russa é atualmente a mais moderna e avançada do mundo. (...) Os seus grandes artistas e diretores de cena, como Meyerhold, no teatro, e Eisenstein, no cinema, não tem outro objetivo artístico, declaram, que o de exprimir as grandes emoções e acontecimentos da época formidavelmente dramática que viveram e estão vivendo. A Alemanha lhe vai seguindo as pegadas (...). Assim, a atual inovação de um dos mais modernos diretores da cena da Alemanha, Erwin Piscator (PEDROSA, 1928a, p. 02).

Porém, qual seria o diferencial da obra de Piscator, encontrado também na produção russa moderna de Meyerhold, em contraponto às demais manifestações da arte de vanguarda de seu tempo? Pedrosa responderia que a originalidade de Piscator estava justamente na “intenção política de sua arte”. Os variados elementos da peça são organizados de modo a dar relevância para a mensagem política. No caso da peça “*Rasputin*”, assistida e comentada por Pedrosa, elementos internos e externos à trama são combinados para aproximar o drama histórico à realidade política do momento, o ano de 1927. A peça citava, pois, um banqueiro residente na França, que tivera negócio com a Rússia Czarista e também o Kaiser alemão. Com a interdição jurídica, Piscator apresenta, na peça, o documento da decisão ministerial contra o uso da imagem do Kaiser:

As coisas estavam nesse pé, quando o governo interveio, e uma ordem do Ministro do Interior, depois de uma reunião do Ministério, era transmitida a Piscator, proibindo qualquer representação insultuosa (...) do ex-imperador (...). Então, em lugar do Kaiser, é exposta, na cena propícia, a decisão ministerial, como para mostrar ao público as convicções republicanas do governo (PEDROSA, 1928a, p. 2).

No dia 16 de março de 1928, sai publicado outro artigo, agora referente ao mês de fevereiro, que trata do teatro de Piscator. Nele, Pedrosa retoma a caracterização do teatro político em que o desdobramento histórico é mais importante do que personagens principais ou figuras dominantes. Além disso, o teatro político de Piscator se utilizava de estruturas renovadas e das modernas técnicas cênicas para oportunizar um alargamento dos dados históricos ao público, a fim de se dar uma abertura para reflexão mais apurada:

Para nós, hoje, que conhecemos o desenlace que teve o drama formidável, ainda se torna mais empolgante acompanhar-se assim, desde o seu início obscuro, a ação do homem que, então, insuspeitado e desconhecido, ia, entretanto, assenhorear-se de um grande país. (...). O cenário é moderno. Sem realismo servil, esquematizado, de linhas e

decoração muito modernas e disposto muito engenhosamente dentro de uma abobada giratória, cortada interiormente por vários planos onde se desenrolam as cenas, de modo a permitir, quando se faz necessário a rápida passagem delas e a sua representação simultânea. O emprego do cinema, que é uma audaciosa inovação (...), é feito aqui com muita inteligência. A sua função é propriamente a de situar as cenas, que se passam no palco, no conjunto dos acontecimentos da época (PEDROSA, 1928b, p. 02).

A parte final da peça “*Rasputin*” apresenta a chegada de Lênin na Rússia e o início da Revolução. Depois de situar a narração dos acontecimentos, Pedrosa destaca os elementos cênicos incorporados por Piscator na peça: uma estrutura em abóbada giratória e a utilização de projetores de imagens. A finalidade principal desses recursos técnicos é arrancar o espectador de sua posição confortável, de identificação com os personagens e os heróis da narrativa, no velho sentido aristotélico do termo, para fazê-lo refletir sobre o processo histórico geral, “situar as cenas (...) no conjunto dos acontecimentos da época”. Alargando as perspectivas históricas do drama, diz Pedrosa:

O espectador que tende a só se interessar pelas peripécias do drama, no palco, (...) pela psicologia dos personagens (...) é assim obrigado a generalizar, a ver que isto tudo é apenas um episódio que é preciso ligar ao conjunto do desenvolvimento histórico do tempo”. E arremata “dessa maneira o fim político visado é obtido, e o espectador vê-se forçado a deduzir, do que está vendo, as grandes conclusões gerais e daí, a tirar, em seguida, todas as consequências posteriores, sociais e políticas (PEDROSA, 1928b, p. 02).

25

Estava claro que o efeito artístico e o caráter político-classista da peça eram fundamentais para o teatro de Piscator. O despertar da consciência dos espectadores, retirando-os da dinâmica da identificação com o *pathos* e as emoções da peça para colocá-los em processo de racionalização dos acontecimentos e dos fatos, revelou-se para Pedrosa de uma força estética não convencional, de tipo refratário à estética burguesa, fundamental para a arte de vanguarda conectada com as transformações políticas e sociais de seu tempo. O caminho era pelo anti-ilusionismo da cena, pela conscientização e pelo posicionamento político na luta de classes, frente a categorias tradicionais da experiência estética. Surgia daí um novo tipo de experiência de cultura.

Além do teatro proletário de Piscator, outra coisa que chama a atenção de Mário Pedrosa na cena berlinense concerne às artes visuais: tratava-se das crises do

subjetivismo burguês e da renovação do expressionismo pela Nova Objetividade. O movimento de volta às origens foi prática comum da arte moderna e característica própria da vanguarda alemã do início do séc. XX. Ela expressava tanto preocupação com os sintomas da desintegração social, pelo acirramento da luta de classes na época moderna, como a abertura criativa com as formas de existência pré-capitalistas. Muito já foi dito sobre a viagem de Paul Gauguin para as ilhas Polinésias ou sobre as considerações estéticas de William Morris. Eles, de fato, faziam parte de uma mudança de valor frente à lógica e aos produtos da sociedade industrial emergente. A evasão da sociedade capitalista moderna se revelava como alternativa. Muitos artistas idealizaram, na busca da vida simples, em pequenas comunidades afastadas dos centros urbanos, a alternativa para estabelecer uma nova relação com o mundo. Na Alemanha, fundaram-se, em cidadezinhas pequenas do interior, comunidades inteiras de artistas. Essas comunidades expressavam preocupações de toda sorte ambíguas: de um lado, representavam a revolta contra o maquinismo, a alienação do trabalho e as rígidas leis da coletividade. De outro, o interesse idealizado pelo tema da vida simples camponesa e pelo primitivo que serviram em grande medida para a reconstituição imaginária de uma origem natural da cultura.

Entre essas comunidades alemãs de artistas, a mais conhecida foi a de Worpswede. Surgida na última década do século XIX, pela iniciativa de estudantes egressos das academias de arte de Dusseldorf e de Munich, ela era composta por artistas de vanguarda e intelectuais. A mística da relação natural entre homem e mundo se fazia sentir no *volksage*. Toda sua atividade se contrapunha à arte heróica retratada pelas academias, para se debruçar sobre a idealização do povo simples. Alguns anos depois de sua fundação, a Worpswede ganhava sua forma definitiva no expressionismo. Por seu turno, a valorização da interioridade psíquica, que se manifestava no indivíduo através de suas pulsões, era, pois, resultado de uma idealizada relação mais próxima com um “estado puro da natureza”.

Pelos anos de 1927 a 1929, quando esteve em Berlim, Mário Pedrosa fez um balanço crítico da vaga expressionista na Alemanha. Em dezembro de 1928, ele escreveu um artigo para o jornal paraibano A União, em que o tema central foi a análise daquela produção artística frente aos impasses do pós-guerra. O artigo, intitulado “A rebelião romântica e o espírito prussiano”, redesenhava uma apresentação de duas principais fases do expressionismo: a) a primeira fase

caracterizada pelo movimento romântico de evasão dos artistas da cidade para o campo. Evasão resultante da crise de consciência e mal-estar da civilização burguesa; b) a crítica política da arte experimentada pelos artistas egressos da guerra. Segunda fase identificada por Pedrosa como “nova-realidade” e hoje conhecida pelo termo alemão *neue sachlichkeit*, nova objetividade.

O problema estava dado: o expressionismo da primeira fase era uma solução reativa frente ao nacionalismo burguês (em defesa ou contra ele) e o conflito de classes no capitalismo. Em lugar de tomar posição nas fileiras da luta internacional do proletariado contra a guerra, os artistas do primeiro expressionismo renunciaram ao seu lugar no movimento ativo das massas operárias dos grandes centros urbanos da Alemanha, pela busca idealizada da vida simples do camponês e do estado puro da natureza. Pedrosa discorre sobre a arte expressionista alemã para se concentrar na primeira fase e na ênfase que ela dava à “dimensão subjetiva da vida”. Tratava-se de uma fase de rebelião contra o espírito que havia levado a Alemanha à guerra, isto é:

Todo mundo fora da Alemanha pensa que foi a derrota militar de 1918 que acabou com a supremacia política e social do espírito prussiano, exercido sobre todo o reino, pelo menos sem interrupção, desde Bismarck, e que fez e plasmou a unidade alemã. A derrota militar foi apenas o seu desenlace teatral e exterior. O soberbo, imponente edifício da grandeza imperial, fruto político, social e, ao cabo, até metafísico deste espírito, estava de muito com o cupim dando nas suas vigas mestras. E foi assim do lado de dentro, da própria alma alemã, que principiou de ser minado. A velha alma romântica, musical, antijurídica, faustiana da Alemanha, embora fascinada um momento pela imponência da obra prussiano-bismarkiana, acabou sentindo-se morrer asfixiada dentro da rigidez geométrica daquela estrutura social e política. E então a crise interior profunda foi aos poucos se formando até que já nas vésperas da guerra os primeiros sintomas de seu amadurecimento se exteriorizaram. E foi o expressionismo ainda em botão e os primeiros impulsos do famoso movimento coletivo da mocidade. Que se chamou depois - (...) (*die deutsche jugendbewegung*) (PEDROSA, 1928d, sem página)¹⁰.

O movimento juvenil germânico e o expressionismo foram refúgios da Alemanha romântica, Pedrosa vai dizer que o expressionismo foi “uma avalanche

¹⁰ PEDROSA, M. A rebelião romântica e o espírito prussiano In *A União*, Paraíba, dezembro de 1928, sem página.

que se despencou do pico da montanha e arrastou tudo”. Tanto esse primeiro expressionismo como o movimento da juventude em sua alheação das contradições enfrentadas na modernização acelerada, que expunha o país ao ritmo acelerado dos fornos da produção industrial, refugiaram-se ora na dimensão subjetiva da arte, ora na idealização da vida próxima à natureza. Era, sem dúvida, uma crítica moral de superfície da civilização urbana, que não ousava enfrentar diretamente o problema central das contradições da modernização capitalista na Alemanha que era, para Pedrosa, reforçando a análise, o problema central da luta de classes e a tomada de posição em favor do proletariado. Em suma, tudo se encaminhava para uma negação frágil das estruturas mentais e das instituições, reduzindo o problema ao individualismo. Diz Pedrosa:

E foi isso também antes da guerra, em 1913. Desta primeira migração se originou o movimento que imediatamente devia se alastrar, como a um sinal pré-combinado, por toda a mocidade alemã. Depois desse primeiro grupo, que se denominou sugestivamente de *Wandervogel*, vieram novos grupos, com outras denominações, outras características, mas a mesma finalidade e idêntico anseio. Cansada até a alma da mecanização excessiva da civilização urbana, essa mocidade amaldiçoou a cidade; abandonou a casa paterna, desertou em massa das escolas, sequiosa de uma vida mais em correspondência com a natureza. E não houve pedaço de mata da Alemanha, burgo esquecido numa escarpa orgulhosa, abandonado secularmente na sua fisionomia medieval, aonde a meninada não acampasse. Tomaram a Alemanha. Que foi afinal esse extraordinário e espontâneo movimento coletivo? Foi um profundo fenômeno de psicologia social. Uma revolta moral contra a técnica e um impulso de libertação dos laços exigentes demais da família e da opressão escolar (PEDROSA, 1928d, sem página)¹¹.

A nova regra era evitar tudo o que fosse disciplina, método e organização derivados de uma racionalidade de Estado que se sobrepunha ao indivíduo. A disciplina exterior, a dita disciplina autoritária do Estado, é substituída pela disciplina interior, pela espontaneidade e pela experiência subjetiva. Essa suposta afirmação das condições de manifestação da liberdade do indivíduo se transformou necessariamente em imposições de nova ordem:

E o objetivo principal passou a ser: evitar tudo que não for espontâneo, tudo que não vier de dentro da natureza humana,

¹¹ *Idem, ibidem*, sem página.

como fruto da árvore. Só uma disciplina – a disciplina interior, sem coação de nenhuma espécie; só uma lei – a lei do desenvolvimento espontâneo da personalidade; um método só – o da experiência subjetiva da vida em seus processos naturais de crescimento (PEDROSA, 1928d, sem página).

Pedrosa, em sua avaliação sobre esse primeiro movimento do expressionismo na Alemanha, não deixa qualquer dúvida sobre o fato dele representar a ala direita, baseada na ideologia do individualismo, que fazia a crítica moralizante e se omitia do enfrentamento do problema central de fundo na época: o de colaboração para organizar a luta dos trabalhadores. Pedrosa é enfático em apontar a abertura para novas possibilidades tanto com a superação do anacronismo do espírito prussiano quanto com a mudança do expressionismo para uma nova fase e a perda de força do movimento espontâneo da juventude:

Foi, pois, com o expressionismo, que não foi mais do que a proclamação revolucionária dos direitos do romantismo moderno, a ala direita da ofensiva romântica contra a ordem espiritual prussiana. Agora a cheia romântica passou; é vazante; mas por isso mesmo os seus efeitos perduram. As tentativas, os esforços de renovação, as experiências audaciosas da moderna pedagogia alemã são uma prova disso. O antagonismo dos dois espíritos continua aberto, embora a revolução política tenha de uma vez libertado o espírito prussiano de tudo que fazia o seu irremediável anacronismo: suas tradições políticas, a sobrestimação da disciplina, seu sistema hierárquico, sua tábua de valores etc. etc. E embora que por seu lado o expressionismo tenha evoluído para uma ‘nova-realidade’ e o movimento da mocidade se tenha ossificado em organizações religiosas ou políticas. É aliás esse antagonismo espiritual que caracteriza o estado moral e psicológico da Alemanha de depois da guerra, (até hoje) onde as vozes agoirentas dos profetas da decadência se alternam com o grito dos apóstolos do futuro e os apelos revolucionários (PEDROSA, 1928d, sem página).

Em suma, a Nova Objetividade (nova-realidade) não se apresentou como mudança radical de perspectiva, porque ela passa a ser arte de estetização da política, o que foi apontado por Pedrosa. De fato, a crítica que vai se fazer à *Neue Sachlichkeit* era justamente o fato de que no afã realista de representação (pelos novos meios) da nova realidade da modernização alemã, a arte terminasse por estetizar as contradições da sociedade, tornando-se um expediente de estetização da política, das condições da miséria social etc. Ideia essa que, aliás, esteve

presente na crítica do ensaio *O autor como produtor*. Walter Benjamin¹² mostrou a assimilação dos elementos do realismo crítico e da cultura proletária pela sociedade capitalista, em que a cultura se transformava em objeto de usufruto privilegiado de uma elite e modo de distinção de classe. Por outro lado, a Cultura Proletária, aponta Benjamin em seu ensaio, vinha cumprir papel revolucionário no contexto russo e tinha, em Sergei Tretyakov, seu principal exemplo na medida em que o escritor se envolvia diretamente na produção e relatava a forma como a produção se dava, sempre como agente participante imerso nela e vivenciando suas dificuldades, avanços e contradições¹³. Como superar essas contradições da arte sem a realização da revolução comunista? Esse é exatamente o ponto principal dos questionamentos de Pedrosa sobre arte e cultura na passagem dos anos de 1920 aos anos de 1930.

Em 1929, Pedrosa volta ao Brasil¹⁴. A partir do avanço dos anos de 1930, junto ao aumento da repressão contra operários, contra líderes sindicais e contra a imprensa anarquista, socialista e comunista, a ideologia fascista ganhou as ruas no país. Em São Paulo, uma parte substancial dos movimentos trabalhistas, representados por socialistas, comunistas e anarquistas, vai lutar contra a ascensão da extrema-direita tupiniquim, representada principalmente pelo integralismo, embora houvesse um partido nazista na capital paulista e também no Rio Grande do Sul. O fato é que, desde o governo provisório de Getúlio Vargas até o estabelecimento do Estado Novo, foram se consolidando os mecanismos estatais de controle, investigação e repressão. É o caso do DEOPS, em São Paulo, que depois de sua criação nos anos de 1920, tem suas atividades ampliadas pela repressão contra a esquerda política, nos anos de 1930, e intensificadas depois do

¹² Ver BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, pp. 120-136.

¹³ Para um estudo mais pormenorizado sobre a análise que Walter Benjamin faz sobre a Cultura Proletária, ver: FIGUEIREDO, C. “O autor como produtor na era da ‘estetização da política’” In *Edição RUS*, Universidade de São Paulo, Volume 12, Número 19, pp. 01-29, 2021.

¹⁴ É desse ano o ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos. Ensaio que, encomendado pelo próprio Villa-Lobos, seguiu linha das interpretações de Mário de Andrade e enfatizou os elementos de construção de nossa brasilidade musical. A preocupação com os elementos locais e os aspectos internacionais da cultura de Vanguarda estavam na ordem do dia. Tudo isso mais o interesse de Pedrosa pela literatura e pelo cinema eram as condições de interpretação de sua visão de mundo como crítico da cultura burguesa. A chave de interpretação era a luta de classes, a crise do capitalismo, e como a arte poderia colaborar, como arma revolucionária, para a revolução comunista mundial.

ano de 1935.

Notório é o fato de que as atividades dos integralistas eram acobertadas ou não sofriam punição do Estado, mas que os anarquistas e comunistas, até mesmo os socialistas, foram implacavelmente perseguidos, torturados e mortos. Muitos militantes, de diversos matizes de esquerda, foram presos por agitação, propaganda e subversão, entre eles, Aristides Lobo, Mário Pedrosa, Mary Houston, Oreste Ristori, Patrícia Galvão e muitos e muitos outros. De modo quase invariável, os relatórios de investigação do DEOPS classificaram esses intelectuais e artistas como militantes comunistas, ainda que não o fossem. O comunismo era, pois, um mantra de constituição de ameaça candente e de inimigo imaginário do Estado brasileiro: era preciso combater.

Com o apelo da Liga Comunista Internacionalista, de posição predominantemente trotskista, de anarquistas, de socialistas e de grupos antifascistas, inicia-se, no ano de 1933, a formação de uma ação conjunta de sindicatos e da esquerda contra o fascismo. As iniciativas para formação da Frente Única Antifascista surgiram no Brasil, portanto, a partir da pressão do movimento trotskista e por antifascistas nacionais e estrangeiros, tais como Francesco Frola, Goffredo Rosini e pelo Grupo Antifascista Giacomo Matteotti. Essas iniciativas vão ser responsáveis pela formação da Frente Única Antifascista. Além da publicação de literatura antifascista, entre elas podemos destacar o livro publicado pela Editora Unitas, de Mário Pedrosa, *Revolução e Contra-Revolução na Alemanha* de Leon Trotsky, deu-se a cobertura jornalística e o surgimento de imprensa antifascista, tal como *O Homem Livre*, e muitos jornais de esquerda mantiveram informação e análise sobre a ascensão do fascismo no Brasil e no mundo, tal como *A Luta de Classe*, *A Plebe*, *Diário da Noite*, *Lo Spaghetto*, entre outros.

Essa Frente Antifascista foi convocada por Aristides Lobo, Lívio Xavier e Mário Pedrosa, em manifesto publicado em 14 de julho de 1933, no jornal *O Homem Livre*¹⁵. Já no Manifesto da Frente Única Antifascista, pode-se ler a preocupação com a ascensão do fascismo no mundo. Acrescente-se a isso, para a formação de uma frente antifascista, o conjunto de esforços no sentido de que os grupos de esquerda chegassem a um entendimento sobre a ameaça fascista e organizassem a luta conjuntamente. Assim, o Manifesto vaticina a luta contra o

¹⁵ Foi também nesse jornal que, salvo engano, reproduziu-se pela primeira vez uma imagem de George Grosz, que havia ganhado o mundo por conta da campanha antifascista. Tratava-se do tema da queima dos livros representada por personagens lúgubres da trupe do hitlerismo.

fascismo como luta contra a barbárie e a aniquilação da democracia:

Ao proletariado, principal força da população brasileira, contra o qual se levanta as hostes sanguinárias da reação capitalista: a Frente Única Antifascista dirige sua saudação fraternal, na hora mais trágica que a História registra para os destinos de toda a Humanidade. (...) No instante épico em que as massas populares de todos os países, sacudidas pelo desespero de uma crise econômica sem exemplo, se lançam denodadamente à luta contra os seus opressores, as forças reacionárias que constituem a reserva política da classe detentora do poder procuram destruir todas as conquistas da liberdade e da democracia, organizando tropas mercenárias recrutadas entre os elementos desclassificados da escória social. (...) Para opor uma barreira de resistência a esse fenômeno mundial que obedece ao denominador comum de FASCISMO, é que se coligaram em São Paulo todos os partidos políticos, sindicatos operários e organizações jornalísticas que continuam a sustentar, nas linhas dos seus programas, a reivindicação da mais ampla liberdade de pensamento, reunião, associação e imprensa, sem restrições de qualquer natureza. (...) O fascismo significa a miséria, a opressão, o espezinhamento das consciências. Começa por destruir todas as organizações do proletariado e acaba por se tornar o senhor absoluto, “integral”, que não respeita ideologias, que não admite divergências. Nem comunistas, nem socialistas, nem anarquistas, nem democratas, poderão existir sob seu jugo.”(ABRAMO, 2014, pp. 113 e 116).¹⁶

É justamente nesse momento que Mário Pedrosa profere conferência sobre Käthe Kollwitz, no Clube dos Artistas Modernos, do antifascista Flávio de Carvalho, depois de ter aceito convite do marchand Theodor Heuberger, que tinha interesse de vender gravuras de Kollwitz no Brasil. O período de formação berlinense de Pedrosa conferia a ele muita proximidade com tema notório e distinto da arte alemã, que era a motivação social da arte da gravurista alemã. Posteriormente publicada no jornal *O Homem Livre*, essa conferência colocava acento na função arregimentadora da arte para a revolução. A arte proletária foi uma escolha casual ou já meditada? Ela surgira como parte dos esforços de combate do fascismo ou colocava luz sobre problema crucial da relação entre arte e luta de classes, no período de crise mundial do capitalismo? Existe, nesse estudo de Pedrosa, preocupação de informar a dimensão da arte e da estética como

¹⁶ ABRAMO, F. *A revoada dos galinhas verdes*. São Paulo: Veneta, 2014, p. 113 e 116.

parte de um processo de compreensão do mundo, orientado pelo pensamento marxista. Porém, o que significava essa orientação para o marxismo, quando se trata a compreensão do fenômeno artístico e sua relação com o processo histórico, político e social existentes? O texto de Pedrosa vai justamente apontar o fato de que o fenômeno artístico participa do processo histórico e pode ser parte ativa dele. Longe de uma compreensão da arte como reflexo mecânico das bases materiais da sociedade, a escolha de uma expressão artística que contribuísse para a transformação do momento vivido era essencial. A expressão artística da realidade que se filiasse aos esforços de promoção da revolução comunista era decisiva, muito mais do que a ênfase em sua linguagem formalmente inovadora. Isso implicava na aposta de que, naquele momento, a contribuição decisiva da arte e o seu caráter inovador residiam justamente no apoio irrestrito à revolução proletária mundial. Esses elementos foram fundamentais para Pedrosa, antes e depois do ensaio sobre Kollwitz. Pode-se dizer que, as ênfases apresentadas, sobre esse elemento proletário e sobre a postura radicalmente crítica diante da arte burguesa, só serão deslocadas de foco depois da volta de Pedrosa ao Brasil, após fim do Estado Novo.

Referências

- ABRAMO, F. *A revoada dos galinhas verdes*. São Paulo: Veneta, 2014.
- ABRAMO, F. e KAREPOVS, D. (orgs.). *Na contracorrente da História: documentos do trotskismo brasileiro, 1930-1940*. 2. ed. São Paulo: Sundermann, 2015.
- AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARAGON, L. *Traité du style*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.
- _____. Le prolétariat de l'Esprit In *Clarté*, Paris, 30 de novembro de 1925.
- ARAGON, L. e BRETON, A. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*

- da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- _____. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.
- BRIONY, F. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.
- DE SIMONE, Eliana de Sá Porto. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- COSTA, I. C. et alii. (Org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- CUÉNOT, A. Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution In *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* (on line), 2014.
- FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, C. “O autor como produtor na era da “estetização da política” In: *Edição RUS*, Universidade de São Paulo, Volume 12, Número 19, pp. 01-29.
- HARRISON, C. *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.
- HOBBSAWN, E. *História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- KAREPOVS, D. Mário Pedrosa e a política. In: *Mário Pedrosa atual/ organização: Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôas, Quito Pedrosa*. – Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- _____. *Pas de Politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-10012008-115706.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- MARQUES NETO, J. C. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP/Editora Giordano, 1996.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NAVILLE, P. *La révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

PEDROSA, M. *Arte: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. A rebelião romântica e o espírito prussiano. In: *A União*, Paraíba, dezembro de 1928, (1928d), sem página.

_____. O moderno movimento intelectual da Europa, (1928c) *Apud KAREPOVS, D. Entrevista de Benjamin Péret concedida a Mário Pedrosa em outubro de 1928 para o jornal O Dia, Curitiba, Paraná*. São Paulo, 06 de outubro de 2021. Facebook: Dakar.karepovs, Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1992036060974024&set=a.113348802176102>. Acesso em: 27/10/2021.

_____. O teatro moderno em Berlim. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1928, (1928a), p. 02.

_____. O teatro moderno em Berlim. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 16 de março de 1928, (1928b), p. 02.

_____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PREVAN, G. *La confession d’Aragon*. Paris: Plasma, 1980.

RACINE, N. “Une revue d’intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928)”. In: *Revue française de science politique*, Paris, 17 de março de 1967. pp. 484-519.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853.

WALD, A. *The New York Intellectuals: the rise and decline of the antistalinist left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.