

Figuração e Abstração: uma análise da crítica de arte de Mário Pedrosa à obra de Cândido Portinari

The Figurative and Abstract: an analysis of Mário Pedrosa's art critique of the work of Cândido Portinari

Ana Carolina Machado Arêdes¹

RESUMO

Este artigo pretende analisar dois momentos distintos da crítica de arte de Mário Pedrosa em relação à obra do pintor Cândido Portinari. De 1930 até meados da década de 1945, Pedrosa defendeu uma arte engajada, preocupada e voltada para a temática social. Suas críticas eram feitas com forte inspiração marxista e baseadas no materialismo histórico. Nesse contexto, Portinari e seus quadros que evocavam o homem simples e o trabalhador braçal aparecia como o artista ideal. Depois da Segunda Guerra em 1945, a crítica de arte internacional passou por profundas transformações que contribuíram para especialização desse campo de atuação. Atento ao cenário mundial, Pedrosa foi um dos principais baluartes dessa nova maneira de encarar a arte no Brasil. O crítico passou a pregar a arte abstrata como uma expressão nova e autêntica, desinteressada pelo assunto e preocupada com a estética, com a arte simplesmente dita. Assim, Portinari e sua pintura com forte cunho figurativo passou a ser alvo das críticas de Pedrosa. Essa contenda e os caminhos que levaram a ela é o que buscaremos aqui abordar.

Palavras-Chave: Mário Pedrosa; Cândido Portinari; crítica de arte; figuração; abstração.

ABSTRACT

This article intends to analyse two distinct moments of Mário Pedrosa's art critique in relation to the work of the painter Cândido Portinari. From 1930 to 1945, Pedrosa defended an art that was involved and concerned with social issues. His criticisms were greatly inspired by Marxism and based on historical materialism. In this context Portinari appeared to be the ideal artist with his paintings that portrayed the humble man and the laborer. After the Second World War in 1945, the criticism of international art underwent profound transformation that contributed to the specialization of this field of activity. Mindful of the world scenario, Pedrosa was one of the main bastions of this new way of approaching art in Brazil. The critic began to preach abstract art as a new and authentic expression, perceiving art as simplicity, disinterested in the subject and concern for aesthetics. Thus, Portinari and his painting with their strong figurative nature became the target of Pedrosa's criticism. This contention and the paths that led to it, is what will be addressed here.

Key-words: Mário Pedrosa, Cândido Portinari, art criticism, figurative, abstract.

305

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na área de concentração História Social das Relações Políticas, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes. Bolsista CAPES. E-mail: anacarolaredes@yahoo.com.br

No início do século XX, o modernismo brasileiro foi construído a partir de uma atualização da temática nacional, em parte fundada em uma transição da ideia de miscigenação racial para a de formação cultural. Na Europa, após a Segunda Guerra, a crítica de arte se institucionalizou e buscou fortalecer a autonomia da obra de arte, a partir da noção de que a arte deveria ter uma linguagem específica, livre tanto do assunto quanto dos nacionalismos. Essa discussão chegou ao Brasil no mesmo período, em defesa da arte abstrata como a mais autêntica expressão artística. (REINHEIMER, 2013)

O crítico de arte Mário Pedrosa, antes um entusiasta da arte social engajada, na segunda metade da década de 1940, mudou suas concepções e foi um dos principais defensores e propagadores da arte abstrata no Brasil. Em contrapartida, Portinari era um artista consagrado e prezava pelo figurativismo, pelo assunto e pela temática nacional em suas obras. Pedrosa, que outrora fez críticas positivas ao trabalho do pintor, passou a atacar sua maneira de fazer e encarar a arte, o que gerou um desgaste na relação de ambos.

Para Marcelo Ribeiro Vasconcelos, através da crítica de arte de Mário Pedrosa à obra de Candido Portinari, é possível perceber duas abordagens diferentes sobre o lugar do artista como agente da transformação, onde ambas são fruto de interpretações de agentes diversos, que demonstram como a arte reflete os conflitos sociais de sua época. (VASCONCELOS, 2013)

Patrícia Reinheimer salienta que, em meados do século XX, estabeleceu-se um campo internacional de debates para os críticos de arte, através da Associação Internacional dos Críticos de Arte e de algumas outras instituições, como museus de arte moderna e bienais. Naquele contexto sociopolítico, especialmente após a Segunda Guerra, os críticos revisaram a ideia de autonomia da obra de arte e reafirmaram a singularidade como valor preponderante para avaliação do fenômeno artístico, pela rejeição do nacionalismo e da negação da participação de artistas em projetos políticos. Pode-se considerar essa mudança como uma especialização e maior autonomia tanto da arte, quanto

da crítica de arte. (REINHEIMER, 2013)

Assim, abordaremos aqui as duas fases da crítica de arte de Mário Pedrosa em relação à obra de Portinari. Pedrosa foi o principal representante da nova fase artística no Brasil da corrente que defendia a abstração como uma forma pura de expressão artística. Ao passo que Portinari era um consagrado pintor, representante do figurativismo, que atingiu o auge de sua carreira nas décadas de 1930 e 1940.

A década de 1930 representou a consolidação do modernismo brasileiro. O movimento modernista defendia uma arte engajada socialmente e que representasse elementos nacionais que contribuíssem para a construção, ou reconstrução, de uma identidade nacional. Nesse ínterim, o Brasil passa a ser visto como uma grande nação mestiça, tema amplamente explorado e trabalhado nas manifestações artísticas nacionais. Em paralelo, o governo de Getúlio Vargas, que assumiu o poder após a Revolução de 1930, defendia a busca ou o reforço de uma noção de identidade nacional que contribuísse para a integração do povo à nação. Sendo assim, o Estado contou com a

participação de inúmeros artistas e intelectuais nos quadros de sua burocracia para a realização desse projeto. A arte, portanto, foi usada a serviço da nação.

Para os artistas e intelectuais, em contrapartida, o ingresso nas fileiras burocráticas passou a constituir êxito nas demais atividades do campo cultural. Sergio Miceli sustenta que o poder público se colocou como o principal concessionário dos padrões de legitimidade intelectual. Encomendas, prêmios, viagens de representação, prebendas; tudo que ostentasse o “timbre do oficialismo” passou a constituir a caução daqueles que aspiravam ingressar no “panteão” da cultura brasileira. (MICELI, 1979)

Nessa conjuntura, Candido Portinari aparecia como o representante ideal da arte moderna. Filho de imigrantes italianos que vieram para o Brasil trabalhar na lavoura cafeeira, Portinari nasceu em Brodósqui, interior de São Paulo, em 1903. Em 1919, foi para o Rio de Janeiro, então capital federal, com o objetivo de estudar pintura. No ano seguinte, conseguiu ingressar na tradicional Escola Nacional de Belas Artes. Nessa instituição, conhecida pelo rigor acadêmico, o pintor foi

conquistando premiações e começou a se destacar no cenário artístico nacional. Em 1928, em um dos salões da ENBA², Portinari obteve o prêmio de viagem à Europa com o retrato do poeta Olegário Mariano.

O pintor escolheu a França como destino e lá se limitou a observar os mestres europeus e a visitar museus, demonstrando baixíssima produção artística. A viagem de estudos à Europa é vista por muitos críticos de arte, como o marco divisório da arte portinariana. O pintor retornaria daquele continente mais seguro do que queria pintar, elegendo a gente simples e trabalhadora como fonte de inspiração para suas novas composições.

Em seu retorno ao Brasil, Portinari participou do Salão de 1931, conhecido por ser um “salão democrático”, sem júri de seleção, onde todos poderiam expor, organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, então nomeado diretor da ENBA. Nesse salão, Portinari conheceu o crítico e literato Mário de Andrade, expoente do movimento modernista, que se encantou por seu quadro *O*

² Escola Nacional de Belas Artes.

Violinista, um retrato do músico Oscar Borgerth³.

Após o Salão de 1931, Mário de Andrade e Candido Portinari construíram uma sólida amizade, marcada principalmente pelo intenso intercâmbio de ideias e favores e pela constante troca epistolar. Para Annateresa Fabris, Mário de Andrade sentia orgulho por ter auxiliado o pintor a engrenar na carreira artística, uma vez que para o literato, Portinari era o tipo ideal de artista brasileiro, necessário àquele momento. O pintor, por sua vez, sentia extrema confiança em pedir os conselhos do crítico e amigo Mário de Andrade. (FABRIS, 1995)

Micelli afirma que do relacionamento entre Mário de Andrade e Portinari, ambos extraíam benefícios e obrigações. As expectativas de Portinari em torno de Mário de Andrade se pautavam em torno da promoção pessoal e

³ Portinari retratou em sua pintura o violinista Oscar Borgerth concentrado antes de uma apresentação musical. Essa obra, conhecida como *O Violinista*, exposta no Salão de 1931, foi muito elogiada por Mário de Andrade. Mário afirma que foi nesse Salão que conheceu o pintor paulista e ficou admirado por seu trabalho. Ver: FABRIS, Annateresa. *Portinari, amico mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.

institucional no mercado intelectual e artístico da época. Mário de Andrade desempenhou um papel decisivo no processo de legitimação e consagração do nome do artista, tanto no campo nacional quanto no internacional. O literato, por sua vez, desprovido do capital necessário à sua consumação, contava com Portinari para abrir novas possibilidades de comércio. O pintor lhe confiava suas próprias obras para venda ou colocava ao seu alcance obras a um preço mais acessível, concedendo-lhe o *status* de comprador preferencial. (MICELI, 1996)

De acordo com Travassos, Portinari realizava, sem o saber, a utopia nacionalista de Mário de Andrade: “o camponês tornado artista, cumprindo todos os requisitos de autenticidade para o papel de indivíduo biológico representante da nação brasileira”. (TRAVASSOS apud REINHEIMER, 2013, p.69) Era comum essa relação próxima entre pintura e literatura. Os literatos que atuavam na imprensa eram os que faziam as críticas de arte e, portanto, que contribuía para o sucesso e para a projeção de um artista. A crítica de arte tinha, desse modo, um caráter menos especializado e mais romanceado.

Assim como Mário de Andrade, Mário Pedrosa atuou como crítico de arte no Brasil desde a década de 1930. Segundo Reinheimer, naquela época, um pintor que seguia indicações de um determinado viés crítico poderia ser comparado a um acadêmico que acolhia os ensinamentos de seus professores de desenho e pintura. Na falta de instituições que oferecessem critérios de avaliação e direcionamento, eram os críticos que cumpriam esse papel. A expansão da imprensa, nesse período, com o surgimento de diversos periódicos com colunas dedicadas à arte, abria espaço para a atuação desse campo de profissionais. Os críticos eram mais do que os intermediários entre o artista e o público, eles contribuía para que os próprios artistas, que muitas vezes elaboravam seus trabalhos sem refletir sobre seus fundamentos, construíssem um discurso sobre as suas obras. (REINHEIMER, 2013)

Jornalista e militante político, Mário Pedrosa veio de uma família de fazendeiros de Pernambuco. Parente de José Lins do Rego, a família de seu pai era de senhores de engenho no Nordeste, que viviam da cana-de-açúcar e do algodão. O pai de Pedrosa

foi Senador da República e Ministro do Tribunal de Contas, e todos os seus irmãos foram devidamente apadrinhados em cargos públicos. (REINHEIMER, 2013)

Mário Pedrosa ingressou na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, onde teve contato com o pensamento marxista. Após concluir seus estudos, em 1925 filiou-se ao Partido Comunista. Em 1927, foi enviado pelo PC à Escola Leninista, em Moscou. Mas acabou estabelecendo-se em Berlim, onde frequentou cursos de sociologia, filosofia e estética da Faculdade de Filosofia de Berlim. Foi na Alemanha que iniciou sua formação em artes e desenvolveu seus primeiros estudos sobre a psicologia da forma (*Gestalt*). Ainda em sua estadia na Europa, aproximou-se do trotskismo, do qual tomou partido após a cisão entre Stálin e Trotsky. Em 1929, retornou ao Brasil, onde assumiu uma postura crítica em relação ao Partido Comunista e promoveu a primeira organização trotskista brasileira, o Grupo Comunista Lênin. Essa oposição ao stalinismo no Brasil marcou a militância política de Pedrosa na década de 1930. (VASCONCELOS, 2013)

Em 1933, Pedrosa publicou sua primeira crítica de arte de repercussão: *As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz*, no jornal antifascista *Homem Livre*, fundado por ele no mesmo ano. (VASCONCELOS, 2013) Kollwitz era uma gravurista alemã que realizou seus trabalhos com forte apelo social. Fundamentado no marxismo, Mário Pedrosa concebia a arte de Kollwitz como uma forma de explicitar os conflitos, estimulando a formação de uma consciência de classe que levasse à revolução. (REINHEIMER, 2013)

Pedrosa defendia a necessidade de compreender os movimentos artísticos pelo método do materialismo dialético, o que negaria uma arte movida exclusivamente por suas regras internas. Esta concepção do papel da arte no movimento revolucionário foi pregada por Trotsky, que defendeu que a arte revolucionária não seria feita exclusivamente por proletários, seriam os intelectuais que disporiam de uma posição política passiva, marcada por uma maior ou menor simpatia pelo movimento revolucionário, que se empenhariam para tal fim. Assim, o Partido não deveria intervir diretamente sobre a arte. (VASCONCELOS, 2013)

Para Trotsky, a arte revolucionária seria uma arte transitória, que levaria à arte socialista que ainda estava em vias de surgir. A arte revolucionária deveria ser impregnada do ódio social, que na ditadura do proletariado, constituiria um fator criador nas mãos da história. A arte socialista não poderia ser construída pelo partido do proletariado, iletrado em educação estética, mas artisticamente sensível (TROTSKY apud VASCONCELOS, 2013).

De acordo com Vasconcelos, a crítica de arte de Pedrosa nesse período pode ser entendida como um esforço na criação dessa arte revolucionária no Brasil. Uma arte que possibilitasse a crítica ao capitalismo. (VASCONCELOS, 2013) Para Pedrosa, a arte refletiria a sociedade na medida em que todo fenômeno estético moderno surgia a partir das transformações no modo de produção. Se a arte era um reflexo da sociedade, ambas deveriam ser entendidas pelo mesmo método, o materialismo dialético. Pedrosa acreditava que o capitalismo e sua transformação técnica teria afastado o artista e a arte do restante da sociedade e dos seus problemas vitais. Era, portanto,

necessário que os temas sociais tivessem destaque. (PEDROSA apud VASCONCELOS, 2013)

A concepção de Pedrosa sobre o materialismo dialético e sua relação com a arte na década de 1930 se aproxima fortemente das ideias de Trotsky, que defendia que o artista moderno seria como o catalisador responsável pelo processo que levaria à ditadura do proletariado, o construtor de uma tradição estética que se consolidaria com o socialismo. (VASCONCELOS, 2013)

Em 1934, Pedrosa escreveu sua primeira crítica em relação ao trabalho de Portinari: *Impressões de Portinari*. Nesta, Pedrosa tratou da trajetória do artista, dividindo-a em diferentes fases. Com temas que abordavam o homem simples e o universo do trabalho, Portinari ganhou elogios do crítico, pois se mostrava como o artista ideal à arte engajada, defendida por Pedrosa.

A primeira fase apontada por Pedrosa seria a “fase marrom” ou “brodosquiana”. Tais pinturas caracterizavam-se por forte apelo sentimental, já que nelas o pintor recordou os tempos em que viveu no interior de São Paulo. As obras dessa fase distinguem-se pela superfície

marrom dominante, que simboliza a terra roxa de Brodósqui. Os céus das paisagens são turvos e o artista abusou de efeitos de luz trabalhando os contrastes entre claro e escuro. Os exemplares mais representativos desta fase são: *Circo*, 1933 (fig.1), *Futebol*⁴,1935 e *Morro*,1933 (fig.2). (PEDROSA, 1934/ 2004)

Passada a “fase marrom”, Portinari se entregou a uma pesquisa exaustiva de técnicas e materiais. Os problemas do espaço e da perspectiva o atormentavam. O pintor buscava traduzir a realidade plástica por meio de abstrações geométricas de planos e dimensões. Essa fase permeia os anos de 1934 e 1935 e nela se enquadram obras como *Estivador*, 1934 (fig.3) e *Sorveteiro*, 1934 (fig.4). (PEDROSA, 1934/2004)

⁴ Pedrosa salienta que seria a primeira versão do quadro *Futebol*, antes dos retoques, que para ele prejudicaram a composição. Ver: PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.



Figura 1. Candido Portinari, *Circo*, 1933. Óleo sobre tela. 60 x 73 cm. Coleção Particular. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.



Figura 2. Candido Portinari, *Morro*, 1933. Óleo sobre tela. 114 x 146 cm. Museum of Modern Art, New York, NY. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.

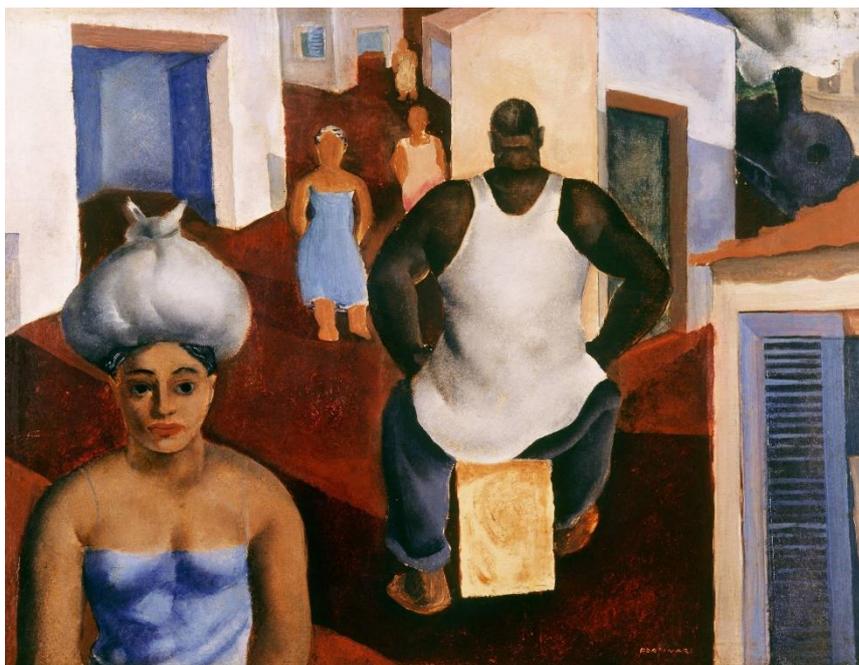


Figura 3. Candido Portinari, *Estivador*, 1934. Óleo sobre madeira. 46 x 58.8 cm. Coleção Particular. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.



Figura 4. Candido Portinari, *Sorveteiro*, 1934. Óleo sobre tela. 44 x 59 cm. Coleção Particular. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.

Após esta fase idealista formal, marcada pela dialética entre abstração formal e figuração desumanizada, surgiria outra fase, na qual o rigor

formal aumentaria e o conteúdo social e material diminuiria. Portinari estava preocupado não apenas com a composição, mas com as exigências

expressivas das cores, buscando enfatizar o homem. Na primeira versão da tela *Café*, Portinari conseguiu fundir matéria e composição em uma unidade satisfeita de si. (PEDROSA Apud VASCONCELOS, 1934/ 2013)

Na fase posterior, Portinari iniciou uma nova etapa, na qual

buscou enfatizar a densidade dos corpos e objetos. O modelado do artista ganhou uma forma bruta fazendo com que as figuras ganhassem força monumental e estatuária. São dessa fase *Preto da Enxada*, 1933, *Mestiço*, 1934 (fig.5) e *Índia e Mulata*, 1934. (PEDROSA, 1934/2004)

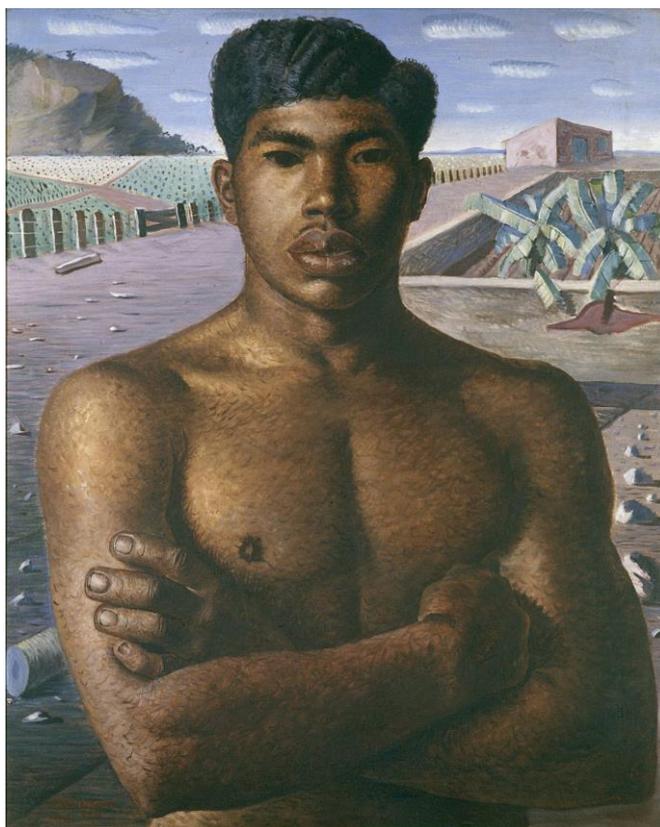


Figura 5. Candido Portinari, *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela. 81 x 65.5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.

Para Mário Pedrosa, Portinari teria superado os limites do quadro a óleo e este impasse o fez caminhar para o muralismo. Não foi simplesmente influenciado pelos pintores muralistas mexicanos, a evolução interior da sua pintura o

levou ao mural. (PEDROSA, 1934/2004) Pedrosa afirmava que o muralismo poderia ser o futuro da arte e que a genialidade de Portinari estaria justamente em sua capacidade de seguir em tal direção. (PEDROSA apud VASCONCELOS, 2013)

De acordo com Fabris, o engajamento social foi o que marcou as pinturas de Portinari. Suas obras poderiam ser resumidas em uma única preocupação: o homem. O homem, em especial o trabalhador braçal negro e mulato, seria o responsável pelo progresso nacional. O trabalhador braçal era alheio aos meios de produção e aos frutos de seu trabalho, que realizava por necessidade de sobrevivência, muitas vezes não por escolha ou vontade. O negro e o mulato eram o símbolo do proletariado, representantes da oposição à elite branca. (FABRIS, 1990).

Portinari consagrava-se como pintor no cenário nacional. O artista aparecia como a figura mais indicada para a realização de trabalhos para o Estado. Em 1936, foi convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, a fazer os murais do novo edifício sede do ministério. Alguns anos depois, foi convidado a realizar pinturas em afresco nas paredes da Biblioteca do Congresso, em Washington. No período em que esteve trabalhando nos Estados Unidos, Mário Pedrosa lá estava exilado. Pedrosa foi primeiramente para a França em 1937, onde

permaneceu por mais ou menos um ano e participou da IV Internacional, organização dirigida por Trotsky. Depois foi para os Estados Unidos, estabeleceu-se em Nova York e, em seguida, em Washington.

De lá, escreveu nova crítica, em 1942 - *Portinari: de Brodóski aos murais de Washington*. Nesta, Pedrosa volta a fazer um apanhado geral da trajetória artística de Portinari, passa por alguns dos trabalhos que o pintor havia feito na nova sede do MES⁵ e termina com a análise dos murais da Biblioteca do Congresso. Esses trabalhos foram realizados na ala da Fundação Hispânica, portanto, os temas deveriam ser comuns a toda a América Latina. Portinari pintou quatro painéis: *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese* e *Descoberta do Ouro*.

Para Pedrosa, nos Estados Unidos, Portinari demonstrava mais liberdade na execução dos seus afrescos:

Nesses painéis de agora a intenção profunda do artista não é mais definir formas abstratas, mas reduzir formas à abstração criadora. As suas finalidades já não são puramente construtivistas, num sentido de montagem ou de estrutura, mas a criação livre. É a sua fase de libertação criadora, a conversão do plástico no abstrato

⁵ Ministério da Educação e Saúde.

dentro da matéria pictórica (PEDROSA, 1942/1981).

O crítico atribuía essa liberdade do artista ao distanciamento dos literatos, por não estar no Brasil. Anos mais tarde, Pedrosa comentaria sobre isso:

(...) comentava eu, entusiasmado, a maneira atrevida com que o pintor reduzia os detalhes figurativos, pé, nariz, cabeça, camisa, peneira, batel, água, pedra, etc., a manchas coloridas, a signos, a formas geométricas como triângulos, por exemplo, para realçar a força plástica significativa do todo, quando ele, com aquele jeito esperto, à caipira, o bonachão, interrompe: ‘– pois é, eu aqui me sinto mais livre do que no Brasil. Os literatos me atrapalham’. Ele queria dizer com isso que as ideias forçosamente literárias dos intelectuais amigos interferiam frequentemente com as suas, ou os seus projetos puramente pictóricos [...] no princípio de sua carreira, eu também, então seu amigo e frequentador, me incluo entre aqueles intelectuais. (PEDROSA apud REINHEIMER, 2013)

Segundo Vasconcelos, o tempo que Pedrosa passou no exílio transformou o teor de sua crítica de arte. Após o fim da Segunda Guerra e do Estado Novo, a arte passaria por uma transformação que buscava especializar seu campo de análise, em defesa da arte desinteressada, a arte pela arte, não atrelada a interesses partidários ou nacionais. O próprio Trotsky, junto com Breton, publicou um manifesto em 1938 no qual

defendia que a arte deveria ser independente de qualquer dogma ou ideal político como condição ao seu caráter revolucionário. (VASCONCELOS, 2013)

Atento a estas transformações, Pedrosa retornou ao Brasil. Para o crítico, a forma mais autêntica da arte desinteressada seria a abstração, que outrora foi criticada como uma forma alienada de arte. De acordo com Reinheimer, o prestígio de Portinari como artista no cenário nacional fez com que Pedrosa não atacasse veementemente o figurativismo em um primeiro momento. Portinari, por sua vez, já não contava mais com o apoio do crítico e amigo Mário de Andrade, que faleceu em 1945. (REINHEIMER, 2013)

Pedrosa se restabeleceu como crítico de arte no Brasil e passou a escrever regularmente para o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. Em 1948, publicou uma crítica referente ao quadro *Primeira Missa no Brasil*, 1948 (fig.6), de Cândido Portinari. Pedrosa dessa vez analisava uma obra isoladamente, o que demonstrava a especialização da categoria dos críticos de arte. Além disso, sua crítica perdeu aquele vocabulário marxista, com forte inclinação

político-partidária. (VASCONCELOS, 2013) A especialização da imprensa e a delimitação mais precisa do papel do crítico de arte haviam contribuído para a profissionalização desse campo de atuação e a sua separação dos romancistas. (REINHEIMER, 2013)

Na crítica, Pedrosa analisa o quadro de Portinari em comparação ao de Vítor Meirelles. Segundo ele, enquanto Meirelles abordou o tema de forma naturalística, subordinada à suposta realidade histórica, na composição de Portinari essa realidade histórica não existe: “E a primeira

missa não era, do ponto de vista cultural, tudo o que podia haver de mais antinatural, de mais estranho ao Brasil intacto, selvagem, fetichista, pagão daqueles dias?”. (PEDROSA, 1948/1981) Portinari não se prendeu às descrições da carta de Pero Vaz de Caminha, seu quadro concentrou-se no ato mesmo da missa. O ambiente, perfeitamente iluminado, dá um aspecto teatral à pintura, parece um cenário. Para Pedrosa, *A Primeira Missa* de Portinari demonstrou um pintor com pleno domínio dos seus recursos. (PEDROSA, 1981)

318



Figura 6. Candido Portinari, *A Primeira Missa no Brasil*, 1948. Têmpera sobre tela. 266 x 598 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.

Em 1949, Portinari foi convidado a executar um painel para um Colégio

em Cataguases, cujo tema seria Inconfidência Mineira. Sobre esse

painel, a crítica de Pedrosa foi implacável. Acontece que o crítico estava convivendo de perto com as manifestações artísticas internacionais. Em 1948, passou a participar assiduamente das reuniões da AICA⁶ e a defender uma arte de expressão pura, uma arte original, inovadora, que para ele seria a abstração.

Quando escreveu a crítica sobre Portinari e os murais de Washington, em 1942, Pedrosa havia afirmado que Portinari era muito preso ao assunto na pintura e que isso o impedia de realizar pintura abstrata pura: “os elementos constitutivos de seus quadros são, ao fim, unidos por um pensamento sempre presente que, embora sem sugestão realista específica, implica a existência de um assunto”. (PEDROSA, 1942/1981)

Na crítica ao painel *Tiradentes*, 1949 (fig.7), Pedrosa ataca a radical horizontalidade da composição, na qual tudo se estende desmesuradamente para os lados, prejudicando uma representação épica do herói. Assim, importantes elementos tiveram que se postar a uma posição secundária, sem dramaticidade. A representação linear

⁶ Associação Internacional dos Críticos de Arte.

dos acontecimentos foi criticada por sua falta de ritmo e clareza. As cores escolhidas para o sombreamento conferiam uma aparência alegre que não condiziam com a tragédia representada no quadro. (PEDROSA, 1948/1981)

Nesses diferentes momentos, *Tiradentes* foi representado de maneira indistinta, sem que houvesse uma ligação entre as figuras. Só compreenderiam as imagens aqueles que conheciam a história. Segundo Pedrosa, alguns estrangeiros não teriam compreendido a obra devido à falta de um tratamento pictórico que desse um nexo entre as imagens. (PEDROSA apud VASCONCELOS, 2013)

Além disso, Pedrosa afirmou que Portinari teria caído no erro do exagero do gênero realista, ficando muito preso ao assunto na composição. Mesmo nas obras de cunho histórico, é imprescindível que o artista imponha a sua própria concepção da realidade. Caberia ao artista “vencer as dificuldades do assunto e quando necessário, violar, desrespeitar a verdade conjuntural da história, em nome da verdade artística”. (PEDROSA apud VASCONCELOS, 2013, p.176)



Figura 7. Candido Portinari, *Tiradentes*, 1949. Painel a têmpera sobre tela. 309 x 1767 cm. Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, SP. Fonte da Reprodução: Projeto Portinari.

Em 1954, a declaração de Pedrosa de que Portinari e Lasar Segall não fizeram falta na II Bienal de São Paulo causou um escândalo, que resultou no seu afastamento da *Tribuna da Imprensa*, comandada pelo jornalista Carlos Lacerda. Para Pedrosa, Portinari e Segall estavam acomodados com a fama que atingiram e isso não era a essência da nova arte, a arte deveria inovar sempre. Neste período, Pedrosa era um respeitado crítico que influenciou muitos artistas, como Abraham Palatnik e seus aparelhos cinecromáticos premiados na I Bienal Internacional de São Paulo. (REINHEIMER, 2013)

Muitos afirmam que Pedrosa abandonou suas concepções políticas ao defender a arte pura, a arte pela arte. Mas Pedrosa continuou fiel ao socialismo mesmo após se decepcionar com a postura de Trotsky em defesa da União Soviética, quando esta estava adotando uma postura imperialista. O

próprio Trotsky defendeu uma arte livre e desatrelada da política e dos nacionalismos. Pedrosa era atento e partícipe do que era discutido nos encontros internacionais e nacionais dos críticos de arte. Para ele, a arte deveria ser desinteressada, inovadora, original. O artista não deveria se prender a rótulos ou fórmulas. No Brasil, com o aumento dos museus de arte moderna e as bienais, a arte alcançou este patamar de independência e autenticidade.

Portinari adoeceu intoxicado pela química das tintas que utilizava em suas pinturas. No final de sua vida, sua produção pictórica diminuiu consideravelmente, já que foi proibido de pintar pelos médicos. Faleceu em 1962. Muito preso à arte figurativa e engajado com os temas sociais, Portinari não conseguiu realizar satisfatoriamente pinturas de cunho puramente abstracionista. O ataque de Mário Pedrosa à sua maneira de

encarar a arte no final da década de 1940 o deixou bastante decepcionado.

Este artigo procurou mostrar como o conceito de arte muda ao longo do tempo, muitas vezes em confluência com as transformações sociais no mundo. No Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, intelectuais e artistas eram estimulados a produzir uma arte ligada à temática nacional,

com enfoque nas questões sociais. Em meados da década de 1940, após o intenso período de mecenato do Estado Novo, os críticos passam a atacar a arte ligada aos temas sociais e de cunho político-ideológico, defendendo uma arte pura e desinteressada, uma arte pela arte, que teria sua expressão pela abstração.

Referências

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva/ Editora da USP, 1990.

_____. (organização, introdução e notas) *Portinari, amigo mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

PEDROSA, Mário & AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mário & ARANTES, Otília (org.) *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Editora da USP, 2004.

REINHEIMER, Patrícia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. Revista Enfoque, nº12, vol.1, 2013. Disponível na internet via: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12653>. Consulta dia 23/03/2019.

Imagens reproduzidas: Projeto Portinari <http://www.portinari.org.br/#>

O(s) autor(es) se responsabiliza(m) pelo conteúdo e opiniões expressos no presente artigo, além disso declara(m) que a pesquisa é original.

Recebido em 24/03/2019

Aprovado em 22/06/2019