

O Manifesto “*Por uma Arte Revolucionária Independente*”: um breve rastreamento do acontecimento histórico

Resumo:

O presente estudo, cujo objeto de investigação é o “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”, criado por Leon Trotski, André Breton e Diego Rivera, publicado em 1938, tem por intenção uma análise da criação da *Fundação Internacional Por Uma Arte Revolucionária Independente* (doravante FIARI), como possivelmente uma criação de natureza vanguardista, em sequência cronológica das demais vanguardas que marcaram o início do século XX, de presença importante na história da literatura e da arte. Embora pouco difundida e estudada, mesmo com vida efêmera e tido seus ideais descritos abortados, parece ter atingido sua relevância no debate cultural em meados do século. Nosso objetivo é levantar problemáticas que possam ser pertinentes a este documento.

A criação enquanto vanguarda:

A noção de Vanguarda pode nos fornecer um suporte teórico para a compreensão da natureza do objeto dessa proposta de pesquisa, o *Manifesto* escrito em 1938 *Por uma Arte Revolucionária Independente* (doravante PARI), pois embora a FIARI não tenha se declarado vanguarda em sentido próprio, acreditamos ser possível visualizar na proposta da criação de uma Fundação e, em especial, no documento *Manifesto*, não só por sua forma, mas também por seu conteúdo, elementos literários que não deixam dúvidas quanto a seus fortes vínculos com a estética puramente vanguardista. Vanguarda é um vocábulo híbrido de raiz latina e germânica: resulta da fusão entre a palavra *avant* (de matriz latina) e *garde* (de matriz germânica). *Avant* se refere a algo que está à frente, adiante, em vantagem, superior. *Garde* significa aguardar, esperar, cuidar. Quando unidas, *Avant-garde* ganha metaforicamente o sentido de “primeiro lugar” e “precedência”, sendo que atualmente a palavra *Vanguarda* denota um movimento inovador, consciente e combativo de algum grupo social¹. Embora o

¹ Certamente esse sentido está imbuído de uma mistura de significações dadas ao termo ao longo dos anos, com as várias “Vanguardas” políticas e artísticas do século XX.

termo não seja usado exclusivamente no campo da literatura e das Artes, segundo Gilberto Mendonça Telles foi

a partir da Primeira Guerra mundial que o termo adquiriu repercussão nas letras francesas. A literatura de avant-garde se estendeu logo para outros países. Já agora o termo significava a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “belle époque” e, segundo já informamos, os seus limites cronológicos são o final do século XIX e a segunda guerra mundial, em torno de 1940. Conforme assinala Guillermo de Torre, a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo”, “na mesma razão de seu ser levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo, ambicionando sucessões”. (TELLES, 1982: 82).

O poeta brasileiro e crítico de arte, Ferreira Gullar, tratando da questão afirma que a expressão *Avant-garde*

reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na “vanguarda” das artes, abrindo novos domínios à expressão estética. Como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a expressão Avant-garde tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística. Assim, tomada em sentido geral a expressão, Joyce seria mais Avant-garde que Proust ou Kafka; Pound mais que Eliot; Mallarmé mais que Apollinaire. (GULLAR, 2002: 177).

No contexto entre-guerras, as acirradas tensões políticas e ideológicas invadiram intensamente o campo da cultura, influenciando fortemente os rumos e o tom dos debates sobre a relação entre estética e política. Os movimentos artísticos que surgiram nesse contexto – as vanguardas – criavam *Manifestos* na tentativa de definir suas posições estéticas frente a tais disputas ideológicas. No caso deste Manifesto PARI, nos parece pertinente dizer que houve uma tentativa de criação de um movimento que fornecesse suporte a todos os outros movimentos artísticos revolucionários da época, que, possivelmente, viriam a culminar em uma espécie de vanguarda “*sui generis*”, por aspirar constituir em si (para além da natureza subversiva e de levante que constituíam às demais vanguardas), elementos conceituais e ideológicos que pudessem formar uma matriz referencial, que intencionalmente nortearia as demais correntes em voga. O objetivo do Manifesto é claramente demonstrado no item treze, onde fica explícita a pretensão de uma reunião de defensores revolucionários da arte e da revolução para combater os “usurpadores da revolução”, para que se reúnam na luta em defesa da liberdade na arte, bem como deixarem à parte as diferenças de tendências e posicionamentos políticos divergentes:

O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a sua própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes. (Facioli: 1985:45).

O próprio documento pode revelar em sua estrutura, elementos históricos e literários envolvidos em sua tessitura; aspectos necessários para que possamos examiná-lo em sua totalidade. Os autores acusam e citam explicitamente os nomes de Stalin e Garcia Oliver como reacionários deturpadores da revolução e da cultura, como no parágrafo citado: “Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver” (in Facioli: 1985:45).

Na estrutura construída pelo documento poderemos notar a tentativa de definição de um conceito estético de “arte independente”, este imbuído de uma conotação “engajada” politicamente. Embora sejam valorosas para este debate, deixaremos à parte as questões políticas e possíveis “conflitos” ideológicas particulares entre os autores para um segundo plano, para nos debruçar especificamente na tarefa de uma análise imanente do próprio texto do *Manifesto*, entendido como um documento importante para o debate estético moderno, em especial no que tocam às questões de crítica literária. Pretendemos tomar o texto como ponto de partida, como o “mentor” que norteará a análise direcionada pelo seu corpo. Para atender a necessidade de leitura para uma crítica que é solicitada por este objeto, é preciso é preciso oportunidade mais extensa que bem poderia tomar toda uma existência. Fatores como: o teor literário, a concepção estética que aparece delineada nos argumentos descritos no documento, a ideologia contida na estrutura, que remete à denúncia e levante, bem como a proposta que circunda o problema posto em questão, são questões pertinentes à criação vanguardista.

André Breton (poeta e dirigente do Movimento Surrealista), Diego Rivera (pintor de renome) e Leon Trotsky (lendário dirigente do Exército Bolchevique Russo), se reuniram para debater acerca da situação atual da arte no mundo daquela época, para que pudessem intervir no destino “degradante”- segundo os mesmos - que a arte vinha sofrendo no panorama histórico devido às opressões ocasionadas por partidos políticos e outras vanguardas dirigidas por personalidades que denegriam a existência de uma arte humanista², pois o ideal de nosso objeto, é de que a arte deve ter assegurada para seu

² Inspirado aqui no termo humanista renascentista, período em que havia o ideal de desenvolvimento integrado do ser humano, com pleno exercício de suas faculdades espirituais, morais, físicas e aspiração a sentimentos de liberdade social; Utilizado aqui no sentido amplo de superação das barreiras sociais. Interpretação também inspirada no *Discurso da Dignidade do Homem* (1486), do pensador Pico della

campo, um regime “anarquista de liberdade individual” (Facioli: 42), não obedecendo a nenhuma regra prescrita ou coação externa. Foi no dia 25 de julho de 1938, na Cidade do México, então publicado o Manifesto, tido como um documento em favor da autonomia da arte, redigido conjuntamente por três significativas personalidades, sendo assinado³ somente por Breton e Diego Rivera. Interessante e relevante para a análise geral do objeto, e que, também desperta curiosidade acerca desse acontecimento para a História da literatura e da arte mundial, registrado pela união de três homens especialmente singulares, de “raízes” e concepções estéticas distintas entre si, consiste na capacidade desses autores em transcender suas discordâncias teóricas⁴, as quais foram equacionadas de tal forma para que pudessem chegar a um consenso final, aliados juntos por uma necessidade histórica, pela luta que julgaram necessária em favor da independência da arte como nos alegou Gerard Roche: “O encontro de Trotsky e Breton, por mais fascinante que seja, não é fruto de um puro acaso, mas, pelo contrário, a consequência de uma necessidade histórica e o resultado de uma longa evolução política”(Roche in FACIOLI, 1985: 15). Essa “necessidade histórica”, dita por Gerard Roche, pode ser rastreada se examinarmos cautelosamente o contexto da obra. Consta que toda tendência progressiva na arte e criação livre era difamada pelos governos burocráticos fascistas como “degenerescência” e “toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas” (in Facioli: 1985: 45).

Também nos parece possível dizer que constitui a natureza do manifesto o movimento dialético que envolve a arte e sociedade. Sob a ótica das influências recíprocas, Antonio Candido esclarece: “Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público”. (Candido: 2006: 34). A repercussão do documento almejada era de nível internacional. A intenção era tocar o cerne dos grupos mais evoluídos intelectualmente daquele momento, para que seguisse

Mirandola (Itália 1463-1494), para quem a liberdade era tida como potencialidade inerente ao ser humano e, sobretudo no seu direito à opção. Della Mirandola via o homem como o que havia de mais sublime no mundo.

³ Trotsky não assinou, pois julgou impróprio assiná-lo por uma questão política, como é exposto da fala de Eduardo Moniz em *D. João e o Surrealismo*, sobre a função do documento: “Este documento assinado por André Breton e Diego Rivera (Trotsky não subscreveu por motivo de tática política) proclama a independência da arte” (In Facioli: 136:1985).

⁴ Houve uma fusão de correntes de pensamento a princípio distintas entre si. Especialmente notável é a questão acerca da psicanálise em que Breton e Trotsky divergiam, o primeiro, fundamentado nas teorias de Freud, defendia a manifestação artística fundada no inconsciente humano (“*acaso objetivo*”), já o segundo acreditava que a psicanálise poderia ser aplicada apenas em seu campo específico e que a arte, embora fosse uma manifestação subjetiva individual, não era sujeita a um puro “acaso”, mas sim de cunho reflexivo frente à realidade.

ganhando força pela reivindicação social em massa. Seria em princípio, um acontecimento particular no qual o processo de conscientização atingiria uma dimensão maior. Para Antonio Candido:

O Modernismo representa um esforço brusco e feliz reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política. (Candido: 2006: 141).

A ideia de organização de artistas e intelectuais se unisse em favor de um caminho aberto e livre para a arte mundial reflete essa tentativa de reajuste da cultura às condições sociais, uma vez que a realidade vigente, segundo os autores do PARI, não era favorável a autonomia da criação artística e literária. Na leitura do último tópico do texto, fica latente a expressão do desejo de sucesso desse Manifesto quando os autores descrevem o plano de suceder, após procedimentos como reuniões locais e nacionais com grupos de intelectuais e artistas, a culminação de um congresso mundial que consagre oficialmente a fundação da Federação criada. Trotsky, Breton e Rivera, finalizaram o Manifesto com o levante que abre esse objetivo: “A independência da arte - para a revolução. A revolução - para a liberação definitiva da arte”. (Cidade do México, 25 de julho de 1938). Vejamos um trecho do Manifesto;

A arte, como a ciência, não só precisam ordens, mas não pode, por sua natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. (in Facioli:1985:99)

Sobretudo, parece ser a situação mundial que leva o mentor do surrealismo a interrogar-se “mais profundamente sobre as causas das degenerescências da União Soviética” em cima do campo artístico, para tanto se aproxima de Trotski que por sua vez também era avesso às degenerescências burocráticas coordenadas pelos servidores de Stalin. Segundo o sociólogo José Paulo Netto, “no domínio da arte e da literatura, a política cultural da autocracia stalinista conduziu a efeitos catastróficos” (Netto: 1985: 64). A arte foi largamente utilizada como pedagogia a serviço do Estado soviético, sem evasões ao interior do artista por Zhdanov (o “teórico” stalinista para as questões “culturais”). Este interpretou a teoria cunhada por Gorki de que a arte deveria ser instrumento de combate “e tudo que não entrasse em concordância com as normas partidárias em vigor seria recusado como “burguês”, “decadente” ou cosmopolita, não escapando nem mesmo a música dessa repressão. A argumentação presente no texto

segue de que a arte não está isolada dos acontecimentos sociais e políticos, mas inserida nessas outras esferas. Podemos avaliar uma passagem escrita por Trotski dirigida à *Partisan Review*⁵ sobre a Fundação:

As escolas artísticas das últimas décadas, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, sucedem-se sem atingir seu pleno desenvolvimento. A arte, elemento mais complexo, mais sensível e ao mesmo tempo mais vulnerável da cultura, é a primeira a sofrer pela decadência e degradação da sociedade burguesa. É impossível achar uma saída para esse impasse com os meios próprios à arte. Trata-se da crise de conjunto da cultura, dos seus fundamentos econômicos até as mais altas esferas da ideologia. A arte não pode escapar a crise, nem evoluir à parte. (in Facioli: 92:1985)

No decorrer do texto PARI, podemos perceber o desejo por parte dos autores de que houvesse um caminho ideal em que a arte e a revolução aspirassem a uma busca por uma autonomia, mas conservando suas singularidades que lhe são peculiares, sem confundirem-se, uma vez que a arte e a poesia, segundo os autores do Manifesto, estão sujeitas apenas às suas próprias leis e não devem se submeter a nenhuma coação externa direta ou regime político, como pode ser notado na seguinte passagem de uma carta de Trotski datada de 27 de Outubro de 1938 a Breton:

Não creio que o marxismo possa identificar-se com uma escola de arte. Deve ter para com as diferentes escolas artísticas uma atitude crítica e amigável. Mas cada escola deve ser fiel a si mesma. Por isso seria absurdo dar, por exemplo, aos surrealistas o conselho de se tornarem ecléticos. Cada tendência artística tem o direito absoluto de dispor de si própria. E aliás camarada Breton, o sentido de seu manifesto. (in Facioli: 1985:47)

Outro aspecto favorável à concepção vanguardista do Manifesto pode ser reforçado com a informação de Gerard Roche (in Facioli: 1985), de que o primeiro projeto do texto foi escrito por Breton a pedido de Trotsky e num segundo momento os autores fizeram algumas reconsiderações para que fosse finalmente assinado e publicado. Poderemos avaliar que tal fato se assemelha a criação das demais vanguardas presentes naquele contexto, que após longos debates formalizavam seus levantes em forma de textos-manifestos. O texto PARI, debatido sobre a arte do contexto pós I guerra, também foi fortemente debatido no plano da intelectualidade em voga em vários países. Após longas experiências e conturbadas discussões ocorridas na cidade do México, Breton regressou a Paris por volta de julho de 1938, incumbido da tarefa da criação do movimento, reunião de adeptos e simpatizantes, procedimentos vistos comumente nas outras correntes vanguardistas. Portanto, Breton volta à França, cria a fundação FIARI, e seu meio de propagação era de cunho panfletário, o boletim Clé o

⁵ Revista literária Norte Americana trimestral publicada entre 1934 e 2003, exceto no ano de 1936- 1937, devido a uma suspensão.

qual tinha como secretário de redação Maurice Nadeau⁶. Conforme Robert Ponge: “Breton chega à França, investido da pesada responsabilidade de organizar, sem tardar, a Federação da Arte Revolucionária Independente. Cheio de Ardor consegue, pelo fim de setembro, reunir sessenta intelectuais e artistas e escritores franceses e estrangeiros”. (Ponge: 1999: 226).

Parece-nos curioso um acontecimento tão singular, em que pensamentos distintos, tenham se unido para a criação de uma aparente “nova vanguarda”. Se possível, podemos afirmar que talvez haja alguns elementos rastreados neste documento PARI que remeta às raízes do movimento surrealista, ou que, minimamente, esteja possivelmente em consonância com este. Pudemos rastrear em princípio, as raízes do documento, rememorando fatos de relevância à parceria de Breton com Leon Trotski no período entre-guerras, que foi composto por grandes debates de atividades artísticas diretamente relacionadas com as vanguardas políticas, era comum no momento a formação de associações de escritores e artistas revolucionários, citemos como exemplo a A.E.A.R. (Associação de Escritores e Artistas Revolucionários) na França, a A.R.E.P (Associação de Escritores proletários) na Rússia. Breton e seus companheiros faziam parte da primeira associação e rejeitavam a literatura proletária imposta pelos “teóricos” da segunda. Breton compartilhava da argumentação próxima às teses desenvolvidas por Trotski em “*Literatura e Revolução*”⁷: A arte não é um domínio que chame o partido a comandá-la, “a arte deve abrir por si mesma seu próprio caminho. Os métodos do marxismo não são os mesmos da arte” (Trotski: 1964: 187). No entanto, para Breton o pensamento de Trotski em *Literatura e Revolução*, embora bem direcionado, parecia antiquado para a situação em que se viam naquele momento, segundo Gerard Roche:

Desde 1924, Trotski só tinha se voltado muito episódica e superficialmente para os problemas referentes à criação artística e literária. Sua obra literária e Revolução parece pertencer a um período “pré-histórico”, mas várias circunstâncias o levaram, há já alguns meses, a aprofundar, precisar e ao mesmo tempo modificar suas antigas concepções das relações entre arte e revolução. (Idem: 1964:17)

De acordo com André Breton, em uma entrevista concedida a André Parinaud, a intenção de sua aproximação com o chefe político era de que conseguisse chegar junto a ele “em um acordo referente aos meios que do ponto de vista revolucionário deviam ser dados à arte e à poesia para que participassem da luta emancipadora, ficando ao mesmo

⁶ Autor de *Histoire du Surréalisme*.

⁷ Livro escrito por Leon Trotski em 1924 sobre os problemas da arte e da criação intelectual.

tempo livres para seguir seus próprios caminhos” (in Facioli: 1985: 67). Segundo Michel Lowy:

Em 1938, Breton faz uma visita a Trotski no México. Eles redigirão juntos um dos documentos mais importantes da cultura revolucionária do século XX: o apelo “Por uma Arte Revolucionária Independente”, que contém a célebre passagem que segue: “para a criação intelectual, a revolução deve, desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nenhum traço de comando! Os marxistas podem, aqui, marchar de mãos dadas com os anarquistas...” (Lowy: 2002: 34).

Gilberto Mendonça Teles analisa as referências da corrente surrealista: “os surrealistas redescobriram escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud e Mallarmé, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no Marxismo.” (1982: 70). O caráter anti-racionalista colocava o movimento em oposição às tendências construtivistas e formalistas do pós-guerra, retomava raízes românticas francesas e alemãs, herança natural do Simbolismo e da metafísica renascentista. Ainda segundo Teles a respeito da análise do estudioso de vanguarda, Edoardo Saguinoti, um dos fundamentos da vanguarda é “a atenuação dos caracteres românticos da vanguarda histórica e, ao mesmo tempo, atenuação de seus impulsos mais abertamente anárquico-revolucionários;” (Telles: 1982: 209). O movimento pretendia unir o caráter subversivo estético e político em prol da construção de uma nova arte e uma linguagem livre, amparada na psicanálise e no marxismo, afrontando a repressão dos instintos e a dominação burguesa. Vejamos que a partir do Segundo Manifesto Surrealista (1930), Breton sobrepõe uma conotação mais engajada à arte surrealista, devido a sua aproximação com o movimento Comunista e as influências do contexto social turbulento, segundo nos aponta Otto Maria Carpeaux, o surrealismo “julga-se, já além do nihilisme intellectuel de Dada, um movimento construtivo, baseado de um lado na psicanálise de Freud e por outro lado na sociologia de Marx (Carpeaux: 1960: 183). O mentor do movimento, André Breton, em “Manifestos do Surrealismo” em sua teoria declara o anticonformismo absoluto (2001:63) frente aos valores construídos pelo processo social vigente - intelectual, histórico e político, decorrentes dos avanços tecnológicos e das crises ideológicas do final do século XIX e início do século XX. Mais precisamente, como menciona Jean Schuster: “o surrealismo nasceu da repulsa sentida diante da carnificina de 1914-1918, quando as diferentes potências européias se digladiavam por interesses econômicos e por questões de prestígio” (in: PONGE, 1999:110). “não em vão o surrealismo jamais se apresentou como um movimento ou escola artística, mas sempre com um inconformismo ético” (Pedrosa: 1986:161).

Podemos rastrear, elementos que discorrem sobre o caráter social do surrealismo e tentar identificar a proximidade com elementos que se encontram no Manifesto:

A redação final do manifesto testemunha a convergência excepcional de pensamentos provenientes de dois pólos diferentes da origem: o da interpretação do mundo e sua transformação revolucionária. A redação do manifesto assume aos olhos de Breton uma “extrema importância”, a de terem chegado “a um acordo no que toca as condições que, do ponto de vista revolucionário, deviam ser criadas para a arte e a poesia, a fim de que estas participassem da luta emancipadora, permanecendo no entanto inteiramente livres quanto a seu próprio modo de agir”. (Ponge: 1999: 223)

W. Benjamim, em um texto de 1929, nove anos antes da concepção do Manifesto PARI, expõe acerca do engajamento movimento surrealista:

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto Comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. (Benjamim: 1994:35)

Yves Duplessis, revelando que a Revista “*Revolução Surrealista*” que veio depois a ser a “*Surrealismo a serviço da Revolução*”, comenta que os surrealistas desejam libertar a psicanálise de seu julgo da estrutura capitalista pela aplicação das teorias de Karl Marx. Eis um exemplo de fator predominante que poderemos tomar em favor da hipótese de que haja elementos da vanguarda surrealista na criação do movimento da FIARI. Segundo Edoardo Saguineti, um estudioso da relação das vanguardas com a ideologia, “aquilo que a vanguarda exprime é pois, de maneira privilegiada, uma verdade geral de caráter social, e não apenas simplesmente uma verdade particular de caráter estético” (in Telles: 1992: 209). Para Candido (2006: 47) há como analisar de que modo “os fatores sociais atuam nas artes, em especial na literatura”, pela relação “inextricável” entre a obra, o autor e o público, pelo sistema simbólico de comunicação inter-humana que compõem uma tríade indissolúvel. Conclui que a análise sociológica, se não pode explicar a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação do destino das obras; e nesse sentido a própria criação (Idem: 2006:49).

O Manifesto parece abarcar esses três aspectos abordados por Candido, social no que tange total no que toca a universalidade do tema. A função social está para além do desejo ou da consciência dos autores e consumidores da literatura. “Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do caráter de expressão, coroada pela comunicação” (2006: 56).

O debate vivo da FIARI teve uma existência de breve vigência. Porém, apesar de “dissolvido” em princípios de 1939, foi suficiente para alcançar sua relevância na História e exerceu, enquanto foi possível, o papel ao qual se propôs, de significativa importância para a arte. O documento parece manter até hoje uma atualidade e singularidade por seus aspectos relevantes ao debate crítico no campo da Estética, um libelo pela liberdade de criação “*assegurada por um regime anarquista de criação individual*”, livre de regimes burocráticos, coações externas ou leis impostas. Marcado pela união de forças entre artistas e intelectuais que não viam no capitalismo (enquanto regime democrático) nem tampouco no autoritarismo estalinista um futuro promissor para o mundo da arte, aspiraram então, um espaço de independência. Uma “espécie de grito por socorro” para que fosse ecoado um libelo até as novas gerações, pela autonomia da arte (sujeita sempre às suas próprias leis) e pela emancipação do ser humano (sem estranhamento às suas atividades).

O caráter partidário-humanista da arte consiste no fato de que a “criação artística é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida”. Ou seja, a arte toma posição na medida em que combate e denuncia, com os meios que lhe são próprios, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da práxis criadora do homem. (Coutinho: 1967: 115).

O estudo foi escolhido por apresentar tais aspectos a serem explorados, uma vez que o Manifesto, por se tratar de um debate imensamente rico, apesar de largamente estudado, nos oferece prismas distintos a serem abordados e analisados. *O Manifesto* pode ser visto como um processo de composição humana, que se eleva ao universal, um exercício estilístico que absorve traços e influências da estética surrealista, da bagagem individual dos autores e de seu meio em que surgiu.

VI- Bibliografia:

- ABASTADO, Claude. *Lê surrealisme*. Paris: Hachette, 1975.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Cacem/Portugal: Ed. Verbo, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1992.
- BARTHES, Roland. *El efecto de lo real in: Realismo, mito, doctrina ou tendência histórica*. Buenos Aires, Lunaria, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obra escolhida*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.
- _____. *Entrevista otorgada a la revista Hoy, 14 de mayo de 1938*.
- _____. *Les Vases Communicants*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1925.
- _____. *Limites non frontières Du Surréalisme*. In *La clé des champs*, 1961. Paris: Edição Pauvert, 1967.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006

CARPEAUX, Otto Maria. Revoltas modernistas na literatura. Rio de Janeiro; Ediouro, 1960.

CIRNE, Moacy. Vanguarda: Um projeto semiológico. Petrópolis: Vozes, 1975.

CHAR, Rene. Oeuvres complètes, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard

COUTINHO, C. N. Literatura e humanismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

DEUTSCHER, Isaac. Trotski, o profeta banido - Tomo III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DUPLESSIS, Yves. O surrealismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. SP: Martins fontes, 1977.

FACIOLI, Vatin (org). Breton/ Trotski – Por uma arte Revolucionária Independente. São Paulo: Paz e terra: Cemap, 1985.

FREITAS, Maria Teresa de. Trotsky e Malraux: sobre o marxismo na literatura. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). Trotsky hoje. São Paulo: Ensaio, 1994. p. 203-216.

FRIEDERICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento / Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HEIJENOORT, Jean. With Trotsky in Exile: From Prinkipo to Coyoacan (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978

HELLER, Agnes. A Estética de Georg Lukács. Universidade de Juiz de Fora: Revista Hora, ano II, n 2. 1972.

KOFLER, Leo. Arte abstrato y literatura del absurdo. Barcelona: Barral, 1972.

LEMINSKI, Paulo. Trótski. São Paulo: Brasiliense, 1986

LEON TROSTKI. Diário do Exílio. São Paulo: Edições populares, 1980.

_____. Literatura e Revolução. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. Da Noruega ao México. Rio de Janeiro: Laemmert S.A, 1968.

LOWY, Michael. A estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKACS, Georg. Carta sobre o stalinismo. Revista Civilização Brasileira-Caderno Especial, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1967

LUKÁCS, Georg. Ensaio sobre a literatura, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

NADEAU, Maurice. Historie Du surrealisme, Paris: Seuil, 1964.

NETTO. J. Paulo. O que é stalinismo. São Paulo: brasiliense: 1985.

PAZ, Octávio. Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PONGE, Robert (org). Surrealismo e Novo mundo. Porto alegre: Ed. Universidade, 1999.

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire ao Surrealismo. São Paulo: Ed. Edusp, 1997.

RICARDO, Cassiano. Algumas reflexões sobre poética de vanguarda. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

SAGUNETI, Edoardo. Ideologia e vanguarda. Porto: Portucalense Editora, 1972.

TELLES, Gilberto Mendonça. Introdução a uma poética do Modernismo. In Littera. Rio de Janeiro, n 5, 1972.

_____. Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.