

***DO MODERNISMO À ABSTRAÇÃO: A ARTE CONSERVADORA E TRANSFORMADORA  
NA CRÍTICA DE MARIO PEDROSA.***

Larissa Costard \*

**Resumo:** Em um momento de grande discussão acerca da identidade nacional e do engajamento político do intelectual na construção desta identidade, Mario Pedrosa, crítico de arte marxista, estabeleceu interessante debate acerca do modernismo e seus caminhos, no Brasil e no mundo. Resgatando o histórico do modernismo no Brasil e o envolvimento destes intelectuais na construção da hegemonia de Vargas, Pedrosa analisa e propõe novas possibilidades para o movimento, levantando a evolução do modernismo em arte abstrata como um caminho para o resgate da via transformadora da arte no Brasil. Trabalhando com uma concepção artística distinta do que era corrente até então no interior do marxismo, Mario Pedrosa recoloca em questão nas suas críticas o papel da arte e do artista na conservação / transformação da sociedade.

**Palavras-Chave:** Mario Pedrosa; Marxismo e Arte; Arte Abstrata

**FROM MODERNISM TO ABSTRACTION: THE CONSERVATIVE AND REVOLUCIONARY ART ON THE MARIO PEDROSA CRITICISM.**

**Abstract:** In times of great discussion over national identity and political engagement of the intellectual in building it, Mario Pedrosa, marxist art critic, established interesting debate on modernism and its ways, in Brazil and in the world. Recalling modernism's trajectory in Brazil and the involvement of these intellectuals in the construction of Vargas's hegemony, Pedrosa analyzes and proposes new possibilities for the movement, presenting the evolution of the modernism into abstract art as a way of rescuing the transforming vessel of art in Brazil. Working with a art concept different from the one existing in marxist then, Mario Pedrosa questions once more in his criticism the role of art and of artist in conserving / transforming society.

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Bolsista CNPq.

**Keywords:** Mario Pedrosa; Marxism and Art; Abstract Art.

A análise do itinerário político de Mario Pedrosa é bastante interessante, quando comparada aos intelectuais de sua geração, ou até mesmo quando extrapolada para uma comparação com o papel dos intelectuais atualmente. O crítico de arte e militante marxista passou por diversas organizações de esquerda – entre elas o PCB, grupos trotskistas nos quais foi dos mais ativos organizadores, militou individualmente em seu ofício de crítico durante certo período e já no fim de sua vida participou da criação do Partido dos Trabalhadores. Em toda trajetória, incluindo os períodos de transição entre uma e outra organização, Mario Pedrosa nunca perdeu o horizonte da criação do partido operário e a construção de uma sociedade de homens livres. Para isto atuou vigorosamente tanto nestas organizações quanto fez de seu trabalho na crítica de arte outra face de sua militância.

Em um período de grande engajamento dos intelectuais no esforço da criação de uma identidade nacional brasileira, na geração modernista da década de 1930, Mario Pedrosa travava combate com a concepção de arte que se reproduzia, bem como sobre o papel social destas obras e dos artistas, e buscava discutir o modernismo no Brasil e no mundo em outros parâmetros.

#### **A) A arte moderna e seus caminhos brasileiros na obra crítica de Mario Pedrosa**

As críticas de arte escritas por Mario Pedrosa definem o início da modernidade na arte como a superação do período em que esta foi apreendida pela Academia. A arte moderna teria surgido com essa necessidade internacional, amplamente comunicadora, uma arte de linguagem universal, livres das regras e dos clichês oficiais acadêmicos.

No Brasil, a chegada do modernismo datava das proximidades com a Semana de Arte Moderna, pouco antes, na verdade, no contato dos artistas com as primeiras pinturas de Malfatti e as esculturas de Brecheret. A Semana de Arte Moderna seria a coroação no Brasil do nascimento de um estado de espírito revolucionário, em diálogo com a Europa, mas um estado de espírito que traduzia a experimentação internacional de uma época. O espírito era a esperança da criação de uma forma artística atual que dissesse respeito à especificidade brasileira. Não se deve confundir em Pedrosa esta esperança de comunicar o Brasil com o

nacionalismo xenófobo que o modernismo seria identificado na geração da década seguinte. Tratava-se de se criar uma tradição artística brasileira, que não correspondesse à eterna “corrida atrás das vanguardas européias”. E em termos de criação de uma arte com capacidade efetiva de comunicação dos trópicos, de desenvolvimento de uma arte que não fosse restrita aos padrões acadêmicos e voltada para os estudiosos, levávamos vantagem, segundo Pedrosa.

Por não possuir tradição artística de vanguarda mundial, padrões arraigados, como os grandes países europeus possuíam, a possibilidade de inovação, de revolucionar o campo da percepção estética era enormemente aberta. Nos países recentes, sem tradição artística de vanguarda consolidada, qualquer tradição poderia ser criada, e as possibilidades de criarmos uma tradição distinta da reacionária européia nos era aberta com o modernismo. Assim como na Europa, o modernismo brasileiro surgira como uma reação no campo artístico ao conservadorismo brasileiro, à carcomida república do café-com-leite e à nossa arte importada da Europa, sempre com certo atraso. O espírito moderno chegava ao Brasil, segundo Pedrosa, não somente como um transplante de tendências e temas, racionalizado e intocável. O modernismo adentrava pela porta dos fundos do Brasil, retratando temáticas até então esquecidas pela nossa arte, resgatando as cores negras e bugres, compondo a realidade local com as possibilidades abertas na Europa. A primeira geração dos modernistas brasileiros era dialética, e dizia do que era nacional sem negar as possibilidades de influência estrangeiras.

O modernismo surgia nos textos de Mario Pedrosa, como uma revolução cultural, descobrindo um Brasil em diálogo, mais sensorial do que racional, cujos objetivos eram experimentar novas formas de perceber a nação, e não apenas novas formas de teorizar sobre ela. Não é por acaso que o movimento se inicia no contato com as artes plásticas e não de forma literária. A *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade tem origem numa inquietude depois do grande choque de percepção de Malfatti e Brecheret, e não de qualquer teorização e adestramento da escrita. Pedrosa afirma

*“E aqui está um dos traços mais originais e característicos do novo movimento e que tanto o distingue de outros movimentos e escolas literárias surgidas no Brasil. O movimento parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna. O ponto de partida não é literário. O fogo divino não veio das leituras mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos da*

*expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas” (PEDROSA, 2004: 136)*

A arte aprisionada, adestrada, acadêmica, foi escorraçada das interpretações de Brasil dos primeiros modernistas. E por isso era capaz de trazer a transformação experimental, a formação de novas formas de ver o Brasil. Mario Pedrosa demonstra, anos mais tarde, com base em pesquisa realizada pelo IBOPE, que a arte moderna era mais bem aceita pelas classes populares do que pelas elites. E não é para menos: se a arte moderna está livre dos cânones acadêmicos, o olhar treinado da elite pela arte que é imitação européia era agredido pela revolução nos sentidos que as cores e objetos (ou dissolução de objetos) que a arte moderna propunha. A arte moderna era capaz de comunicar àqueles que não tinham acesso a “entender” a / da arte, pois a arte moderna faria “sentir” um novo mundo, e desta forma, gerar novas formas de estar nele.

Para Mario Pedrosa, o Brasil da primeira geração de modernistas entrava “*pelos sentidos*”, era o Brasil das mulatas dos mafuás e dos sambistas anônimos de Di Cavalcanti, do otimismo das cores do povo de Tarsila, das formas reais da distorção de Malfatti. A primeira geração modernista brasileira era cosmopolita ao mesmo tempo em que nacional: era tão moderna quanto qualquer exposição francesa e ao mesmo tempo era inegavelmente brasileira.

A experiência sensorial do nacional da primeira geração logo daria lugar a nacionalismo racionalizado de uma segunda geração modernista, que comprometida ao extremo com o projeto nacionalista da ditadura de Vargas, abandona toda dialética que a primeira geração representava, e perde completamente a medida da regulação entre o internacional e o local. Segundo Mario Pedrosa, os modernistas da segunda fase tiveram menor contato com as artes plásticas, eram por isso mais teóricos, provenientes em grande parte do campo da literatura, e

*“tomaram do nacionalismo as formas mais superficiais e estreitas e nos dias de hoje a mais imbecil – a forma política. Por mais paradoxal que possa parecer, foi pela consciência do “internacionalismo modernista”, na expressão de Mário [de Andrade], que o movimento chegou – outra expressão de Mário – ao seu nacionalismo embrabecido.” (IDEM, 139)*

O que Pedrosa queria ao afirmar esta forma “política” “mais imbecil” não era despolitizar as formas de nacionalismo da primeira fase. Longe disto, o autor afirma que as formas de nacionalismo da primeira fase eram as mais profundas, enquanto a segunda fase tomaria esta idéia como propaganda xenófoba. Na primeira fase tratava-se de um nacionalismo totalizante, na segunda, totalitário. Traíndo a si mesmo, o nacionalismo do modernismo da propaganda varguista não passará muito de uma importação de movimentos europeus, não escondendo seus *resíduos* fascistas e nazistas. A segunda geração dos modernistas separou ética e estética, usando as transformações artísticas e o poder de comunicação da arte não acadêmica para fins reacionários, de aprisionamento do homem, e não de sua libertação.

Na segunda geração modernista, o Brasil deixa de ser dos cordões da Praça XI, dos catraieiros e pescadores dos subúrbios, e passa a ser oficial, instituído, institucionalizado, deixa de ser o Brasil do movimento e dos brasileiros.

*“O Brasil para eles se tornou sobretudo uma abstração seca, um faz-de-conta, uma convenção, uma academia de conceitos e fórmulas estereotipadas, uma ideologia de importação.” (IDEM, 145)*

Mario Pedrosa, ao se referir às manifestações modernistas da primeira geração não problematiza a origem destes artistas e a concepção de vanguarda que em si carregam. O teor de suas críticas leva a crer que seja uma questão estratégica. Escrevendo em um período em que a propaganda de Vargas já havia aprisionado novamente as manifestações artísticas às regras pré-determinadas, Mario Pedrosa tem por objetivo resgatar um suspiro de independência e de possibilidade de construção de uma utopia social total, também através da arte, na medida em que as formas culturais também formam consciências.

Um tema recorrente em suas obras no período é, então, o tema internacional-local, e a recorrência, é óbvio, não é aleatória. Estando em choque com duas correntes artísticas eminentemente nacionalistas – o realismo socialista e a idealização do período stalinista e o modernismo xenófobo dos tempos auge de Vargas – a concepção de mundo de Pedrosa informa suas interpretações da arte.

Diversos aspectos do marxismo, abandonados pelo stalinismo e pelo PCB são resgatados constantemente por Mario Pedrosa. De formação trotskista, a questão do internacionalismo não poderia ser diferente. O tema da internacionalização da Revolução e a

construção do socialismo de maneira internacional são a concepção de mundo envolvida na crítica ao Realismo Socialista e ao Modernismo Brasileiro. O crítico trotskista afirma que tratar do regionalismo é tratar do internacionalismo, é aproveitar as experiências já desfrutadas em alguns lugares e as possibilidades de reconduzi-las, é perceber como a nossa arte “em formação” pode se transformar em uma arte verdadeiramente revolucionária, a serviço da libertação do homem, assim como nosso proletariado poderia transformar a revolução democrática em revolução socialista. Uma arte “desigual e combinada” no mundo dava vantagem aos países periféricos, podendo levar a formas de expressão mais revolucionárias e subversivas. A defesa de uma arte livre dos conservadores padrões acadêmicos e que se construísse de maneira internacional era quase uma consequência das críticas de Mario Pedrosa ao realismo socialista e ao modernismo brasileiro.

Otília Arantes afirma que a originalidade do método de Pedrosa residia justamente no ajuste entre as tendências internacionais e realidade local, confrontando a norma metropolitana e seu desvio colonial. Defendendo um modernismo cosmopolita, Pedrosa levantava a necessidade do diálogo, ou melhor, da dialética entre a arte internacional e a singularidade local. Sem exaltação de um internacionalismo pueril e infértil, que apenas trataria de superar o “atraso cultural” da arte brasileira, importando correntes européias e igualando a arte nacional às vanguardas do mundo, Pedrosa advogava em favor da causa segundo a qual não se poderiam negar as influências internacionais no local, mas que a apropriação dessas referências ocorreria de acordo com a realidade particular. (NETO, 2001: 43-50).

O tema do internacionalismo da arte, e na arte, é na obra do crítico questão chave, especialmente quando se trata do modernismo. Em grande interlocução com sua concepção de Revolução, Mario Pedrosa vai afirmar a arte como comunicação universal, que a um só tempo diz do que é geral e do que é particular, internacional e local. O internacionalismo e o imenso potencial de expressão da arte seriam as maiores defesas de Mario Pedrosa. A arte moderna teria atingido sua grande capacidade de comunicação reagindo ao conceitualismo acadêmico no campo da sensibilidade e capacidade intelectual humana, ampliando seu alcance justamente por não se dirigir somente ao restrito público dos “entendidos de arte”. Deste modo, a defesa de uma arte revolucionária e que regulasse as tendências internacionais com a realidade local parece estar intimamente ligada à defesa de libertação do homem, não comunicando apenas o que era particular – como fazia o realismo socialista e a fase mais nacionalista do modernismo brasileiro – mas no sentido internacionalista que o projeto de revolução e de sociedade de Mario Pedrosa propunha.

**B) A evolução do modernismo: a atualidade da arte abstrata.**

Segundo Pedrosa, a origem da arte moderna está na desintegração elementos centrais do naturalismo: a ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, o acabado desenho do pormenor, a justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e a exatidão da cor dos objetos – a tentativa de captar determinada realidade e retratá-la. A arte plástica moderna cuidará progressivamente de dissolver a fidelidade desta figuração. (PEDROSA, 2000: 137-176).

O primeiro elemento rompido vem com o alvorecer do século XX, e admiração pequeno-burguesa do progresso capitalista da *belle époque* cede lugar em um *Cézanne* – afirma Pedrosa – a uma pintura que não é mais a transposição artificial da realidade externa, mas que se cria como uma realidade inerente à própria arte, e que vale por uma nova qualidade concreta que adquire no próprio quadro, e não na referência ao que lhe é exterior, vale pela experimentação de novas sensações, e não pela preservação da representação.

O segundo elemento rompido elencado por Pedrosa é o espaço, que não mais se limita ao plano que ocupa a representação da imagem. As sombras, os contornos, criam as novas perspectivas de Gauguin, que o crítico diz ter a maior vocação muralista de sua época, a compor a pintura com o espaço. Além da representação e do limitado espaço da arte figurativa, os precursores do modernismo ainda fariam revolução na utilização de cores e, especialmente das técnicas, mais precisamente, das novas técnicas modernas, como a utilização dos cartazes de Toulouse-Lautrec. Novas técnicas que no artista afirmam novos temas: subúrbios, cafés, cabarés, marginais, novos ritmos.

O histórico traçado pelo autor procura demonstrar o clima de inquietude que tomava conta dos novos artistas europeus em diferentes cidades em fins do XIX, transbordados para o século XX. Mario Pedrosa afirma que a arte moderna cristaliza uma consciência estética continental uma cultura efetivamente européia, e a tentativa de resolução da crise em que se encontrava. Uma nova percepção do mundo e das formas de expressão se consolidava simultaneamente em diferentes centros, com a contribuição de diferentes culturas, outrora consideradas “inferiores”. Aí reside a veia internacional da arte moderna, que não mera exportação de tendências ou imperialismo cultural entre países europeus: o diálogo com a realidade vivida internacionalmente gerou em escala continental transformações nas respostas, e busca em outras fontes e expressão da realidade. A experiência que levava ao modernismo era a mesma.

*“Desde então a arte moderna é um movimento só através dos países decisivos do continente, com as variações locais de cultura e temperamento. Assim, da desintegração do naturalismo, do impacto das artes de culturas estranhas, arcaicas ou primitivas, sobre a velha cultura ocidental cujas raízes provinham do tronco grego-romano, resulta um fenômeno cultural novo: a internacionalização da arte” (IDEM, 179).*

A partir dos antecedentes e das rupturas apresentadas, Pedrosa vagueia pelos vários momentos que a “revolução modernista” passara: expressionismo, que à vontade no “caos e no infinito” desloca o foco do objeto para as cores, entregue à “orgias cromáticas”; cubismo e as transformações matemáticas do espaço; orfismo; futurismo; o surrealismo e, finalmente, o abstracionismo, grande defesa do crítico. A arte abstrata é no texto o esplendor das rupturas que a revolução da arte moderna conseguiu realizar.

A primeira defesa da arte abstrata no texto surge da argumentação de que esta era a forma de arte que tinha os pés mais conscientemente fincados à terra. Em uma época de grande desenvolvimento da fotografia e do cinema não havia sentido que a arte plástica buscasse representar o real, tentando de maneira vã imitar um mundo que pode ser de outras formas reproduzido, provocando as mesmas sensações que outras formas de arte melhor provocavam, e que nenhuma pintura “hiper-realista” ou “hiper-socialista” (fazendo alusão, é claro, ao realismo socialista) conseguiria retratar com tanta autenticidade quanto um filme ou uma fotografia. A ousadia da arte abstrata estava então em propor novas formas de dizer o mundo, que não estariam de maneira alguma distantes do desenvolvimento técnico, buscando algo de saudosista na fuga do artista. Mario Pedrosa afirma que a arte abstrata era atualíssima, e que

*“os pesquisadores da pura plástica, da visão dinâmica são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refugio à “torre de marfim”, à velha ilusão da “arte pela arte”. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente. O objetivo com que sonham é precisamente tirar dessas possibilidades de nossa época “neotécnica” (...) uma arte que seja a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu.” (IDEM, 179).*



A força da arte abstrata estava, além de sua atualidade, em sua liberdade. Não institucionalizada pela academia, desamparada pelos poderes públicos, a arte abstrata era realmente subversiva pela sua liberdade de experimentação e pesquisa. Neste sentido, o confronto com o realismo socialista é inescapável. Pedrosa afirma que no tempo da arte abstrata, o realismo socialista figurava na Europa como a corrente artística mais conservadora. O realismo socialista de maneira idealista propunha uma perfeição das formas que não se encontrava na realidade.

A defesa de Mario Pedrosa da arte abstrata fundava-se no princípio de que uma ideologia reacionária formaria consciências reacionárias. Segundo Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, um produto ideológico é parte da realidade material em duplo sentido. O primeiro, como todo corpo físico, todo signo se traveste de uma dimensão material: sons, massas, cores, movimento, etc. Além desta dimensão material mais direta, a outra face material do produto ideológico é a dimensão de realidade que lhe é exterior, que ele reflete e refrata, o significado que lhe é atribuído. Bakhtin afirma que a materialidade desta dimensão do signo reside no fato de que a atribuição de significados ocorre na interação social. Os signos só podem existir de maneira relacional – são elaborados na dinâmica das relações sociais. E são estes signos que formam a consciência. Desta forma, não é a ideologia que deriva da consciência, como pretende o idealismo, mas a consciência adquire forma e existência com base nos signos criados por um grupo no curso de suas relações sociais, ou seja, através da ideologia. Desta forma, a língua é social, um fenômeno histórico, e por isso o autor considera que a cultura é “arena da luta de classes”, uma vez que os signos são ideológicos e que estão constantemente em disputa.

Se a consciência é formada pela pelos signos ideológicos, formas culturais conservadoras formarão consciências reacionárias, reproduzirão visões de mundo não revolucionárias. E aí habita alto grau de revolução que Pedrosa propunha. A defesa da arte abstrata não se trata de puro experimentalismo que aponta para o futuro simplesmente estético, como numa superação de criatividade de formas. A arte abstrata é presente, e provoca transformações nas próprias formas de experimentar o mundo.

*“... todo esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, para conduzir a novas maneiras de viver.” (IDEM, 175).*

Segundo, Francis Mulhern, tanto a cultura quanto a política são materiais porque são totalidades de vida real. Contudo, a cultura e a política abrangem totalidades diferentes, e o visionarismo de Pedrosa estava exatamente aí. Enquanto a política se entrega a uma totalidade mais deliberativa, de ações e medidas mais imediatas, a cultura abrange uma totalidade mais propositiva (FOSTER; WOOD, 1999). Sem se esquivar nem de um nem de outro, Mario Pedrosa atua em frentes diretamente políticas, partidos e organizações de esquerda, e na esfera cultural propõe, como poucos em sua época ousaram propor. Pedrosa propõe a revolução dos sentidos da arte abstrata, que através das novas experiências de formas e cores traria novas formas de ver o mundo, de experimentá-lo, e de nele estar. Enquanto formadora de consciência, e não derivado da mesma, como alerta Bakhtin, a cultura da arte abstrata construiria novas formas de percepção do mundo, e acenando para outra realidade social transborda utopia. A defesa do abstracionismo era um diálogo com o espectador, um reencontro com os sentidos que o realismo socialista e o nacionalismo do modernismo subestimaram e roubaram de quem assiste à arte, e somente isso pode fazer, pois nela não há lugar para participação. Estas formas de arte presas à academia, repletas de regras e especialistas, esta forma culta da arte eliminava a imaginação e a proposição do artista, restringindo a experiência sensorial. O que Mario Pedrosa nos queria dizer com a arte abstrata era um convite à revolução sensorial.

Quando Mario Pedrosa fala de uma realidade inerente à própria arte, e de uma arte livre dos padrões acadêmicos e das instituições, não está propondo, de maneira alguma, qualquer tipo de idealismo nas manifestações culturais, é indispensável esclarecer. Para Mario Pedrosa, a materialidade da obra de arte é muito mais profunda do que uma mera reprodução de querelas políticas em formas e cores. Em verdade, o autor tinha grande desconfiança do didatismo da obra de arte. A materialidade da arte de Mario Pedrosa não é esta que submete a arte ao campo da superestrutura, que apenas reflete uma base material no sentido estrito econômico. O teor das críticas de Mario Pedrosa está na esteira de uma nova inserção da cultura no marxismo, ao reinseri-la em uma dimensão de totalidade da vida social. Deste modo, a materialidade da obra de arte de Pedrosa não vale pela reprodução das instâncias políticas e econômicas, vale pela definição de signos e sentidos realizados socialmente, pela disputa na constituição de consciências informadas pela experiência no mundo, vale pela busca constante da comunicação e da libertação do homem. A arte de Mario Pedrosa é material, e não há como deixar de ser, e se insere nas formas de vida real, recuperando a totalidade da vida social, e não fragmentado-a de maneira mecanicista ou idealista. A

realidade inerente à obra de arte é material porque é a própria arte e as sensações que ela produz, e não porque remete à qualquer tipo de realidade que não está contida na obra de arte, da qual esta não passa de uma imitação. A realidade é inerente à obra de arte pelas transformações sensitivas que gera, pela reação nos homens, reações concretas que geram ações, materialidade, busca por libertação e transformação.

### BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- COSTA, Wilma Peres da; DE LORENZO, Helena Carvalho (org). *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora da UniCamp, 2004.
- FOSTER, John; WOOD, Ellen. *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere. Os intelectuais, o princípio educativo. Jornalismo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil. Os Influxos Teóricos*. Volume II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- NETO, José Castilho Marques (org). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001
- \_\_\_\_\_. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos 3*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *História do Marxismo no Brasil. Partidos e Organizações dos anos 1920 aos 60*. Volume V. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- TROTSKI, Leon. *A Revolução Permanente*. Lisboa: Edições Antídoto, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.