

Pierre Naville, Walter Benjamin e o debate sobre o Surrealismo

Marcelo Mari

Professor de Teoria e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Os ensaios de Walter Benjamin sobre as Vanguardas Europeias do início do século XX centram-se na tentativa de estabelecer uma compreensão das artes e do movimento histórico desvinculados da fé positivista no progresso inequívoco. A crítica do progresso inequívoco da História é facilmente observável no pensamento de Benjamin, o mesmo não se pode dizer de sua compreensão dialética da história que parece partir de um marco zero de inauguração e realização de algo que ainda não se tem como horizonte seguro. A compreensão de Benjamin da História passa pela interpretação alegórica do processo histórico com referência ao *Angelus Novus* de Paul Klee, a saber: o anjo que é arrebatado por um movimento inexorável dos acontecimentos, um impulso sempre para frente em direção ao futuro; o anjo olha para trás aterrorizado e vê apenas destruição e escombros de civilizações sobre civilizações (Cf. Benjamin, 1994, p. 226). O que se tem ainda agora é o movimento de uma Pré-História da Humanidade e a História como possibilidade de redenção, como processo de recondução do homem como centro de suas próprias determinações e como realização de seu próprio destino.

A crítica que Benjamin fazia à social-democracia da época era justamente a da crença inequívoca no progresso, embasada na legitimação do discurso cientificista. A moral derivava daí como grande problemática referente à natureza das decisões humanas, já que a ciência era tomada como uma benesse em si mesma e o mau como uma condição moral do homem. Tratava-se de mostrar que tanto a ciência como a moral estão condicionadas pela liberdade humana. Não há nada de absoluto. O surrealismo era visto por Benjamin como a crítica das ilusões produzidas pela sociedade burguesa, embora a aproximação entre a arte e a revolução fosse um tema difícil, pois o surrealismo não conseguia ampliar sua crítica da moralidade burguesa sem incorrer em um distanciamento crítico legitimamente burguês. Benjamin dizia que a crítica anti-burguesa da arte moderna não conseguira, até aquele momento, se apresentar como um movimento resolutivo de

aproximação do proletariado. Isso se fazia de maneira indireta, levando em conta as condições de formação dos movimentos de vanguarda na Europa, pois as limitações eram dadas pelo dilema entre convicções pessoais, momento histórico-social vivido e as forças necessárias de transformação social.

Benjamin encontrou na tomada de posição de Pierre Naville, a condição de aproximação efetiva entre surrealistas e a Revolução Russa. Acontece que essa aproximação se daria pela característica legitimamente negativa encontrada nos movimentos de Vanguarda e principalmente no surrealismo por Naville, a saber: a desconfiança em tudo o que parece ser irremediável, seja a certeza na revolução, seja a certeza na realização da liberdade humana. Para Benjamin, o surrealismo, com seu *cadavre exquis* e com a reunião de elementos dispares que constituíam partes do sentido atribuído à realidade, produzia uma abertura para o significado do mundo, minava as velhas certezas e promovia movimento de ação desalienadora. Em seu ensaio sobre o surrealismo de 1929, Benjamin não deixa de citar Trotski, que já esse havia enunciado, em seu livro *Literatura e revolução*, o caráter transitório e ao mesmo tempo sugestivo da utopia social produzido até o momento pelas vanguardas russas. Se a arte tinha autonomia para produção das experiências e dos sentidos próprios da nova realidade, não cabia apenas a ela a transformação do mundo. Essas considerações sobre as vanguardas não subtraíam do surrealismo seu lugar privilegiado na análise de Benjamin, que via na poética desse movimento a possibilidade de construção de um sentido outro de mundo. Arte e política aproximar-se-iam na atividade dos surrealistas. Daí a contrapartida necessária da poética surrealista revelada no interesse que Benjamin demonstrou pelo posicionamento de Pierre Naville diante da tentativa de aproximar surrealistas e revolução comunista.

Pierre Naville tomara a decisão de se afastar do surrealismo por acreditar que o interesse do movimento artístico pela transformação da sociedade revertia-se menos no empenho político verdadeiro do que em uma intenção exclusivamente poética. A partir daí, sua relação com os surrealistas torna-se cada vez mais conflituosa. O ponto alto da ruptura com o movimento ocorreu em abril de 1925. Naville, então diretor da revista *Revolução Surrealista*, decepcionado com a tendência mais e mais acentuada das pesquisas criativas calcadas no modelo interior, concluía que os procedimentos do automatismo, a referência ao sonho e às 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 *Surrealismo e pintura* em defesa dos pintores ligados ao movimento, como Max Ernest e André Masson.

No livro, *A revolução e os intelectuais* (1926), ainda sob a forte influência de sua ligação com o Partido Comunista Francês, Naville apresenta seu principal argumento sobre a adesão definitiva dos surrealistas à prática política. Para ele, toda a crítica feroz dos

surrealistas ao racionalismo burguês e ao nacionalismo não significava um posicionamento político coerente, ainda que representasse uma intenção de mudança dessa situação. Esse dilema ou falta de um controle completo da situação, que enredava os surrealistas, exigia também deles uma tomada decisiva de posição.

Diz Naville:

Esta necessidade interna que moveu o surrealismo, e o sentido de sua ação que se afirmou na seqüência, não lhe deixaram mais dúvida. À parte aqueles que viam dos acontecimentos apenas seus lados episódicos e nacionais (literários e outros), a maior parte deu-se conta do movimento revolucionário implícito que ameaçava de se encontrar com as outras forças que se apresentavam como adversárias decididas da burguesia (Naville, 1927, pp. 94-95).

As raízes do encontro decisivo dos surrealistas com o movimento revolucionário social era parte de sua interação necessária com as questões de seu tempo. Isso se explicava pela conotação diversa que o surrealismo ganha em relação ao DADA de onde provieram alguns de seus membros mais importantes. Ao espírito puro de pessimismo e anarquia daquele movimento, os surrealistas acrescentam logo em seu início a via da responsabilidade. Tratava-se para Naville de uma via espontânea e não ainda uma via consciente de responsabilidade social. Se bem que a atividade artística tivesse como alvo preciso a ruína de toda a mentalidade burguesa, seu trabalho de destruição mantinha na força de "certas camadas mentais" um aspecto de construção. Tínhamos, por isso, uma busca de motivações comuns para a criação ligadas por um mesmo processo de "especulação teórica sobre os dados da experiência interna e de certa experiência dos objetos e acontecimentos exteriores." (Idem, ibidem, p. 104). Essa cristalização do procedimento surrealista, com frases potentes e idéias isoladas constituía sua verdadeira essência.

Os surrealistas acreditavam na superação da realidade e da mentalidade burguesas através de uma ação deliberada que se valia do expediente de contradição e de ruptura do significado único do mundo a partir da reunião de elementos dispares ou juntados pelo processo de automatismo psíquico. Esses expedientes revelavam 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 idéias (no sentido benjaminiano de materialismo antropológico),

do ponto de vista dialético era um erro, a falta de um lastro específico com os acontecimentos de seu tempo.

Conclui Naville:

Desde então, o pensamento surrealista, afirmando-se dialético em sua essência, e na investigação de seus processos internos, acha-se reportado ao contato do mundo, ao mesmo tempo pelo desejo de aplicação e pelas diferentes oposições exteriores que aniquilam a investigação desses processos, e se expõe em uma forma conceitual claramente metafísica. Como consequência natural desse contato, as idéias de liberdade, de burguesia, ou ainda de espírito, se isolam sobre o plano metafísico (Naville, 1927, p. 90)

O isolamento do intelectual, do poeta e do artista devia-se menos à atitude crítica para com a burguesia que a raiz abstrata de suas idéias. Sua responsabilidade social viria do esforço para o estabelecimento de um vínculo entre a idéia e a realidade. Mas, o grande choque causado pelos surrealistas no mundo burguês foi justamente esse sentimento extremo de liberdade, que coagia a uma luta por uma mudança de todos os fundamentos sociais. Isso levaria a uma relação entre conquistas sociais e espirituais temerária para a burguesia e que caracteriza todos os períodos revolucionários, definida por Naville como "a ligação ativa dos movimentos de liberação social com a liberdade total de movimentos." (Idem, ibidem, p. 94). Sendo clara a relação crescente de encontro dos surrealistas com a realidade, nem por isso ela deixava de ser ambígua e errava por não definir os limites da consciência sobre a realidade como parte única do processo de transformação das condições sociais.

Para Naville, a exigência de uma consciência mais ampla da realidade não poderia se justificar sem a consciência da transformação das condições da sociedade. Somente dessa maneira, voltava-se ao vínculo substancial deixado sem explicação pelos surrealistas, que era a compreensão de que a atividade espiritual do indivíduo estava intimamente ligada com a realidade social. Assim, a ambigüidade dos surrealistas encontrava-se na crença falsa de uma natureza dupla da atividade intelectual, de um lado autônoma da realidade e por outro mantendo ligação com essa mesma realidade que ela supunha efetivamente. Disto Naville conclui 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 idéia de revolução que ela reclama para si (...) ou bem se

engajar resolutamente na via revolucionária, a única via revolucionária: a via marxista” (Naville, 1927, p. 105).

Como se sabe, Breton mantinha contato com o Partido Comunista Francês em 1926 e escreveu um opúsculo intitulado *Legítima Defesa* no qual manifestava sua adesão ao Partido. Essa adesão se fez com a ressalva de que os interesses materiais não deveriam ser aporte único para a revolução. Essa era sua principal preocupação. Se a descrição de Naville caracterizou bem a filiação do pensamento de Breton a certo misticismo intelectual, quando esse falava da ampliação da consciência com referência a uma realidade misteriosa, ou quando citava o estado de contemplação cultivado pelo pensamento oriental como alternativa ao pensamento ocidental e à exaltação da máquina, também a preocupação de Breton era justa, sobretudo se pensarmos na alternativa apresentada por Naville, para o desenvolvimento da cultura apenas depois de realizada a revolução social ou ainda na crença de que a verdadeira depositária da cultura era a classe trabalhadora.

Apesar das críticas de Naville, muitos surrealistas estabeleceram e mantiveram ligação com o Partido Comunista, que seria marcada por vários altos e baixos e até rupturas definitivas. Em 1933, André Breton e Paul Eluard são expulsos do Partido depois de apoiarem as críticas de Ferdinand Alquié sobre a ‘cretinização’ do regime soviético. No mesmo ano, Breton aproxima-se da Oposição Internacional de Esquerda. Os antecedentes de luta em favor de Trotski foram a moção contra sua expulsão da URSS, em 1929, e a campanha de asilo político que ajudou a realizar e que conseguiu a permanência provisória de Trotski na França pelo período de dois anos, entre 1933 e 1935. Além disso, Breton foi co-autor de um manifesto contra a expulsão de Trotski, intitulado “Planeta sem passaporte” e publicado na imprensa francesa em vinte e quatro de abril de 1934. Esse Manifesto contou com cerca de vinte e uma assinaturas de intelectuais, poetas, artistas – entre as quais a do próprio Breton, de Paul Éluard, de Benjamin Péret, de Yves Tanguy –, além de outras personalidades francesas e estrangeiras.

Já, em primeiro de abril de 1935, convidado por Vitezslav Nezval e Karel Telge para uma conferência em Praga, Breton questionava o estreitamento entre a política comunista e a mensagem artística com a seguinte pergunta: “Rigorosamente falando, existe, ou não, uma arte de esquerda capaz de se defender, ou seja, apta a justificar sua técnica ‘avançada’ pelo simples fato de se achar a serviço de um estado de espírito de esquerda?” (Breton, 2001, p. 251). Para ele, não era possível indicar o caráter de uma nova manifestação artística pela sua adequação ao ideal revolucionário, nos termos de uma expressão necessária e explícita. Com isso, tínhamos a defesa da autonomia do surrealismo. Ao contrário de uma validação da arte através da simples transposição dos assuntos de sua época, a atualidade crítica da arte poderia ser encontrada somente em

uma análise aprofundada e em uma elucidação analítica de seus recursos, que se levasse ao conhecimento da predileção do artista pelo desenvolvimento de uma técnica e não de outra. Essas razões internas e ao mesmo tempo objetivadas de forma sistemática nos forneceriam o vínculo que se quer existente entre a arte moderna e a revolução.

Breton rompia com o Partido Comunista da URSS e da França, sem que isso implicasse uma ruptura com a Revolução. A arte expressava, através de seus meios e no desenvolvimento da técnica segundo a vontade de cada artista, seu tempo. Desse modo, ela fazia parte da empreita na formação de um novo homem e, por conseguinte, de um novo mundo. Seu desenvolvimento, sem a predestinação de uma idéia e sem qualquer barreira, na forma da técnica empregada pelo artista era, para Breton, a possibilidade ambicionada ou não de se "traduzir o mundo numa linguagem nova, que essa ambição tentou, ao longo do caminho, submeter todas as demais, e não podemos impedir-nos de ver aí a razão da influência única no mundo que, no plano poético e talvez no plano moral, esta obra exerce, do brilho excepcional que ela continua a desfrutar. (Cf. Idem, *ibidem*, p. 257). Com justeza, a técnica empregada pelo artista dá a chave para se entender o alcance de sua obra e é nessa preocupação exclusiva com a ordem técnica que teremos capacidade de avaliar a contribuição do artista para a transformação do mundo. Assim, a técnica ganha em força aquilo que a arte perde em relação ao seu passado.

Para Breton, não se tratava da perda de contato da arte com os temas universais concernentes à necessidade de manifestação da essência primordial do humano nem tão pouco do ofuscamento da individualidade do artista e da sua obra, mas de uma libertação dos compromissos que a mantinha presa com determinados grupos sociais. A contrapartida do valor da técnica é dada pela circunstância específica em que nasceu a arte moderna e uma grande mudança histórica permite a liberação da arte e seu encontro renovado, por meios próprios, com os ideais da revolução. Em contrapartida à sua liberdade em relação aos ideais da revolução está sua origem histórica como possibilidade de libertação.

Diz Breton:

Vê-se que o estabelecimento e, em seguida, a cessação do estado de fato profundamente excitante para o espírito, que constitui, por exemplo, a vida da Comuna de Paris, deixaram praticamente a arte em face de seus problemas próprios e que, depois como antes, os grandes temas que sempre se propuseram ao poeta, ao artista, continuaram a ser a fuga das estações, a natureza, a mulher, o amor, o sonho, a vida e a morte (Breton, 2001, p. 257).

Breton arremata, quando se refere ao compromisso inequívoco do artista no período da revolução comunista, com a conclusão de que o exercício de liberdade da arte "é que ela apareça como que desligada de todo círculo determinado de idéias e de formas" (Idem, ibidem, p. 257). Aqui, fugia-se da idéia de que o primeiro passo para a manifestação plena da arte estava condicionada à solução imediata da crise social. Esse pressuposto falso autorizava uma diferenciação entre "a idéia teórica e a idéia prática" ou entre o que a sociedade deveria ser e o que ela era.

A solução que imagina mudar o poder para depois transformá-lo constituía-se em um verdadeiro perigo, apenas a garantia de realização dos anseios profundos do homem seria a indicação do rumo certo a ser seguido:

É importante que, do lado de cá da Europa, haja alguns como nós que mantenham este desejo em condições de recriar-se sem cessar, centrado, como deve em relação aos desejos humanos eternos se, prisioneiro de seu próprio rigor, ele não quer encaminhar-se na direção de seu empobrecimento. Vivente, este desejo não deve fazer com que todas as questões não permaneçam colocadas, com que a necessidade de saber em tudo não siga seu curso. (...). Para a Revolução, também isto é um meio de proclamar sua vitória (Breton, 2001, pp. 261-262).

Encontra-se aqui a solução para o problema dialético do movimento surrealista, onde se passa da negação interna do pensamento burguês para a positividade do apoio à Revolução, mas com a variante da luta para a ampliação da consciência. Em outras palavras, a solução encontrada por Breton, para adequar arte e revolução, ou para não prescindir da coesão entre idéia prática e idéia teórica, foi evidenciar aquele compromisso do surrealismo com a palavra de ordem de Marx, mais consciência. Sua escolha marca o elemento diferencial das práticas artísticas surrealistas como meio de conhecimento. Não se tratava de identificar a consciência social e a psicológica, mas mostrar de que maneira o viés psicológico contribuía para renovar ou construir a nova sensibilidade humana.

Diz Breton:

Não sei se estes são problemas pós-revolucionários; o que eu sei é que a arte, coagida há séculos a mal se afastar dos caminhos batidos do ego e do superego, não pode senão mostrar-se ávida de explorar, em

todos os sentidos, as terras imensas e quase virgens do id. Ela já está demasiado embrenhada nessa vereda para renunciar a essa expedição longínqua e nada vejo de temerário no antecipar, a essa luz, um julgamento sobre sua evolução futura (Breton, 2001, p. 273).

A capacidade antecipadora da arte na formação de uma nova consciência, de uma consciência mais ampla da qual ela faz parte e nos ilumina o verdadeiro sentido de sua realização na sociedade sem classes. Essa é sua contribuição para a consciência social atual e ao mesmo tempo para uma nova consciência futura. Para Breton, o refúgio no elemento psicológico não impedia e nem era contrário à aquisição da consciência social. Ambos faziam parte de um mesmo processo, que seria descrito como uma tentativa obstinada de evitar o desvio dos surrealistas "no plano apolítico, no qual perderia todo seu sentido histórico, ou engajar-se no plano político, onde ele não conseguiria fazer mais que um pleonasma" (Idem, ibidem, p. 274).

É nessa atitude de formação de uma nova consciência para além dos referenciais burgueses que estaria depositada tanto a esperança efetiva no desenvolvimento do surrealismo como também seu problema fundamental de desvio para uma atitude contemplativa em relação à Revolução. Por um lado, o ímpeto pessimista dos surrealistas, nos anos vinte, traduzia-se em desconfiança sobre o destino da liberdade e da própria arte burguesa. Esse pessimismo, que se voltava contra a sociedade burguesa, manteve-se como ponto nevrálgico da atitude dos surrealistas após a publicação do Segundo Manifesto dos surrealistas.

Por outro lado, questionava-se ainda – sob o suporte do estudo apresentado por Naville em 1926 e 1927 - a colaboração efetiva da introdução das técnicas surrealistas e do acesso ao inconsciente como meios legítimos de enfrentamento político. Essa crítica baseava-se em dois pontos de vista para a descrição do surrealismo: um, considerava que o movimento não deveria seguir de perto o processo de revolução social sem apresentar-se ligado às formas políticas, outro, não exigia uma colaboração direta com as formas políticas, mas um vínculo entre o espaço da ação política e a linguagem artística. Se a primeira posição sugeria uma adequação da arte à necessidade de evidenciar os ideais e motivações da revolução proletária, já a segunda partia da simples constatação daqueles ideais para uma contribuição efetiva. Não se versava sobre a posição da arte como testemunha da história, mas como modo de contribuir para a consciência das relações concretas e superação da realidade existente. Para Naville e para outros críticos, o problema enfrentado pelos surrealistas era ultrapassar essa ambigüidade inerente ao movimento, que se traduzia, na atitude ora contemplativa, ora ligada a *práxis*.

Se a aproximação com o comunismo levava à conclusão precipitada do comprometimento dos surrealistas na formação de consciência, não se pode esquecer que a referência à criação de um "mito coletivo", constituía a verdadeira tarefa atribuída ao Surrealismo em favor da Revolução. Essa ênfase concomitante sobre o aspecto antropológico e religioso denotava a ambigüidade do movimento, mesmo que Breton não deixasse de entender bem de que maneira dava-se o vínculo existente entre arte e política:

Desde já não padece dúvida que as obras surrealistas terão, nisto, o mesmo destino que as obras anteriores situadas historicamente. (...) Hitler e seus acólitos, infelizmente, compreenderam muito bem que, para jugular, mesmo que só por algum tempo, o pensamento de esquerda, era preciso não só perseguir os marxistas, mas também interdito toda arte de vanguarda. A nós, nos cabe opor-lhe esta força invencível, que é a do dever-se, que é a do devir humano (Breton, 2001, p. 274).

Não era possível reclamar uma elaboração antecipada da consciência comunista nem o advento dos verdadeiros artistas comunistas. Daí, a conclusão de Trotski, em *Literatura e revolução*, de que os novos artistas surgirão depois de vitoriosa a Revolução. É justamente nesse processo que se pode vislumbrar o surrealismo como a potencialidade de ultrapassar a mera crítica da moral vigente. Tratava-se da negatividade aludida por Naville em seu ensaio sobre a revolução e os surrealistas. O ensaio de Benjamin foi escrito em 1929, a situação encontrava-se indefinida e o alerta sobre a posição de Trotski sobre as vanguardas é muito significativo da indicação do lugar preciso da arte de vanguarda nos países capitalista naquela época. Benjamin situa sua crítica no horizonte de se estabelecer uma leitura dialética da história e nesse sentido a desconfiança dos surrealistas frente à moral de época serve como parâmetro de descondicionamento do comportamento burguês e da social democracia com sua fé espúria no progresso em termos morais, pois o surrealismo solapa a intenção burguesa de tudo mediar segundo diretrizes cristãs e a fé no progresso da humanidade.

Em 1934, quando Benjamin escreve o ensaio O autor como produtor é justamente a idéia de montagem que balizará sua compreensão da arte de Vanguarda. Uma das principais questões de época era justamente discernir qual a função do artista na sociedade e qual era sua contribuição para as transformações candentes de sua época. O caráter realista da arte era uma das características fundamentais da arte que se

aproximava dos problemas sociais de seu tempo. É dentro dessa perspectiva que Benjamin fará a declaração de um estudo sobre a autonomia da arte em um sentido de transcendência maior que o regime da arte pela arte, haja vista que este regime será enfaticamente contestado por Benjamin. Se no ensaio sobre o surrealismo Benjamin parece consentir com a perda de eficácia artística para aproximação da arte com os problemas sociais e de representação de sua época. O ensaio sobre o autor como produtor vai além das condições determinantes das relações de produção do capitalismo e justamente na contramão da defesa de uma arte para *agitprop*, procurará inserir o problema do posicionamento político do artista a partir da ótica da relação que ele tem com o sistema produtivo como um todo. Se no ensaio sobre o surrealismo Benjamin fala da ênfase no tema revolucionário em prejuízo da linguagem artística, no texto de 1934, Benjamin vai justamente rediscutir o tema da função social do artista moderno, ligado ou não à revolução. É justamente o problema da autonomia que se coloca no ensaio de 1934.

Para Benjamin, o artista deveria situar-se de acordo com a tendência de transformação social sem abrir mão da qualidade de seu trabalho: "Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que ao conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade" (Benjamin, 1994, p. 121). Não obstante a relação não seja de fácil determinação, Benjamin a julgava fundamental para se precisar o caráter verdadeiramente transformador da revolução social e da arte. Tanto a revolução social como a arte se estabelecem como arte de um processo crítico de constituição da nova realidade. Isso significa em outros termos que "uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades" (Idem, ibidem, p. 121). Considerar a obra de arte do ponto de vista exclusivo de sua tendência política não leva em conta a orientação da arte para fins que não são específicos de sua mensagem, de sua orientação para a realização plena do homem. A arte que se aproxima da instrumentalização perde sua verdadeira contribuição para a revolução social. Benjamin inverteu os termos de debate da época sem se esquecer da relação arte e política. Não se trata de a arte orientar-se pela política correta, mas da política correta (de esquerda) contar com uma tendência literária. Mas a arte só pode operar de modo revolucionário a partir de condições sociais novas. Esse ainda é o dilema de nossa época.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

_____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Surrealisme et la peinture*. New York: Brentano, 1945.

BRETON, A & TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionária*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

NAVILLE, P. *La révolution et les intellectuels*. Paris: Librairie Gallimard, 1927.

TROTSKY, L. *En Defensa del marxismo*. Buenos Aires: El Yunque Editora, 1975.

_____. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.