

## O trotskista Mário Pedrosa e a crise do modernismo brasileiro

Edson Luiz de Oliveira<sup>1</sup>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7678-5391>

**Resumo:** O artigo busca demonstrar as afinidades entre o crítico de arte Mário Pedrosa, o criador do Exército Vermelho Leon Trotsky e o líder do movimento surrealista, André Breton. A análise de suas biografias aponta para a convergência de ideais, embora tenham trajetórias muito diversas. Trotsky e Breton se reuniram no México, em 1938, para escrever o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente”, no qual proclamavam o princípio de total liberdade na arte, permanecendo sempre fiel à revolução socialista. Por outro lado, Pedrosa iniciou o seu compromisso com a função social da arte na conferência “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, em que conectou a natureza política da arte moderna à dinâmica social em momento no qual o Modernismo brasileiro passava por profunda crise ideológica. Pedrosa e Trotsky jamais se encontraram pessoalmente, apesar do brasileiro ter participado ativamente na fundação da IV Internacional. Pedrosa permaneceu fiel por toda vida ao ideal trotskista de “toda licença em arte”.

**Palavras-chave:** Trotskismo; Surrealismo; Trotsky; André Breton; Mário Pedrosa.

---

<sup>1</sup> Doutor ECA-USP. Pós-doutorando DIVERSITAS-USP

**Abstract:** We demonstrate the affinities among the art critic Mário Pedrosa, Leon Trotsky, the creator of the Red Army, and the leader of the surrealist movement André Breton. A close analysis of their biographies points to the convergence of ideals. Trotsky and Breton met in Mexico in 1938 to write the “Manifesto for an Independent Revolutionary Art”, where the principle of total freedom in art was proclaimed, remaining faithful to the socialist revolution. While Pedrosa began his commitment to the social function of art at the conference entitled: “The social trends of art and Käthe Kollwitz”, in which he connected the political nature of modern art to social dynamics at a time when Brazilian Modernism was undergoing a profound ideological crisis. Pedrosa and Trotsky never met in person, despite the Brazilian having actively participated in the foundation of the IV International. Even so, Pedrosa remained ever faithful to the Trotskyist ideal of complete freedom in art.

71

---

**Keywords:** Trotskyism; Surrealism; Leon Trotsky; André Breton; Mário Pedrosa.

**Resumen:** Demostramos las afinidades entre el crítico de arte Mário Pedrosa, Leon Trotsky, el creador del Ejército Rojo y el líder del movimiento surrealista André Breton. Un análisis detenido de sus biografías apunta a la convergencia de ideales. Trotsky y Breton se reunieron en México en 1938 para redactar el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, donde se proclamó el principio de total libertad en el arte, permaneciendo fieles a la revolución socialista. Mientras que Pedrosa inició su compromiso con la función social del arte en la conferencia titulada: “Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz”, en la que conectó la naturaleza política del arte moderno con las dinámicas sociales en un momento en el que el Modernismo brasileño atravesaba una profunda crisis ideológica. Pedrosa y Trotsky nunca se conocieron en persona, a pesar de que el brasileño había participado activamente en la fundación de la IV Internacional. Aun así, Pedrosa se mantuvo siempre fiel al ideal trotskista de total libertad en el arte.

**Palabras-clave:** Trotskismo; Surrealismo; Leon Trotsky; André Breton; Mário Pedrosa.

## Introdução

Mário Pedrosa nasceu no seio de uma família de usineiros pernambucanos. Seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, dedicou-se à política em seu estado de origem e na Paraíba. Foi eleito senador da República e ocupou esse cargo no Distrito Federal, de 1912 a 1923. Em 1918, no auge do surto de gripe espanhola, o jovem Mário ingressou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, onde despertou para as questões sociais e as teorias marxistas, ligando-se ao professor Edgar de Castro Rebelo, junto a Lívio Xavier, companheiro que estaria a seu lado por muito tempo, ao longo de sua vida de militância política<sup>2</sup>.

Em 1926, ingressou no Partido Comunista do Brasil (PCB)<sup>3</sup>. Três anos depois, a direção do partido decidiu investir em sua formação, enviando-o à Escola Leninista de Moscou. Porém, a caminho da União Soviética, ficou impossibilitado de seguir viagem pelo agravamento da tuberculose intermitente de que era vítima. Assim, Pedrosa acabou permanecendo na Alemanha. Tirando proveito desta estada inesperada em Berlim, dedicou-se aos estudos de economia, filosofia e estética, tendo como professor, entre outros, Werner Sombart (1863-1941)<sup>4</sup>. Além disso, durante sua permanência na capital alemã, militou junto ao Partido Comunista local, chegando a participar de algumas lutas de rua contra os *freikorps* nazistas.

Em 1928, deixou Berlim e foi a Paris assistir ao casamento de sua futura cunhada, Elsie Houston, com Benjamin Peret. Na ocasião, a aproximação com o poeta surrealista permitiu que Pedrosa entrasse em contato com Pierre Naville,

<sup>2</sup> MÁRIO PEDROSA. Verbete FGV CPDOC.

<sup>3</sup> O Partido Comunista do Brasil (PCB) foi fundado em 1922, depois de preencher as condições necessárias para sua admissão na Internacional Comunista. O fato ocorreu em um período de grande tensão na vida política brasileira. A sucessão de Epitácio Pessoa na presidência da República era disputada, de um lado, por Artur Bernardes, candidato oficial, hostilizado porém pela jovem oficialidade do Exército, e, de outro, por Nilo Peçanha, que era apoiado pela Reação Republicana. A vitória de Bernardes nas eleições de 1º de março de 1922, longe de trazer tranquilidade ao país, iria provocar, ao lado de outros fatores, o levante dos 18 do Forte (5/7/1922), marco inicial das revoltas tenentistas que se estenderiam por toda a década de 1920, culminando na Revolução de 1930. (FGV-CPDOC) Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>>. Acesso em: 27/03/2020.

<sup>4</sup> “Werner Sombart, sociólogo e economista alemão. Figura de destaque da Escola historicista alemã, está entre os mais importantes autores europeus no campo das Ciências Sociais, no primeiro quarto do século XX. Foi provavelmente o economista mais influenciado por Nietzsche. Teve, por sua vez, considerável influência sobre as ideias de Max Weber, de quem era amigo”. Cf. Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Werner\\_Sombart](https://pt.wikipedia.org/wiki/Werner_Sombart)>.

diretor da revista comunista *Clarté*, entre outros escritores, iniciando assim uma profícua correspondência que manteve com alguns intelectuais da vanguarda francesa, inclusive com o próprio líder do surrealismo<sup>5</sup>, André Breton. O fato teria profundas consequências em sua orientação política e estética, na carreira como ativista e crítico de arte.

Voltou a Berlim em 1928, ano que foi marcado por acirrada divisão do comunismo internacional, motivada pelas divergências entre Leon Trotsky e Josef Stalin, devido a crescentes celeumas que existiam desde a morte de Lenin (1870-1924). Ao tomar partido pelos opositoristas alemães, que divergiam das posições stalinistas, Pedrosa acabou sendo expulso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Abandonou, então, os planos de estudar em Moscou e decidiu retornar ao Brasil. No país, às vésperas da crise que levaria à Revolução de 1930, deparou-se com as mesmas controvérsias que dominavam os círculos comunistas internacionais e que conduziram à grande cisão partidária em nível mundial. Essa situação tornou-se evidente no III Congresso do PCB<sup>6</sup>, realizado em Niterói.

Além de Pedrosa, incluíam-se entre os simpatizantes do trotskismo no Brasil: Lívio Xavier, Hílcar Leite, Aristides Lobo e Rodolfo Coutinho, em sua maioria ativistas vinculados à Juventude Comunista. Eles eram críticos da doutrina adotada no país, cujo conteúdo excessivamente nacionalista entrava em choque com a ideia da “revolução permanente”, conforme idealizada por Leon Trotsky e afirmada pelos fatos da revolução de outubro de 1917. Tanto que o grupo foi acusado por Astrojildo Pereira<sup>7</sup>, então secretário geral do PCB, de ter

<sup>5</sup> Além de André Breton, autor do Manifesto Surrealista, Tristan Tzara, Louis Aragon, Paul Éluard, Robert Desnos, Antonin Artaud, Philippe Soupault e Georges Bataille representavam a literatura no âmbito do movimento. Max Ernst, Hans Arp, Salvador Dalí, René Magritte, Joan Miró, Yves Tanguy, Rene Crevel, Man Ray, entre outros, representavam as artes visuais.

<sup>6</sup> O III Congresso do PCB teve lugar na sede da Federação Operária do Estado do Rio de Janeiro, em Niterói, entre os dias 29 de dezembro de 1928 e 4 de janeiro de 1929. Durante o congresso, foram discutidas teses sobre a situação política nacional, baseadas nas mesmas análises já apresentadas no II Congresso sobre as revoltas de 1922 e 1924, o que serviu para a formulação da teoria da “terceira força”. Essa teoria previa uma “terceira explosão revolucionária” após os movimentos de 1922 e 1924, incluindo nesse último, como desdobramento, a Coluna Prestes. Essa terceira revolução seria mais ampla e radical. Por isso, a tarefa do PCB era mobilizar as massas e se colocar à sua frente, conquistando “não só a direção da fração operária, mas a hegemonia de todo o movimento”. Ainda entre as teses defendidas, encontrava-se a que dava ênfase ao trabalho sindical e combatia o espírito corporativista e as tradições anarco-sindicalistas. (FGV-CPDOC) Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>>. Acesso em: 27/03/2020.

<sup>7</sup> Em 1928, Astrojildo Pereira participou, em Moscou, do VI Congresso da Internacional Comunista, sendo eleito como um dos 58 membros da comissão executiva da Internacional, ao lado de

assumido posição alinhada com comunistas franceses que eram abertamente simpáticos às ideias trotskistas. Tais divergências acabaram por levar Pedrosa, e os companheiros que pensavam como ele, ao rompimento com o partido, dando origem ao Grupo Comunista Lênin (GCL).

Após deixar o PCB, em 1931, Pedrosa uniu-se a Lívio Xavier, Aristides Lobo, entre outros, a fim de fundar a Liga Comunista Internacional (LCI)<sup>8</sup>, também conhecida como Oposição Leninista ao PCB. De fato, eles estavam associados à Oposição de Esquerda Internacional, que havia sido criada em Paris, em 1930, com a perspectiva de desenvolver forte oposição interna às direções stalinistas nos partidos comunistas pelo mundo afora, procurando ganhar adeptos para a causa trotskista, sendo formada, principalmente, por dissidentes dos partidos de diversos países. A partir daí, a LCI passou a atuar sobretudo no movimento operário local e na luta contra os integralistas, a facção de extrema-direita que se manifestava com força no Brasil, inspirada nos movimentos políticos fascistas da Europa.

### Mário Pedrosa e a arte social

Em 1933, Mário Pedrosa se lançou definitivamente como crítico de arte, pronunciando, no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM), a convite de seu fundador, Flávio de Carvalho, uma conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz. No contexto da politização da arte, que teve início na crise deflagrada no final dos anos de 1920, o texto ensaístico escrito por Pedrosa adquiria um tom de manifesto em nome da “missão social” da arte:

A arte social hoje em dia não é, de fato, um hobby agradável: é uma arma. O trabalho de Kollwitz, portanto, compete para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da psicologia individual não decifram, faz com que esse trabalho, tão profundamente inspirado pelo amor e pelo ser humano fraterno, sirva, no entanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E, com isso, sua generosa missão social é cumprida. (PEDROSA, 1933)

---

Stalin, Bukharin, Molotov e Dmitri Manuilsky, entre outros. (FGV-CPDOC) Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb> Acesso em: 27/03/2020.

<sup>8</sup> A sessão de fundação foi realizada na Associação dos Empregados do Comércio, na Rua Libero Badaró, em São Paulo. Estiveram presentes: Aristides Lobo, Benjamin Péret, Manuel Medeiros, Mário Pedrosa, Lívio Xaves, Salvador Pintaúde, João Mateus, intelectuais e operários. CARONE, Edgard. *A república nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1976, p. 270.

Dessa maneira, na conferência intitulada “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, Pedrosa conectou a natureza política da arte moderna à dinâmica social e às forças produtivas daqueles tempos conturbados. Ele dividia o campo das artes em “artistas individuais” (que têm objetivos estéticos imediatos) e “artistas sociais” (seriam aqueles politicamente engajados, sempre em sintonia com o que ele chamava de “realismo da classe trabalhadora”). Nesse sentido, Pedrosa apresentou a gravurista alemã, Käthe Kollwitz, como um bom exemplo de “artista social”, dentro do contexto da arte moderna internacional.

Segundo Pedrosa, Käthe Kollwitz teria atingido a maturidade artística ao mesmo tempo em que o proletariado alemão havia se organizado em torno da social-democracia, sendo esta a organização operária mais importante na Alemanha do entreguerras. Além disso, a artista tinha seu posicionamento pessoal, dentro do próprio proletariado. Pois, “além de pertencer a sua classe, ela era do sexo feminino. Sendo uma artista da mulher proletária”, como Pedrosa colocou em sua conferência no CAM.

Figura 1: Käth Kollwitz, As Mães, 1922, MAC / USP



Fonte <<http://rinconcaires.blogspot.com/2017/05/katbe-kollwitz-as-maes-1923.html>>

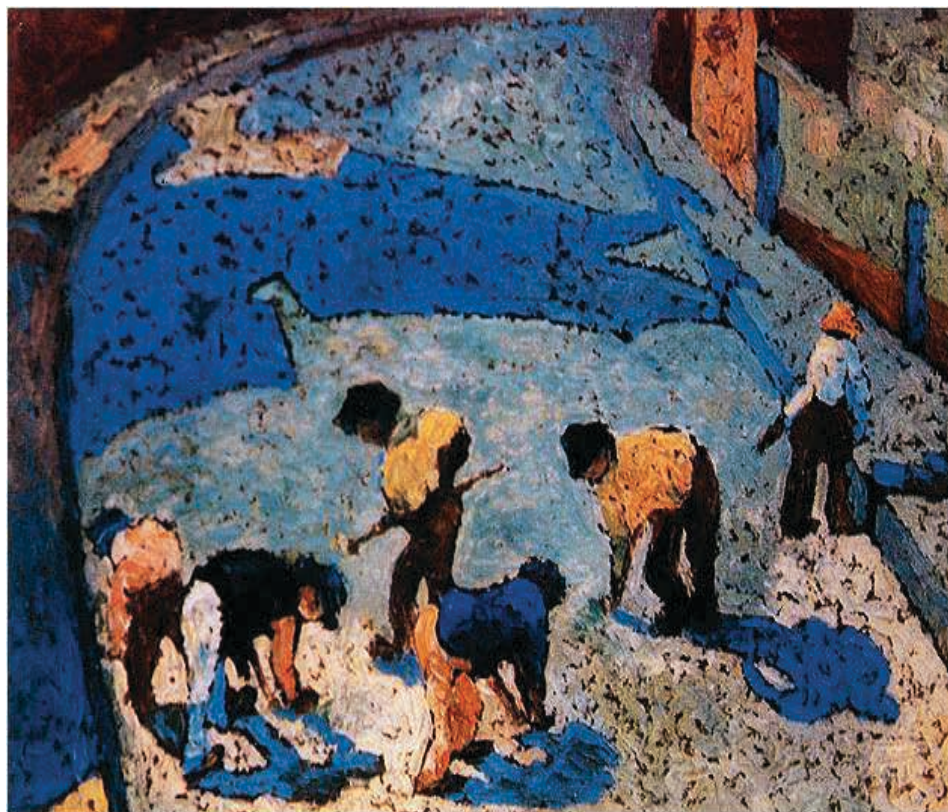
No Brasil, o período de renovação estética ainda estava bastante marcado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Evento que tinha reunido poetas, músicos



e artistas plásticos com o objetivo de lançar oficialmente o Modernismo no Brasil. Entretanto, patrocinado pela burguesia do café, desde seu início o movimento deflagrado no Teatro Municipal de São Paulo se mostrava mais interessado em acertar o relógio da arte e da literatura brasileira, de acordo com o que estava acontecendo na Europa, dando pouca importância para a situação social precária em que vivia país. Por outro lado, a presença feminina na semana tinha sido bastante expressiva, com a presença marcante da pianista Guiomar Novaes e as pintoras Anita Malfatti e Zina Aita, esta que foi a primeira artista brasileira a representar um grupo de trabalhadores em sua tela *Homens trabalhando* (1922). Portanto, uma mulher artista não deveria causar tanto estranhamento, a novidade ficava por conta do engajamento político e social da artista alemã.

Para Pedrosa, o significado da arte de Kollwitz não era encontrado na arte em si, mas na realidade social do proletariado. Em sua opinião, aquele trabalho ia além de uma saída simplesmente estética, sendo “um imperativo social do qual não se pode escapar”. Uma vez que Kollwitz se distinguiu por suas gravuras e desenhos que representavam trabalhadores, mendigos, vítimas da Primeira Guerra Mundial, mulheres e imigrantes carregando crianças no colo.

Figura 2: Zina Aita, *Homens trabalhando*, 1922. Coleção Yan de Almeida Prado.



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/zina-aita/resumo>



Assim a arte de Kollwitz, apresentada por Pedrosa, “firmava-se de vez em nosso meio artístico, passando a ter grande influência sobre os jovens gravuristas que iniciavam sua carreira sob o signo de ‘função social’ da arte” (ARANTES, 2004, p. 33). Foi o que se passou com Lívio Abramo, que ficou impressionado com as águas fortes de Kollwitz, pois também se interessava por problemas sociais e desejava colocá-los em seus trabalhos como gravurista. No início da década de 1930, Lívio havia se tornado membro do Partido Comunista, mas acabou sendo expulso e, em seguida, entrou para o Partido Socialista. Posteriormente, seguiu os mesmos passos que os companheiros de influência trotskista da geração de Mário Pedrosa. Dessa amizade resultou o convite para colaborar no jornal *O Homem Livre*<sup>9</sup>, onde contribuiu com várias ilustrações. Ele certamente viu a exposição de Kollwitz no Clube dos Artistas Modernos e também deve ter assistido à conferência de Mário Pedrosa, ficando bastante impressionado com o trabalho da artista alemã.

Figura 3: Lívio Abramo, *Êxodo*, 1942.



Fonte: <http://www.acervoleiloes.com.br/peca.asp?Id=190023>

<sup>9</sup> O *Homem Livre* foi criado em março de 1933, na cidade de São Paulo, por um grupo de intelectuais antifascistas, entre os quais Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves e Mário Pedrosa. O periódico se tornou o principal órgão da Frente Única Antifascista (FUA), constituindo-se como seu mais importante veículo de propaganda esquerdista.

Para Mário Pedrosa, o ambiente de alta tensão social e crise institucional não permitia mais “exposições puramente estéticas e culturais”, como havia ocorrido durante a festejada Semana de Arte Moderna. Como prova disso, ele apresentava a arte de Käthe Kollwitz, que não tratava exclusivamente da guerra. Embora Kollwitz tivesse todos os motivos para isso, pois perdera um filho na Primeira Guerra Mundial. Ela ia além de sua situação particular, representando a consciência da classe trabalhadora alemã. Essa postura deveria se expandir e, do ponto de vista de Pedrosa, iria emergir em outras sociedades.

Foi o que ocorreu no Brasil na esteira do Modernismo de primeira hora, quando Tarsila, na virada dos anos de 1930, abandonou sua bem sucedida fase antropofágica<sup>10</sup> para se entregar à arte social, sendo capaz de pintar telas como *Operários* e *Segunda classe*, em que emergiam suas “simpatias proletárias”. Segundo Pedrosa, “a grande pintora pagou essas simpatias com a prisão em que foi jogada por sua própria classe, como outro pintor ilustre, Di Cavalcanti, e vários intelectuais, durante os dias do levante paulista de 32”. (PEDROSA, 1970, p. 247-278). Naquela época de crise política e social, o próprio Pedrosa amargou a vida do cárcere. Portanto, entre 1922 e 1932, muita coisa havia mudado no Brasil, exigindo dos artistas e intelectuais nova postura frente à controvertida realidade do país. Pedrosa apontava em sua conferência uma solução estética a ser adotada pela arte brasileira, a partir de então.

---

<sup>10</sup> A segunda fase da artista, a Antropofágica, foi idealizada pelo seu marido na época, Oswald de Andrade. Nesse momento eles buscavam digerir influências estrangeiras, que eram comuns à época, para que a arte feita por eles tivesse feição mais brasileira. Disponível em: <[http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/tarsila\\_do\\_amaral/as-fases-artisticas-de-tarsila-do-amaral.html](http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/tarsila_do_amaral/as-fases-artisticas-de-tarsila-do-amaral.html)>.

Acesso em: 05/04/2020

Figura 4: *Tarsila do Amaral, Segunda Classe, 1933. Acervo Fanny Feffer.*



Fonte: <<https://voce.abril.com.br/carreira/tarsila-do-amaral-escreveu-um-livro-sobre-lideranca-sem-nem-perceber/>>.

Em 1934, aliados aos socialistas, anarquistas e comunistas, os trotskistas brasileiros promoveram diversos comícios e manifestações públicas, denunciando a atuação dos integralistas<sup>11</sup> no país como reflexo da expansão do nazifascismo. Essa luta culminou num violento confronto de rua em São Paulo, no dia 7 de outubro, quando as forças de esquerda estavam dispostas a impedir a realização de um ato integralista marcado para a data, que tinha como intenção atacar as sedes de diversas organizações operárias localizadas no Centro da cidade de São Paulo.

Ao entrarem na praça da Sé, as milícias integralistas foram recebidas à bala por atiradores dos grupos antifascistas, posicionados nas janelas dos edifícios. Entre os militantes que prepararam o contra-ataque, encontrava-se Mário Pedrosa. O episódio ficou conhecido como a “Revoada dos Galinhas Verdes” ou “Batalha da Sé”. O jovem comunista Décio de Oliveira foi morto, e Mário Pedrosa, atingido por um tiro, foi socorrido por Fúlvio Abramo. A partir de então, os atiradores

<sup>11</sup> O integralismo se refere à ideologia que, em linhas gerais, adota a doutrina de extrema-direita que prega o ultranacionalismo, conservadorismo, defesa dos valores cristãos e união do povo brasileiro. No dia 7 de outubro de 1932, o escritor e político Plínio Salgado lançou o Manifesto de Outubro, que reúne os “princípios” do integralismo. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/o-que-foi-e-ainda-e-o-integralismo-brasileiro/>>

entraram em choque direto com os integralistas, que partiram em retirada. Com isso, “o trotskismo brasileiro demonstrou a correção completa e a importância da política de Trotsky para lutar contra o nazifascismo”. (ISHIBASHI, 2015)<sup>12</sup>. Pedrosa, como membro da modesta LCI, entrou para a história da luta de classes sustentada pela esquerda brasileira.

## O Manifesto da FIARI

Como crítico de literatura e de arte, Trotsky já tinha comprovado sua magistral destreza em seu livro de 1923, *Literatura e Revolução*. Depois disso, foi forçado a defender sua própria sobrevivência política, distanciando-se por longo período dos movimentos artísticos. Seu interesse pelas teorias estéticas, contudo, jamais se arrefeceu. Esteve sempre pronto a estabelecer relações intrínsecas entre literatura, arte e o pensamento revolucionário mais arrojado. Foi o que ocorreu quando atendeu ao chamado de André Breton para compor um movimento contra a situação de submissão a que chegara a arte em meados dos anos de 1930, sob pressão das hordas nazistas, por um lado, e os desmandos da burocracia stalinista, por outro.

Na ocasião, o criador do Exército Vermelho passava por período muito difícil: em julho de 1938 estava exilado no México. Mesmo assim, colaborou com André Breton na elaboração de um documento que apresentava uma alternativa para a arte que estava sendo instrumentalizada pelo stalinismo. Daí surgiu o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente”, concebido em parceria com o poeta surrealista francês, que foi ao encontro do revolucionário russo em seu refúgio, com o intuito de juntos fundarem a Federação Internacional da Arte Revolucionária (FIARI)<sup>13</sup>.

Infelizmente, essa organização, entusiasticamente criada, não chegou a atingir os resultados esperados, pois teve vida curta. Entretanto, o Manifesto de fundação da FIARI permaneceu como um documento de grande interesse, válido ainda nos dias de hoje. Por outro lado, esse encontro histórico entre o revolucionário

<sup>12</sup> Simone Ishibashi. A 81 anos da histórica 'Batalha da Sé': a revoada dos Galinhas Verdes. In: Esquerda Diário. Rio de Janeiro, 7 out. 2015. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/A-81-anos-da-historia-Batalha-da-Se-a-revoada-dos-Galinhas-Verdes>>.

<sup>13</sup> O Manifesto foi redigido a quatro mãos, sendo traçado em linhas gerais por Breton e, posteriormente, desenvolvido por Trotsky, que “colava e cortava”, acrescia e suprimia partes do texto inicial de Breton. (ROCHE, 1985, p. 20)

bolchevique e o poeta surrealista francês pode ser muito esclarecedor sobre o desenvolvimento das tendências estéticas do século XX:

O encontro de Trotsky e Breton, por mais fascinante que seja, não é o fruto de um puro acaso, mas, pelo contrário, a consequência de uma necessidade histórica e o resultado de uma longa evolução política. Breton e o grupo surrealista opuseram-se, já no início dos anos trinta, várias vezes seguidas, à linha do Partido Comunista Francês e da Internacional Comunista sobre numerosas questões. Em 1931-1932, polemizam contra a política pacifista do comitê Amsterdam-Pleyel, dirigido por Romain Rolland e Henri Barbusse e inspirado nos bastidores pela Internacional Comunista. (ROCHE, 1985, p. 15)

Trotsky preferiu que seu nome não aparecesse como um dos autores do Manifesto devido à situação delicada do exílio. O documento final foi assinado por Breton e o muralista mexicano Diego Rivera<sup>14</sup> que, junto a renomada artista Frida Khalo, hospedou Trotsky no México. Não obstante, Leon Trotsky reconhecia plenamente a postura assumida por Breton, que se colocava a seu lado nas rusgas políticas contra Stalin, assim como nos ideais estéticos, que também faziam parte da disputa. Inclusive chegou a recomendá-lo ao camarada Philip Rahv, editor da revista norte-americana *Partisan Review*, nos seguintes termos:

André Breton, reconhecidamente o cabeça do surrealismo, encontra-se agora no México. Como sabem com certeza, no plano artístico como no plano político, ele é não só independente do stalinismo, mas também o hostiliza completamente. Demonstra sincera simpatia para com a IV Internacional. (TROTSKY, 1939, p. 230)<sup>15</sup>

Do outro lado da contenda, encontrava-se a arte oficial fomentada por Stalin, por intermédio de eminentes intelectuais, como Máximo Gorki e, principalmente, Andrei Zhdanov – integrante da cúpula do poder, principal responsável da doutrina que tornaria o partido bolchevique o veículo para educação política, agitação ideológica e preparação de quadros em larga escala –, que estiveram presentes no Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934. O evento, que deu suporte ao chamado “Realismo Socialista”, pretendia dar uma solução simplificada e nacionalista para a arte soviética. Trotsky, por sua vez, declarava

<sup>14</sup> O Manifesto por uma Arte Revolucionária foi publicado com as assinaturas de André Breton e Diego Rivera, na revista *Partisan Review*, em 25 de julho de 1938.

<sup>15</sup> Trotsky em carta a Philip Rahv, 12 de maio de 1939, Ouvres, 17, publicação do Instituto Leon Trotsky, p. 230.



que, de fato, a arte “direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos” (TROTSKY, 2007, p. 35). Nada mais distante da banalidade que deu margem às tendências artísticas alinhadas ao pensamento de Stalin, que pretendiam se passar por uma autêntica “arte proletária”.

É difícil imaginar como foi possível esse encontro extraordinário “entre o poeta de *L'Amour fou*<sup>16</sup> e o brilhante teórico da revolução permanente” (ROCHE, 1985, p. 19). Dois homens de sensibilidade e formação intelectual completamente diferentes que, afinal, conjugaram esforços para iniciar um movimento de libertação da arte e dos artistas. Talvez, o que os unisse fosse a indignação frente ao estado abjeto em que se encontrava a arte na URSS, como revelado por Trotsky:

Não é possível contemplar sem repulsa física mesclada com horror, a reprodução de quadros e esculturas soviéticas nos quais funcionários armados de pincel, sob a vigilância de funcionários armados de máusers, glorificam os chefes ‘grandes’ e ‘geniais’, privados na realidade da menor centelha de gênio e grandeza. (TROTSKY, 1938, p. 66)

Certamente, Trotsky não era um adepto incondicional do surrealismo, nem seu senso de aguda racionalidade ateísta – avessa a qualquer indício de misticismo – permitiria que ele aceitasse o elevado grau de aleatoriedade característica do movimento, a exemplo do conceito de “acaso objetivo” introduzido por Breton. Tal como Lenin – que aceitava Maiakovski como poeta revolucionário, mas não era capaz de compreender sua poesia –, Trotsky “podia ‘impacientar-se’ quando eram evocados Sade ou Lautréamont” (ROCHE, 1985, p. 19), autores franceses cultuados por Breton como precursores do surrealismo.

Ao acreditar que o automatismo e a objetividade poderiam libertar a substância interior dos homens, os surrealistas começaram a ancorar essa crença nos desejos internos. Além disso, estar na ideia de que a arte era uma coisa coletiva e que conhecer o seu eu e desejos internos era um ato comunitário – de fato, vivendo a vida ao máximo que você pode irradiar para os outros – o surrealismo começou a entender a arte como um ato mundano, uma parte do grande cosmos. Isso os levou a entender que seus desejos internos, através de nosso subconsciente, afetam nossas ações, decisões e arredores. Nesse pensamento, os surrealistas, através de Breton, começaram a

---

<sup>16</sup> *L'Amour fou* é um relato de André Breton, escrito entre 1934 e 1936, e publicado em 1937. Ele conclui a trilogia iniciada por *Nadja* (1928) e continuada por *Les Vases communicants* (1932), centrada em uma questão autobiográfica e na descoberta do “acaso objetivo”, caracterizada pela inserção de fotografias.



acreditar que nossos encontros cotidianos e achados aleatórios são na verdade psicologicamente pré-ordenados por nosso subconsciente.<sup>17</sup> (RENAULD, 2015)

Eram a liberdade e a revolução, tanto na vida quanto na arte, que os unia. O Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente abria com uma constatação histórica que era muito pertinente naquele momento de crise sistêmica e ideológica do entreguerras, mas que pode ser estendida a outros tempos:

Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. (BRETON-TROTSKY, 1985, p. 35)

Ao comparar um período histórico tão remoto como a Roma antiga com os anos da supremacia do nazismo na Alemanha, o Manifesto torna “a ameaça das forças reacionárias” um desafio para a civilização humana no longo prazo. Por isso, não seria de estranhar que o impulso reacionário alcançasse o tempo presente. Ao mesmo tempo, é mais que natural que o Manifesto da FIARI estivesse inserido nos acontecimentos daqueles dias conturbados, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, e se voltasse para as disputas ideológicas decisivas do momento.

O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressavam em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu. (BRETON-TROTSKY, 1985, p. 37)

Nem por isso, o Manifesto se deixou guiar por uma eventual neutralidade que colocasse seus autores numa zona de conforto, isentos de tomar uma posição definida. Eles não aceitavam o posicionamento dúbio assumido por alguns

<sup>17</sup> Tradução livre: “From believing that automatism and objectivity could free the inner substance of men, Surrealists started to anchor this belief onto inner desires. Further, being into the idea that art was a collective thing, and that getting to know your inner self and desires was a community act – indeed through living life to the most you may radiate onto others – Surrealism started understanding art as a worldly act, a part of the big cosmos. This led them to understand that their inner desires, through our subconscious, affects our actions, decisions, and surroundings. In this thought, the Surrealists, through by Breton began to believe that our everyday encounters and chance findings are actually psychologically pre-ordained by our subconscious”.

intelectuais da época, que se negavam a tomar posição, ocultando-se por detrás do *slogan* “nem fascismo nem comunismo”. Para Trotsky e Breton o momento não era de indecisão:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. (Ibid., p. 37-38)

Não obstante, as ideias de inspiração surrealista não deixaram de aflorar no manifesto, evidenciando a coautoria de Breton pela referência às teorias freudianas, como ocorre no parágrafo 07 do Manifesto: “O mecanismo de *sublimação*, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objetivo restabelecer o equilíbrio rompido entre o ‘ego’ coerente e os elementos recalçados” (BRETON-TROTSKY, 1985, p. 39). Insatisfeito com a insuportável realidade presente, o ego do artista era estrangido a apelar para o seu mundo interior, buscando alimento para a imaginação no seu subconsciente:

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: *toda licença em arte*. (Ibid., p. 41-42)

O abstracionismo não figurativo também pode ser observado nos parágrafos do Manifesto. “Melhor será confiar no dom de prefiguração, que é o apanágio de todo artista autêntico” (Ibid., p. 40). Não havendo contradição entre as “normas marxistas” do desenvolvimento das forças produtivas e a “liberdade individual” atribuída ao artista:

Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime *socialista* de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer um regime *anarquista* de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! (Ibid., p. 42-43)

No entanto, não se trata de um *trade off* entre a arte e a revolução. O referencial revolucionário jamais é deixado de lado. A tarefa do artista continua

fiel à participação consciente e ativa na preparação da revolução. Para ser capaz de servir à “luta emancipadora”, o artista deve estar “compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior” (Ibid., p. 43).

Voltando ao quadro histórico da época, devido às preocupações que ocupavam Trotsky naquele momento, o Manifesto declara que “Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas” (BRETON-TROTSKY, 1985 p. 45). Frente à situação crítica, restava aos artistas revolucionários independentes a união “para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência” (Ibid., p. 45).

Nesse tom, que lembra o Manifesto Comunista de Marx e Engels, o documento termina com uma declaração geral de princípios. “O que queremos: A independência da arte – para a revolução, a revolução – para a liberação da arte” (Ibid., p. 46). Dessa maneira peremptória, essa fórmula conceitual coloca a revolução no centro e a independência/liberação da arte em seus dois extremos. Esse princípio de liberdade na arte e fidelidade à revolução foram capazes de aproximar pessoas de vivências tão diferentes como o líder da Revolução Russa e o autor do Manifesto Surrealista, um encontro fundado com a informação das filosofias resilientes indígenas e africanas que fervilhavam no Novo Mundo.

### **Exercício experimental da liberdade**

Com a autogolpe de Getúlio Vargas, estabelecendo o Estado Novo em novembro de 1937, a situação das organizações de esquerda e do movimento sindical independente se tornou periclitante. Diversos membros da LCI foram presos, entre os quais Hílcar Leite e Aristides Lobo. Pressionado por essa ameaça, Mário Pedrosa decidiu sair do país, embarcando clandestinamente para a Europa. Porém, não conseguiu evitar que a esposa, Mary Pedrosa, fosse presa logo depois. No ano seguinte, estabelecido em Paris, passou a trabalhar em prol da fundação da IV Internacional, junto ao secretário do comitê de organização Rudolf Klement, um camarada de origem alemã de completa confiança de Trotsky.

Com o obscuro e brutal assassinato de Klement, Pedrosa passou a ficar encarregado dos arquivos, garantindo assim a continuidade dos preparativos

para o congresso de fundação da IV Internacional. O evento seminal da IV Internacional ocorreu numa conferência reservada, contando com a presença de trinta delegados vindos de diferentes partes do mundo. O ato foi realizado na casa do líder sindicalista Alfred Rosmer, em setembro de 1938, nos arredores de Paris<sup>18</sup>. Na ocasião, Pedrosa foi eleito como membro do comitê executivo, ficando como representante da seção oficial latino-americana da IV Internacional.

Adolf Hitler, detentor de plenos poderes na Alemanha desde 1933, iniciou então uma sucessão de atos beligerantes na Europa Central<sup>19</sup>. Essa situação de insegurança motivou a decisão de que o secretariado da IV Internacional deveria ser transferido para os Estados Unidos. Com isso, Pedrosa se deslocou para Nova Iorque, onde estabeleceu contatos com Nathan Gould, assistente de James Cannon, destacado membro da IV Internacional naquele país. Em 1939, com a evolução dos acontecimentos políticos que levaram à Segunda Guerra Mundial, os seguidores americanos da IV Internacional entraram em desacordo quanto à questão da defesa incondicional da União Soviética contra as forças nazistas. Essas divergências iriam crescer ainda mais depois da assinatura do Pacto Molotov–Ribbentrop, que estabeleceu um compromisso de neutralidade entre a Alemanha Nazista e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, e a subsequente invasão da Finlândia pelos soviéticos em novembro daquele mesmo ano.

Nessa ocasião, Mário Pedrosa escreveu um documento expondo claramente seus pontos de vista sobre a situação conflitante imposta aos militantes de esquerda. No texto, fazia restrições à defesa incondicional da URSS. O comunicado teve repercussão imediata no interior do partido da IV Internacional. Pedrosa, então, empenhou-se, junto a outros exilados, na realização de estudos para uma revisão da experiência política e doutrinária desde a Revolução de 1917 na Rússia. Porém,

---

<sup>18</sup> Nessa pequena reunião, que passaria para a história, participaram 30 delegados de dez seções (URSS, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Polônia, Itália, Grécia, Holanda, Bélgica e EUA), além de um delegado representando a América Latina (o brasileiro Mário Pedrosa). Aderiram, sem poder enviar representantes, as seções da Espanha, Tchecoslováquia, Áustria, Indochina, China, Marrocos Francês, União Sul-Africana, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Dinamarca, Noruega, Palestina, Lituânia, Romênia, além de várias organizações da América Latina e outras. Por questão de segurança, Trotsky não participou da reunião. Enviou um discurso gravado, saudando a fundação da IV Internacional (Esquerda Online) Disponível em: <<https://esquerdaonline.com.br/2018/09/03/ha-80-anos-foi-fundada-a-iv-internacional-viva-a-iv-internacional/>>

<sup>19</sup> Em março de 1938, a Alemanha anexou a Áustria, novamente provocando poucas reações de outras potências europeias. Incentivado, Hitler começou pressionando reivindicações alemãs na região dos Sudetos, uma área da Checoslováquia com uma população predominantemente de etnia alemã. Logo, a França e o Reino Unido concederam o território para a Alemanha no Acordo de Munique, que foi feito contra a vontade do governo da Checoslováquia, em troca da promessa de fim de mais exigências territoriais por parte dos alemães.

quando da reorganização promovida por Trotsky nos quadros da IV Internacional, em 1940, em meio à luta pela solidificação de um novo partido revolucionário no seio do proletariado norte-americano, Pedrosa foi destituído do secretariado. Descontente com a decisão do autor da “Revolução Permanente”, Pedrosa foi constrangido a rever seu posicionamento político, rompendo com o bolchevismo em um contexto que seria agravado pelo assassinato de Leon Trotsky, em agosto de 1940. Desde então, passou a dedicar-se mais às atividades como jornalista e crítico de arte, sem abdicar das atividades políticas, entre elas a fundação do jornal *Vanguarda Socialista* e a organização da União Socialista Popular. Pedrosa “foi um daqueles que jamais abriram mão do marxismo”. (KAREPOVS, 2017, p. 23)

Como se observa nos acontecimentos descritos até aqui, Mário Pedrosa chegou a ocupar posto de fundamental importância na rede de articulações políticas comandadas por Trotsky a partir de seu exílio. Apesar de seu desempenho no núcleo da militância trotskista ter sido bruscamente interrompido, ninguém poderá excluir o mérito de Pedrosa ter sido cofundador da IV Internacional e atuar num ambiente intelectual de altíssimo nível<sup>20</sup>. Diferentemente de André Breton, Pedrosa jamais encontrou Trotsky pessoalmente. O que não impediu que ele permanecesse fiel às ideias do líder revolucionário por toda a vida, inclusive quanto aos pressupostos estéticos, sempre norteados pelo ideal de “toda licença em arte” (BRETON-TROTSKY, 1985, p. 42).

De fato, em diversos momentos de sua carreira como crítico de arte e ativista político, Pedrosa revelou sua sintonia com o pensamento de Trotsky. Isso pode ser claramente observado na polêmica sobre o abstracionismo, quando a situação de acomodação estética ao primeiro modernismo impedia que a arte brasileira prosseguisse em direção aos avanços mais atuais da arte.

A grande contribuição de Mário Pedrosa à arte brasileira não reside, a nosso ver, em ter sido um estimulador das vanguardas, porém em sua configuração como crítico, alerta para as inquietações do intelectual e do artista, em diálogo com seu tempo, permanentemente questionando a articulação entre arte e política. (AMARAL, *apud*, MARI, 2006)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Pedrosa travou contato permanente com militantes trotskistas norte-americanos (entre os quais os mais conhecidos eram James Burnham, Max Schachtman e James Cannon) e com muitos artistas, literatos e críticos de arte que se aproximaram do trotskismo, tais como Clement Greenberg e Meyer Shapiro. (MARI, 2006, p. 99)

<sup>21</sup> AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 06.

O abstracionismo sofria no Brasil franca rejeição por parte de importantes intelectuais e da crítica especializada. O crítico de arte Sérgio Milliet, que participou como poeta do modernismo dos tempos heróicos da Semana de Arte Moderna de 1922, mostrava-se relutante em aceitar as manifestações artísticas que pretendessem ultrapassar o pós-cubismo e, “a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como “intelectualista”, “contorcionista”, “egoísta” etc.” (ARANTES, 2004, p. 61). Isso conduzia a um “provincianismo autossuficiente” que se arrastava até os primeiros anos da década de 1940.

Quase todos, artistas e críticos, eram veteranos do modernismo que, a partir dos anos 30, finalmente entrara na rotina mental do país. Defendiam, portanto, uma tradição, a tradição do modernismo. Sem dúvida inventiva tensão inicial baixara, mas bem ou mal, relativamente integrado, o sistema de arte moderna funcionava no Brasil. Ora, não custa lembrar que o auge do modernismo fora nacionalista, e o segundo tempo, francamente social. Além do mais, declaradamente hostil à tentação abstrata, contra a qual Mário de Andrade prevenia Tarsila em Paris. (Ibid., p. 62)

Graças a sua vivência internacional, Pedrosa participou de discussões com muitos artistas e intelectuais exilados em Nova York por causa da Segunda Guerra Mundial, onde se concentrava o primeiro grupo de artistas abstratos<sup>22</sup>. Imbuído dos princípios trotskistas de “independência da arte”, ele desafiava “o partido da tradição local”, formado por veteranos do primeiro modernismo que se esqueciam de terem sido também rejeitados pelos críticos retrógrados como ocorreu no caso da exposição de Anita Malfatti, massacrada por Monteiro Lobato, em 1917.

Assim, “rompendo com um sistema análogo de estilos quase oficiais, a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico” (ARANTES, 2004, p. 62). Pedrosa tinha perfeita consciência disso, deixando de lado qualquer tipo de esteticismo retrógrado, e agia de acordo com suas convicções fundamentadas em princípios trotskistas. Nesse sentido, Pedrosa foi o primeiro crítico a defender, no Brasil, essa tendência radical da arte internacional, opondo a abstração à pintura realista limitada à representação que não ia muito além da “ilustração anedótica”.

<sup>22</sup> Mário Pedrosa também se encontrava exilando desde 1937, retornando ao Brasil somente em 1945.



Em todo esse debate, o que tentou fazer entender aos críticos renitentes é que a ação da arte deve se dar “em seu campo específico” e obedecendo a “leis próprias”, ou seja, que a sua peculiaridade é atuar diretamente sobre a sensibilidade e isto, menos pelos temas do que pelo “dinamismo próprio das formas” – cria-se assim em cada um de nós melhor aparelho de apreensão e recepção, antenas sensoriais mais agudas e transmissores à nossa disposição mais precisos e controlados”. (ARANTES, 2004, p. 63-64)

Pedrosa intencionava “aproximar a iniciativa individual e as emoções do artista, do rigor formal, buscando adivinhar aí a liberdade una e total, desmembrada nessas metades que, à força, lhe teriam sido arrancadas” (ARANTES, p. 64). Ao agir dessa maneira, retomava as ideias estéticas professadas por Trotsky e Breton no Manifesto da FIARI.

### Considerações finais

Neste artigo se observou como o pensamento e o ativismo de três personalidades importantes na história da esquerda mundial convergiram para defender a liberdade na arte. Isso foi expresso por Breton e Trotsky no Manifesto da FIARI: “Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor comando!” (1985, p. 43). Enquanto o comprometimento de Pedrosa pode ser observado em vários momentos de sua atuação como curador e crítico de arte. Por exemplo, quando comentou a tela de Portinari, *O preto da enxada* (1934), “apreciou a força expressiva demonstrada pelo pintor na tradução do drama social, aliás de mesma índole do que o exibido por Käthe Kollwitz da maturidade” (ARANTES, 2004, p. 45). Mas o que mais Pedrosa admirava no pintor de Brodóski era a sua capacidade de ficar “longe tanto da transcrição literal da realidade quanto da estilização estetizante e com fins apologéticos”(Idem, *ibid.*). Percebe-se aí os princípios que estavam por trás das ideias do crítico brasileiro, sempre afinado com o pensamento trotskista de liberdade em arte.

Em outras circunstâncias, comentando os painéis pintados por Portinari para a Biblioteca do Congresso, em Washington, Pedrosa valoriza, mais uma vez, o “sentimento interior de liberdade” do artista:

[...] em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais desimpedido, mais disposto a fazer as ginásticas técnicas mais perigosas e as deformações mais violentas. Estas foram composições executadas sob um profundo sentimento interior de liberdade. (PEDROSA, 1942)

Figura 5: *Candido Portinari, Descobrimento, Biblioteca do Congresso, Washington, 1941.*



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/projetoportinari/5298103460>

Na mesma ocasião, ao comentar as ousadias estéticas de Portinari nesses murais de Washington, Pedrosa relata que o pintor, “com aquele seu jeitão esperto, à caipira, e bonachão, interrompe: ‘Pois é, eu aqui me sinto mais livre do que no Brasil. Os literatos me atrapalham’” (ARANTES, 2004, p. 46). Quem seriam esses “literatos” aos quais o artista de *Os Retirantes* (1944) se referia? Embora não houvesse no ambiente artístico brasileiro nada parecido com a arte oficial do “Realismo Socialista”, decretado pela União Soviética stalinista, ainda assim a arte era de certa maneira instrumentalizada no Brasil, pois havia entre os críticos reconhecidos pelo Estado Novo e a intelectualidade nacionalista um dirigismo cultural que cobrava dos artistas um alinhamento temático e estilístico que deveria necessariamente se adequar à “realidade brasileira”, com maior ou menor envolvimento social, contanto que refletisse a decantada “cor local”.

## Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARROS, José D'Assunção. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 6, n. 11, p. 40-60, 2008. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 04 Sept. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000100004>.

BRETON-TROTSKY. Breton, Trotsky e a F.I.A.R.I. In: FACIOLI, Valentim. **Breton-Trotsky: por uma Arte Revolucionária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FACIOLI, Valentim. **Breton-Trotski: Por uma Arte Revolucionária Independente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FISHUK, Erick. “Trotsky condena Processos de Moscou”, Blog: Traduções de Erick Fishuk. Disponível em: <<http://www.fishuk.cc/2017/06/trotsky-moscou.html>>.

ISHIBASHI, Simone. A 81 anos da histórica ‘Batalha da Sé’: a revoada dos Galinhas Verdes. In: *Esquerda Diário*. Rio de Janeiro, 7 out. 2015. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/A-81-anos-da-historia-Batalha-da-Se-a-revoada-dos-Galinhas-Verdes>>.

KAREPOVS, Dainis. **Pas de Politique Mariô! Mário Pedrosa e a Política**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa**. Tese de Doutorado, sob a orientação de Celso Favaretto. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

PEDROSA, Mário. De Brodósqui aos murais de Washington. *Boletim da União Pan-americana*, Washington, fev. 1942.

\_\_\_\_\_. PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as bienais. *Da Semana de Arte Moderna às bienais*. MHAC, 1970, p. 247-278.

\_\_\_\_\_. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. *Política das Artes* (Otília Beatriz Fiori Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.

RENAULD, Mathilde. Objective Chance and the Surrealist Object. *WorldArtWorld*. Postado em 21 de maio de 2015. Disponível em: <<https://worldartworld.wordpress.com/2015/05/21/objective-chance-and-the-surrealist-object/>>.

ROCHE, Gérard. Breton, Trotsky e a F.I.A.R.I. In: FACIOLI, Valentim, in: **Breton-Trotsky: por uma Arte Revolucionária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Michel Goulart da. “Arte e revolução em Trotsky e Breton”, in: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.10, n.30, p. 55-64, out.2017-jan.2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/35080/24871>>. acesso em: 28/03/2020.

TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. “La bureaucratie totalitaire et l’art”, 10 de junho de 1938. **Oeuvres**, V. 18.

\_\_\_\_\_. Trotsky em carta a Philip Rahv, 12 de maio de 1939, **Ouvres**, V. 17. publicação do Instituto Leon Trotsky.

VILLELA, Thyago. O realismo socialista revisitado: parte IV (a “ortodoxia inatingível” [1934]), in: **Esquerda Diário**. Disponível em: <[http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id\\_article=1124](http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=1124)>.