





# A RELAÇÃO ENTRE ARTES PLÁSTICAS E MARXISMO NAS CRÍTICAS DE MARIO PEDROSA À OBRA DE PORTINARI

por **Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

**Marcelo Ribeiro Vasconcelos** é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação e Sociologia e Antropologia (PPGSA/IFCS/UFRJ). Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC).

### **A RELAÇÃO ENTRE ARTES PLÁSTICAS E MARXISMO NAS CRÍTICAS DE MARIO PEDROSA À OBRA DE PORTINARI**

**Resumo** Neste artigo, busquei analisar comparativamente dois momentos distintos da crítica de arte de Mario Pedrosa. O primeiro, que se estende do começo dos anos 1930 até 1937, marca o início da trajetória de Pedrosa como crítico de arte, cuja abordagem era marcadamente baseada no materialismo dialético. Já na segunda fase, que se estende de 1945 até os anos 1950, o teor da crítica de Pedrosa passa a ser marcada por uma adesão a arte abstrata. Nesta análise comparativa, procurei ilações que pudessem lançar luz sobre o caráter político das artes nestas duas fases distintas. Privilegiei neste trabalho as críticas de Mario Pedrosa sobre a obra de Candido Portinari exatamente pelo fato de tais críticas atravessarem estes dois momentos distintos da trajetória de Mario Pedrosa e demonstraram as transformações nas abordagens cognitivas adotadas por Pedrosa no que concerne as artes.

**Palavras-chave** Mario Pedrosa, Candido Portinari, arte abstrata, socialismo, arte e política

### **THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTS AND MARXISM IN MARIO PEDROSA'S CRITIQUES OF PORTINARI'S WORK**

**Abstract** In this article, I looked at comparing two different moments of the art critic Mario Pedrosa. The first, extending from early 1930 until 1937, marks the beginning of his trajectory as an art critic, whose approach was strongly based on dialectical materialism. In the second phase, which extends from 1945 to the next decade, the content of Pedrosa's critical approach is now marked by an adherence to abstract art. In this comparative analysis, I sought lessons that could shed light on the political character of the arts in these two distinct phases. I emphasized in this paper Mario Pedrosa's critics on the work of Candido Portinari because such critics crosses these two distinct moments of the trajectory of Mario Pedrosa and demonstrate the changes in cognitive approaches adopted by Pedrosa regarding the arts.

**Keywords** Mario Pedrosa, Candido Portinari, abstract art, socialism, arts and politics

## Introdução

O propósito deste artigo é examinar os pontos de contato entre os entendimentos adotados por Mario Pedrosa no que se refere ao marxismo e as artes plásticas durante as décadas de 1930 e 1940. Para isto, debruçei-me sobre as críticas de Mario Pedrosa sobre a obra de Cândido Portinari. As análises de Mario Pedrosa sobre a arte de Portinari são um objeto privilegiado para tratar do tema. Através de um olhar comparativo sobre estas diferentes críticas, feitas em momentos distintos da trajetória de Mario Pedrosa, seria possível lançar luz sobre algumas das transformações ocorridas na abordagem cognitiva adotada por Pedrosa para apreender o fenômeno estético. A interpenetração da arte e com a política – mais especificamente, o marxismo – ocorre de diferentes maneiras desde a primeira crítica de Pedrosa sobre Portinari, *Impressões sobre Portinari* (1934), até sua última, *O Painel de Tiradentes* (1949). Assim, através da crítica de arte de Mario Pedrosa é possível perceber duas abordagens diferentes sobre o lugar do artista como agente da transformação, onde ambas são fruto de interpretações diversas sobre as formas como a arte reflete os conflitos sociais de sua época.

## Anos 30 - trotskismo e arte social

A iniciação de Pedrosa no marxismo teria se dado a partir de sua entrada na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, em 1920, através das aulas do professor Edgardo de Castro Rebello. Após a conclusão dos seus estudos, filiou-se, em 1925, ao Partido Comunista. Em 1927, foi enviado pelo PC para a Escola Leninista, em Moscou. Contudo, acabou se estabelecendo em Berlim, tendo frequentado os cursos de sociologia, filosofia e estética da Faculdade de Filosofia de Berlim. Foi nestes cursos que Pedrosa iniciou sua formação em artes; na Alemanha Pedrosa desenvolveu seus primeiros estudos sobre psicologia da forma (*gestalt*); e foi ainda durante esta estadia na Europa que Pedrosa inicia seus vínculos com o trotskismo, do qual toma partido quando da cisão entre Stalin e Trotski. Após seu retorno ao Brasil em 1929, assume uma crítica de esquerda ao PC e organiza a primeira organização trotskista brasileira, o *Grupo Comunista Lenin*. Esse esforço pela criação de uma oposição de esquerda ao PCB e ao stalinismo no Brasil marcou a militância de Mario Pedrosa nos anos 1930.

O *Grupo Comunista Lenin* (GCL), criado por Pedrosa em 1929 após seu retorno ao Brasil, divulgava seus posicionamentos através do jornal *Luta de Classes*. Este jornal era, em grande parte, inspirado pelo periódico francês *La Lutte de Classes*, dirigido por Pierre Naville, amigo de Pedrosa de sua temporada europeia e uma das lideranças da Oposição de Esquerda francesa. O grupo GCL se dissolve no final de 1930, mas parte de seus militantes se reorganizam no grupo *Liga Comunista Internacional* (LCI) em janeiro de 1931. Foi através do GCL – e do seu jornal *A Luta de Classe* – e da Liga Comunista Internacional que Mario Pedrosa expressou seus posicionamentos políticos à época. De maneira geral, a militância de Pedrosa girava em torno da crítica ao PCB e da tentativa de restabelecer o

leninismo. Conforme posto por José Castilho Marques Neto, o GCL se constituiu sob forte influência das diretrizes políticas dos grupos trotskistas franceses, que criticavam a Internacional e sua tentativa de definir as estratégias revolucionárias dos diversos PCs espalhados pelo Globo. Tal crítica estava presente também no GCL, que criticava “a aplicação ‘mecânica’ dos esquemas políticos da IC no Brasil” (Marques Neto, 1993:128).

O grupo trotskista defendia, assim, um retorno “à verdadeira concepção marxista do desenvolvimento histórico” (Pedrosa et al. *apud* Marques Neto, 1993:136). O que eles defendem, de modo geral, é a inexistência de um modelo único de revolução. Eles negavam a possibilidade de haver uma concepção marxista de desenvolvimento histórico produzida *a priori*. Assim, o principal objetivo do grupo era produzir um esclarecimento sobre a existência de um desvio no pensamento revolucionário, o que permitiria construir uma nova unidade no PCB. Estes posicionamentos se alinhavam com as diretrizes da “Oposição de Esquerda Internacional”, organizada por Leon Trotski. Para os trotskistas, uma política comunista deveria ser próxima ao povo e ter a capacidade de compreender de forma correta o processo histórico que se desenrola. A oposição trotskista defina sua diretriz revolucionária da seguinte forma:

Um partido comunista bem intencionado, cuja direção não fosse de iluminados e demagogos, teria de iniciar a propaganda nas fábricas e usinas [...]. E, na propaganda, não começar por convidar os operários a apossar-se das fábricas, como se já estivéssemos em plena revolução, mas demonstrar-lhes a necessidade de se organizarem para poder lutar pelas reivindicações imediatas. [...] E quando o Partido tiver constatado que sua influência sobre as massas existe realmente deverá, então, organizar manifestações e sair às ruas. [...] E as palavras de ordem devem ser lançadas de acordo com as necessidades do momento, e não feitas *a priori*, copiadas de palavras de ordem lançadas na Rússia, em ocasiões e condições muito diferentes (Pedrosa et al. *apud* Marques Neto, 1993:157).

A militância trotskista de Pedrosa no Brasil se manteve até 1937. Neste ano, Pedrosa foi obrigado a se retirar do país devido à ascensão de Vargas ao poder e pelas ameaças que vinha sofrendo, principalmente pela sua crítica ao Integralismo. Esta crítica ao Integralismo, visto por Pedrosa como uma manifestação do fascismo no Brasil, foi mobilizada principalmente pelo do jornal antifascista *O Homem Livre*, fundado por Pedrosa em 1933. Foi neste jornal que Pedrosa publicou sua primeira crítica de arte de repercussão: *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz* (1933), considerada como o marco inicial da crítica de arte de tipo marxista no Brasil (Arantes, 2004:14). O texto é dividido em duas partes. Na primeira, Pedrosa tenta definir estas tendências sociais existentes no fenômeno artístico. Para ele, a arte seria necessariamente determinada pelas transformações no modo de produção vigente. Assim, o modo de produção capitalista teria imposto novas condições sociais e técnicas aos homens, agravando a dissociação entre o homem e o trabalho social. O homem, antes senhor absoluto dos instrumentos de ação sobre a natureza, acabou sendo apartado do seu trabalho. Essa transformação na técnica teria produzido uma despersonalização do trabalho, o que acabaria se refletindo na arte. No período pré-capitalista, a arte seria indissociada das demais atividades humanas. Com o capitalismo, a arte



Fig. 1 | Kathe Kollwitz.  
Weberzug (1893-1898)



Fig. 2 | Kathe Kollwitz.  
Gedenkblatt für Karl  
Liebknecht (1920)



**Fig 3** | Kathe Kollwitz.  
Die Freiwilligen (1920)

teria se desumanizado, deixando de fazer parte do chamado trabalho social. Com este processo, a arte perde sua unidade inicial e decai sua função social, abrindo assim o que Pedrosa chama de “era do culto impessoal da forma” (Pedrosa, [1933]1995:41). Nesta, a arte “perde sua expressão social totalitária”, “especializa-se e isola-se dos outros fenômenos sociais da civilização”, tornando-se “uma disciplina de luxo”, “uma mera distração de ociosos abastados” (Pedrosa, [1933]1995:43). Segundo Pedrosa, o capitalismo e a sua transformação técnica teria separado a arte e os artistas do restante da sociedade e dos seus problemas vitais, restringindo “as suas preocupações estéticas a um jogo pueril de formas e natureza mortas”:

Eis porque o campo artístico está dividido esteticamente e socialmente: de um lado, a arte desses criadores que ficaram absorvidos por essa segunda natureza superposta à primitiva, que é a nossa natureza moderna – a técnica – e desligados completamente da sociedade, em parte por estreiteza mental, em parte para não tomar uma atitude frente à implacável batalha das duas classes inimigas. O ar acaba viciando-se nessa atmosfera fechada, e eles se estiolam num irrespirável individualismo egocêntrico a serviço de uma casta parasitária ou no hermético diletantismo para meia dúzia de iniciados. Voltam passadisticamente à torre de marfim, no meio das fabulosas miragens de aço que os rodeiam. No outro lado, colocam-se os artistas sociais, aqueles que se aproximam do proletariado e, numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e a sociedade, destituída afinal dos idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias. É o que explica o realismo do proletariado e dos artistas que o exprimem. É o caso de Käthe Kollwitz (Pedrosa, [1933]1995:46).



Fig. 4 | Candido Portinari.  
Sorveteiro (1934)

A segunda parte do texto, dedicada exclusivamente à obra de Käthe Kollwitz, tenta mostrar como a sua arte é proletária, tendenciosa, denunciadora da opressão sofrida pelas classes subalternas:

É que, representando a expressão social da nova classe [o proletariado], futura senhora dos destinos da sociedade, o que ela aspira através miserável opressão da hora presente é um novo humanismo superior, um autêntico e novo classicismo surgido dramática e espontaneamente da própria vida (Pedrosa, [1933]1995:49).

A expressão desta “miserável opressão” na arte de Kollwitz, que marcaria seu caráter social e humanístico, pode ser visto em obras como *Weberzug* (fig. 1), *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* (fig. 2) e *Die Freiwilligen* (fig. 3)

Nesta crítica sobre a obra de Käthe Kollwitz, fica clara a adesão de Pedrosa a uma arte social e marxista. Contudo, o ponto principal que deve ser notado nas primeiras críticas de Pedrosa aos trabalhos de Candido Portinari é a congregação ainda incomum no período entre uma concepção trotskista de arte e um conceitual teórico estético-formal. Nos dois artigos de Pedrosa sobre a obra de Portinari deste período – *Impressões de Portinari* (1934) e *Pintura e Portinari* (1935) –, poderá ser percebido que, apesar de partir principalmente de uma abordagem marxista sobre fenômeno artístico, Pedrosa já demonstra uma fluidez no tratamento estético-formal sobre a obra de arte. Tal fluidez se amadureceria ao longo de sua trajetória, vindo a se tornar sua principal ferramenta crítica, o que não significaria um abandono do marxismo.



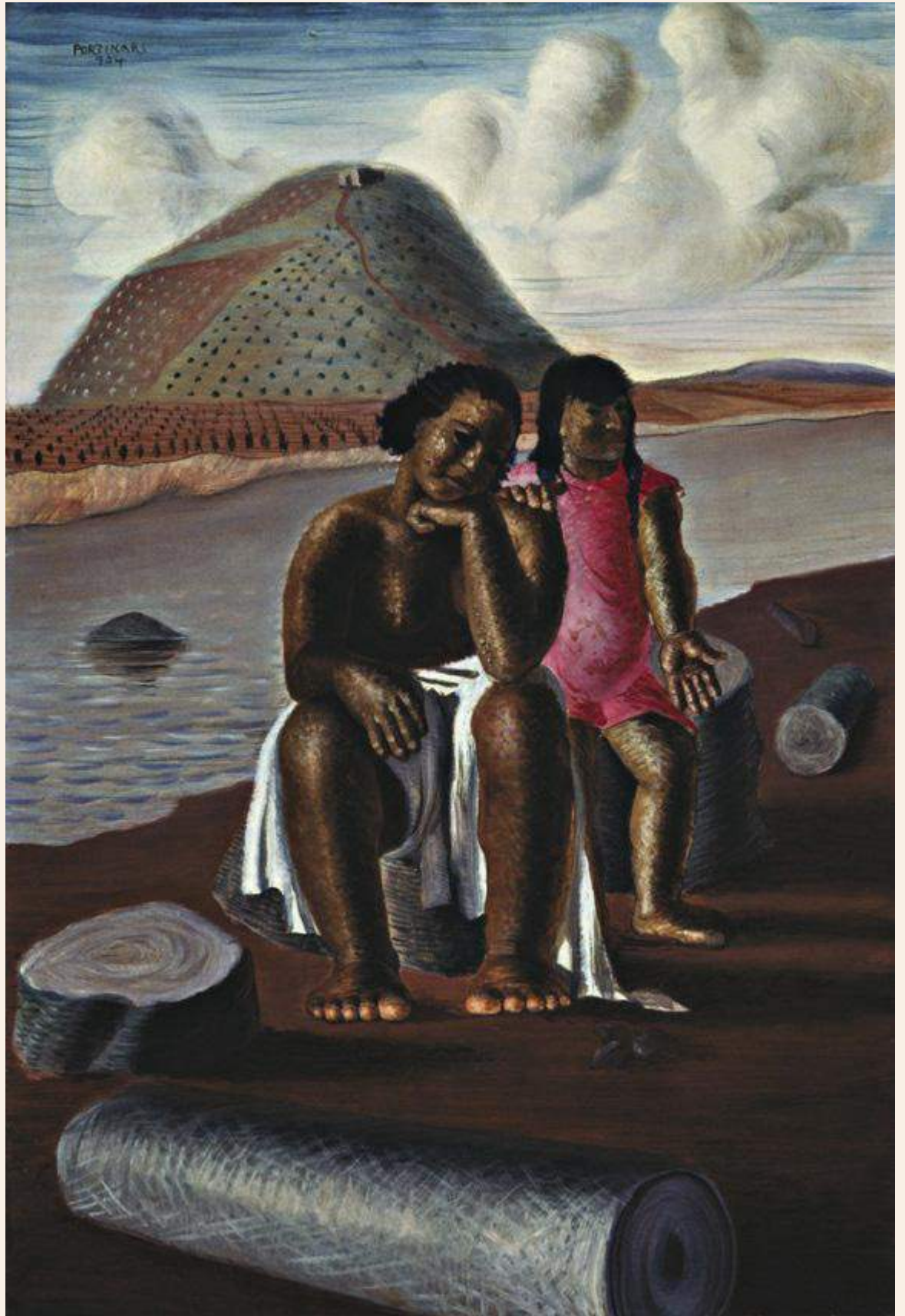


Fig. 5 | Candido Portinari.  
India e Mulata (1934)

## As primeiras críticas de Mario Pedrosa à obra de Candido Portinari

O texto de 1934, *Impressões de Portinari*, é uma crítica longa, que não enfoca uma obra específica de Portinari, mas, sim, a sua trajetória como artista. No texto, Pedrosa divide a trajetória do artista em diferentes fases. Como poderá ser visto, Pedrosa já mostra que tem um domínio sobre o léxico teórico relativo à arte abstrata. Ele começa seu artigo tratando dos primeiros quadros de Portinari, que pertenceriam à sua fase marrom. Estas obras são dominadas por temáticas infantis, ligadas às suas lembranças de Brodósqui. Nestes quadros, marcados pelo marrom da terra roxa do solo do interior de São Paulo, Pedrosa percebe um primitivismo sentimental, presente também nos seus primeiros quadros “urbanos”, ainda que o contato com a capital lhe tenha mostrado os primeiros lampejos de plasticidade formal. Sua fase brodosquiiana tem fim na medida em que “se amplia a sua concepção geral total de vida e sua maestria técnica se apura” (Pedrosa, [1934]2004:156).

Em sua fase posterior, o problema da unidade estrutural da obra ganharia primazia. A realidade agora “se traduz através de abstrações geométricas de planos e dimensões” (Pedrosa, [1934]2004:156). Pedrosa cita a obra *sorveteiro* (fig. 4) como uma das grandes obras desta fase abstracionista de Portinari. Sobre esta, Mario Pedrosa diz:

Sorveteiro é uma admirável composição de tensa dramaticidade construtiva. A separação de suas figuras é completa, perfeita a representação concreta do fundo e do espaço. Sem truques. As figuras são apenas flanqueadas por formas geométricas bem definidas (xadrez de ladrilho, retângulos de portas, muros, cilindros, que se sucedem em profundidade). Oposta a esse transcendentalismo matemático, a plasticidade comovente, carcomida, das figuras que ladeiam o sorveteiro de dorso no primeiro plano. A figura à esquerda, modelada sobre Vênus, quase descarnada de tinta na mão (parece acentuar a sua concreticidade esquelética), e a madona crioula no outro lado, brutalmente materializada (mas não humanizada), recortada canhestadamente no barro cru. As formas são intensamente plásticas, mas as figuras em bloco não são humanas. Barro sem alma. É a contradição que dá uma estranha dramaticidade àqueles ícones. O jogo plástico obedece aqui unicamente a uma necessidade de definição abstrata das formas. (Pedrosa, [1934]2004:156)

Após esta fase idealista formal, marcada por essa dialética entre abstração formal e a figuração desumanizada, surgiria outra fase, oposta, que apresentaria uma nova dialética. Aumenta o rigor formal e perde-se o conteúdo material e social. Portinari se preocuparia agora não apenas com a composição, mas com exigências expressivas das tintas e das cores, que não são mais apenas meio de estabelecer efeitos exteriores sensíveis, visando à unidade entre matéria e composição, corpos e objetos, homem. *Café* (fig. 5) teria sido a maior realização desta fase de Portinari. Na tela “atravancada de coisas”, Portinari consegue fundir a matéria e a composição numa “unidade artística satisfeita de si” (Pedrosa, [1934]2004:156). Ainda sobre *Café*, Pedrosa afirma que Portinari descobriu uma ligação entre as figuras e o espaço num mesmo tecido compacto e materializado, embora a penetração das figuras ainda seja epidérmica e as materialidades

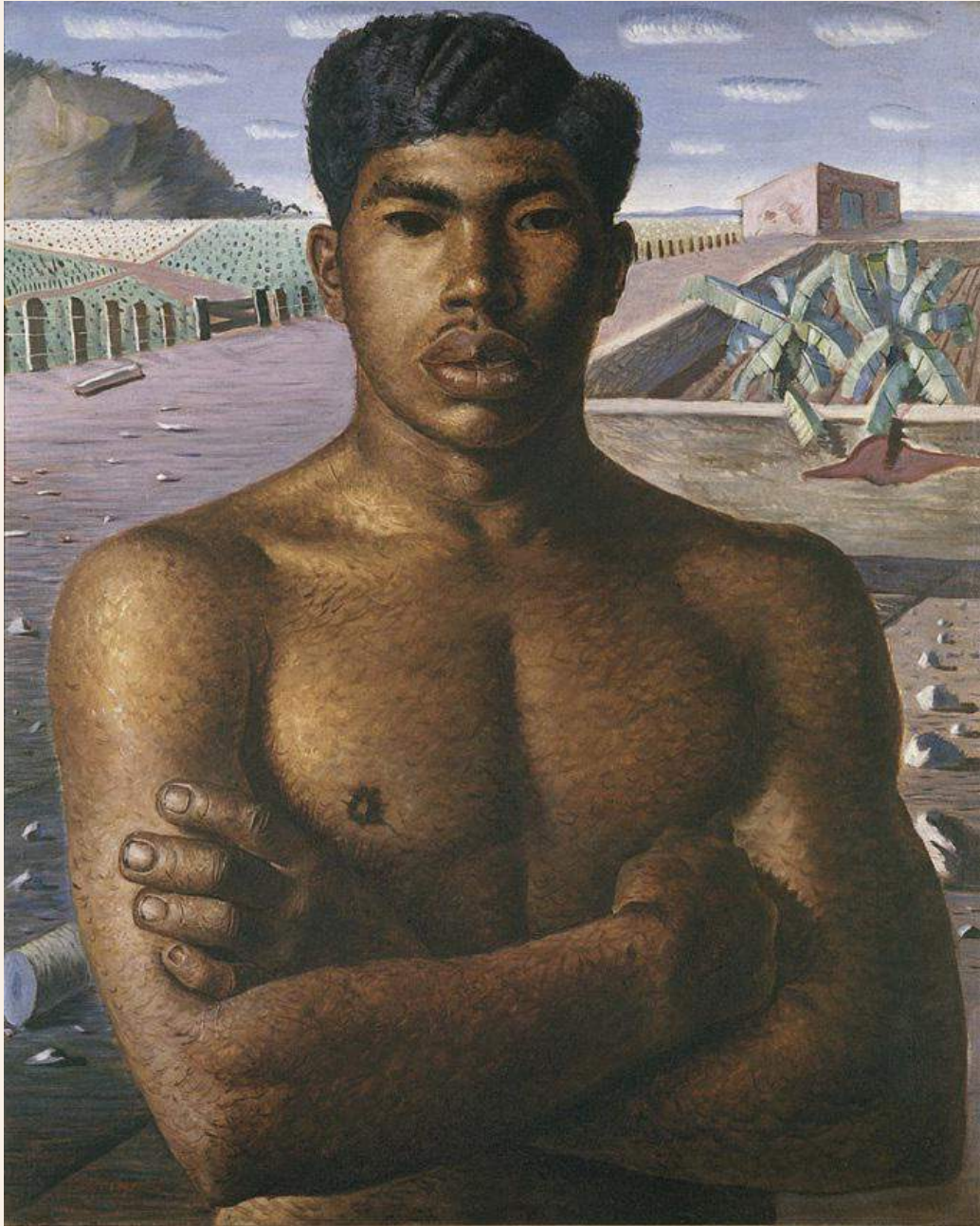


Fig. 6 | Candido Portinari. Mestiço (1934)

destas ainda se deem na nitidez dos contornos e na consistência luminosa e concreta das superfícies.

Na fase posterior, o problema do homem ganha maior importância, impondo-se a qualquer regra estética. Agora não é mais a forma abstrata do homem que Portinari procura, mas, sim, o “homem de carne e osso” (Pedrosa, [1934]2004:158). Sua obra ganha plasticidade escultural, presente na posição das figuras, na imobilidade destas, e também uma tendência ao monumental. Pedrosa ressalta a obra *Índia e Mulata* (Fig. 5) como um exemplo do êxito de Portinari em integrar o homem – o homem social – em sua arte. Uma nova dialética se imprime em sua obra, entre as “exigências da matéria social em sua dinâmica complexidade” e os “limites técnicos naturais da arte pictórica especificamente burguesa”. Essa dialética se expressaria também em outras obras, como *Mestiço* (fig. 6), marcada pela projeção da figura no primeiro plano da obra e pelo fundo, representando a natureza na sua expressão concreta e social, o que é contrário à técnica e à estética do retrato e do quadro de cavalete (Pedrosa, [1934]2004:160).

Este seria o impasse da obra de Portinari na época. Ele teria superado os limites da pintura a óleo, do retrato, inserindo nela elementos do mural, da escultura e do monumento. Portinari obteve em sua obra uma unidade, uma harmonia precária entre o pictórico e o social, unidade esta mostrada, segundo Pedrosa, na obra *Preto da Enxada* (fig. 7). Para Pedrosa, esta evolução rumo ao muralismo poderia ser o futuro da arte, uma volta a arte sintética. Os sintomas desta velha nova arte já estariam na integração entre pintura e afresco e o mural, já presente em Diego Rivera e na escola mexicana. A condição de genialidade de Portinari estaria exatamente na sua capacidade em seguir tal direção (Pedrosa, [1934]2004:160).

Já no artigo *Pintura e Portinari* (1935), Pedrosa volta à questão da síntese entre conteúdo e forma, afirmando que tal arte integral só se constituirá como tradição através dos artistas modernos revolucionários, “inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria das formas e do ritmo”. Pedrosa coloca as artes plásticas como uma “teoria do conhecimento”, como um método materialista de análise. Portinari seguiria tal método. Pedrosa volta à obra *Sorveteiro* para enfatizar o caráter dialético da obra de Portinari, onde a oposição entre a “cabeça fantasista”, idealista, e a “mão materialista”, disciplinada, acabaria por pender para uma ênfase no técnico e nas leis internas da obra de arte:

Aqui [na obra *Sorveteiro*] foi a própria alma, a lei interna estrutural da composição e das formas materiais do próprio objeto sensível que avassalou o espírito do criador. As sombras mitológicas entram aí pela porta do subconsciente e se amoldam, subordinadas como andaimos, as necessidades interiores da própria obra. [...] A cabeça fantasista é tantas vezes, aí, enraizadamente idealista, obedece, disciplinada, a mão materialista, e por ela espera. (Pedrosa, 1935:\_\_\_)

Portinari estaria, assim, diante do mesmo problema de Picasso e de toda a geração de artistas modernos burgueses: a dualidade entre o conteúdo e a forma, a realidade natural e a realidade social, o homem e a natureza, o ser e a consciência. Estes contrastes dominam as obras dos maiores artistas de sua

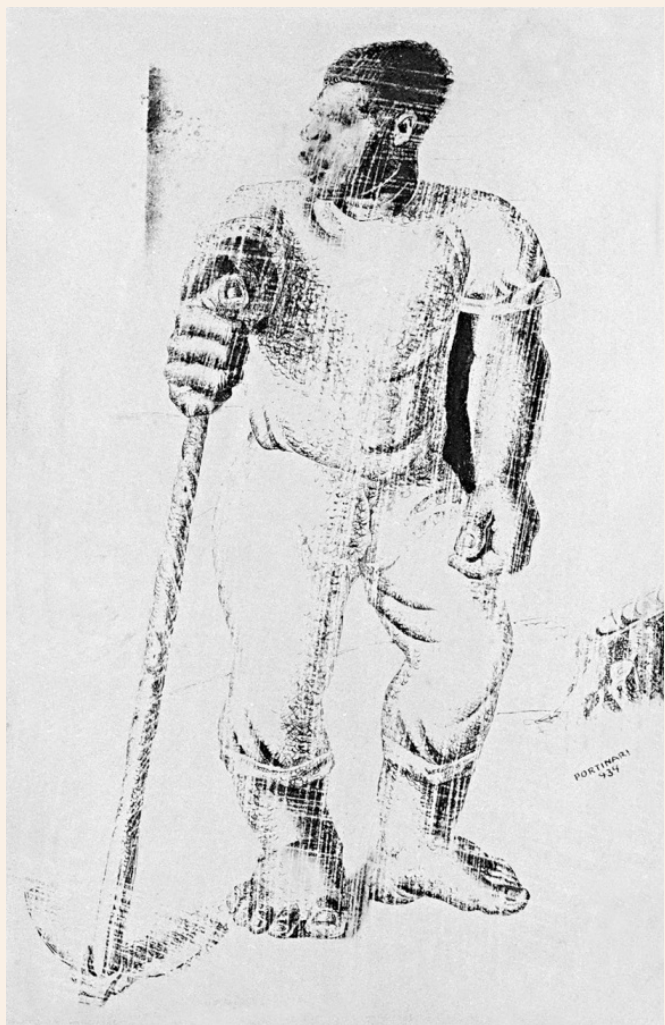


Fig. 7 | Candido Portinari. Preto da enxada (1934)



Fig. 8 | Candido Portinari. Lavrador de Café (1934)

época e nenhum artista – nem mesmo Picasso, o primeiro a se pôr diante deste problema estético – teria conseguido ultrapassar o impasse “realismo idealista ou idealismo realizante”. Tanto Portinari como Picasso, artistas burgueses, equilibram tais antinomias por vias abstratas, através da vontade criadora do artista concretizada por meio das leis formais e de composição:

Para chegar a este equilíbrio, o artista atual, representativo da ideologia das classes dominantes, vê-se obrigado a fazer uma seleção eclética dos meios, do material, das realidades, dos contrastes de que dispõe e de que é vítima. Super-rico do formidável novo mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial, ela [a vontade criadora] chegou a compreender que há autonomia também neste domínio: há leis internas formais que precisam ser desvendadas e respeitadas. (Pedrosa, 1935:\_\_\_)

Pedrosa conclui o texto afirmando que tal busca por leis internas foi um grande passo dado pela arte burguesa. Mas para ele, este idealismo orgânico tipicamente burguês que isola cada esfera em realidades únicas deve ser rompido a



Fig. 9 | Candido Portinari. Algodão (1938)

partir da adoção de um método materialista dialético em artes, em que o jogo entre contrários – elementos e composição, figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade – levaria a síntese artística necessária. Portinari teria assim seu valor reconhecido como artista capaz de levar as questões estéticas de seu tempo até seu ápice. Mas diante do problema surgido, nenhum artista burguês teria capacidade de solução. Caberia então ao artista revolucionário resolvê-lo.

Um dos primeiros aspectos para que se deve atentar ao tratar destas primeiras obras de Mario Pedrosa é sua adesão à posição trotskista sobre as artes, apresentada principalmente em *Literatura e revolução* (1923). Pedrosa propõe, a partir de suas críticas, a necessidade de compreender os movimentos artísticos através do método do materialismo dialético, o que negaria uma arte movida exclusivamente por suas regras internas. Esta concepção do papel da arte no movimento revolucionário corresponde à posição de Leon Trotski, que define que a arte revolucionária não deverá ser feita exclusivamente por proletários.

Seriam os intelectuais, que disporiam de “uma posição política passiva” (Trotsky, 1969:187), marcada de uma maior ou menor simpatia pelo movimento revolucionário, que se empenhariam para tal fim. Nesse sentido, o Partido não deverá intervir diretamente sobre a arte. Adiantando parte do que viria afirmar no *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, Trotsky coloca a arte com um domínio que não deve ser guiado pelo Partido, devendo sim ser orientado segundo seus próprios desígnios. Poderá o Partido, segundo Trotsky, proteger, estimular os grupos que se aproximam do movimento revolucionário. A arte revolucionária é classificada por Trotsky como uma arte transitória, que “reflete, abertamente, todas as contradições de um período de transição” (Trotsky, 1969:196). Esta arte não deve ser confundida com a arte socialista, que ainda estaria em vias de surgir. A arte revolucionária deve ser, segundo palavras de Trotsky, “impregnada do ódio social, que, na ditadura do proletariado, constitui um fator criador nas mãos da história” (Trotsky, 1969:196). Por outro lado, cultura socialista, a nova cultura surgida a partir da sociedade socialista, não seria a negação de toda a produção cultural burguesa, mas, sim, uma cultura formada por uma assimilação de elementos das antigas culturas, já que uma nova classe “não pode prosseguir sem considerar os mais importantes marcos do passado” (Trotsky, 1969:193). A arte socialista não poderá ser construída apenas a partido proletariado, iletrado em educação estética embora artisticamente sensível.

A atividade de Pedrosa como crítico de arte neste período pode ser compreendida como parte deste esforço para a criação de uma arte revolucionária no Brasil. Sua crítica deixa clara a busca por uma arte que possibilite uma crítica ao capitalismo. Para Pedrosa, a arte refletiria a sociedade na medida em que todo fenômeno estético moderno surge a partir das transformações ocorridas no modo de produção. A existência da arte como esfera autônoma, com suas próprias leis e abstraída da realidade empírica ocorre a partir da existência de um meio de produção que aparta o trabalho social da natureza. Assim, a arte se desenvolve e se transforma necessariamente de modo dependente em relação à sociedade, mesmo que haja uma aparente autonomia. Assim, se a arte reflete os conflitos da sociedade, ambas deveriam ser compreendidas segundo um mesmo método: o materialismo dialético. A concepção de Pedrosa sobre o materialismo dialético e sua relação com as artes na década de 1930 está fortemente ligada à posição de Trotsky, que define o espaço de atuação do artista moderno como catalisador do processo de obtenção de uma ditadura do proletariado e como o construtor de uma nova tradição estética que só se consolidaria com o estabelecimento do socialismo. O artista moderno, burguês, mesmo que simpático à causa proletária, não faria parte da classe revolucionária, tendo apenas um caráter acessório e passivo diante das ações revolucionárias. Neste sentido, apreensão de Pedrosa sobre os elementos formais das obras de arte neste período está submetida, em grande parte, à esta concepção do materialismo dialético. A “linguagem” específica das artes deveria estar a serviço desta crítica ao capitalismo pretendida pela arte revolucionária. É neste sentido que Pedrosa entende que o próximo passo na evolução estética de Portinari deveria ser a entrada numa fase muralista, em que a forma e a técnica deveriam ser mobilizadas não como um fim em si, mas como forma de mobilização da população “não-iniciada”, o que levaria ao emprego do realismo e das obras monumentais.



Fig. 10 | Candido Portinari.  
Desbravamento da mata (1941)

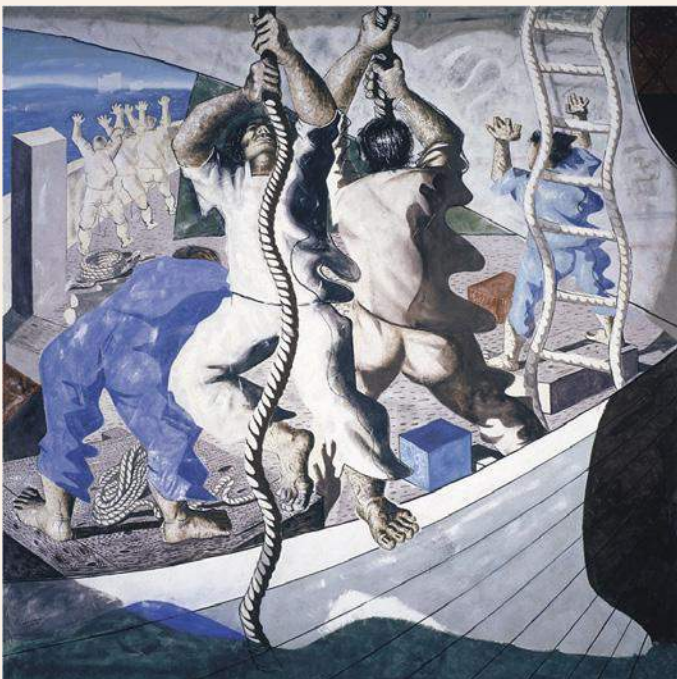


Fig. 11 | Candido Portinari.  
Descobrimento (1941)



## O exílio de Mario Pedrosa e sua crítica aos murais de Portinari em Washington

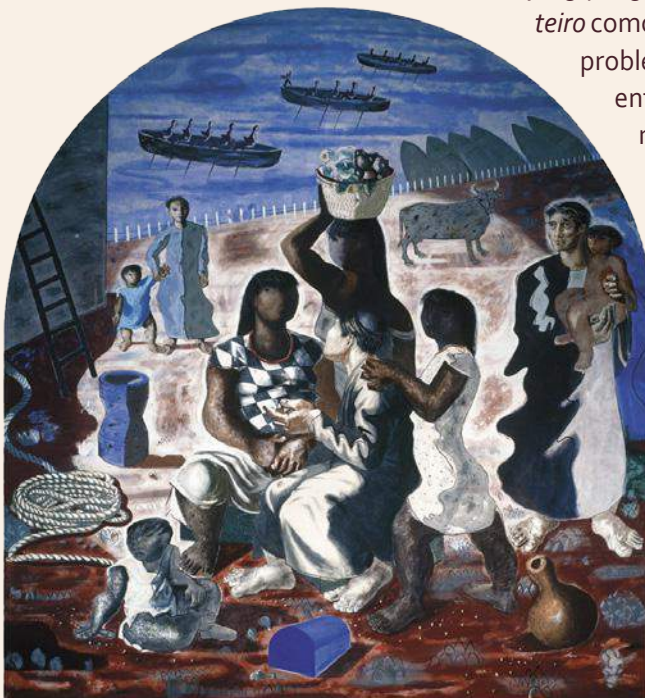
Em 1942, Mario Pedrosa, já em seu exílio, escreve uma nova crítica sobre a obra de Portinari, agora direcionada aos afrescos do pintor na Sessão Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, cidade em que Pedrosa residia na época. Nesta crítica, Pedrosa faz um novo panorama da trajetória artística de Portinari, resgatando e sintetizando diversas das questões e classificações feitas anteriormente, em *Impressões de Portinari*. Depois de uma breve apresentação biográfica de Portinari, onde relata a sua infância em Brodósqui, seu período no Rio de Janeiro e seus estudos na Europa, Pedrosa parte para a averiguação de sua produção artística propriamente dita. Ele explicita duas influências importantes na fase inicial da obra de Portinari: os estudos dos mestres europeus durante seu período europeu e o convívio com o grupo modernista brasileiro, ocorrido logo após seu retorno ao Brasil. Teria se dado a partir daí um lento e progressivo rompimento com o academicismo, de modo que, ainda por muito tempo, sua pintura construtivista e cubista teria convivido com o retrato tipicamente renascentista.

Pedrosa volta a classificar o primeiro momento da obra de Portinari como “fase marrom”. Nesta fase estariam presentes as primeiras experiências de Portinari com as concepções antinaturalistas. Os temas sentimentais são dominantes, provenientes de suas reminiscências infantis. As obras dessa fase são de “inspiração subjetiva quase apriorística [...], sem o maior realismo, sem maior atualidade”. Da mesma maneira que em *Impressões de Portinari*, Pedrosa também a destaca a fase posterior pela primazia dos problemas estéticos em detrimento destas questões sentimentais. Agora, Portinari procuraria “traduzir a realidade plástica por uma abstração geométrica de planos e dimensões” (Pedrosa, [1942]1981:10-11). Como anteriormente, Pedrosa destaca *Sorveteiro* como um exemplo de obra que transparece a centralidade dos

problemas de composição dessa fase. Manteve-se também o entendimento sobre a evolução da obra de Portinari por rumos picassianos, em que o modelado antinaturalista acaba por ganhar ares monumentais. Com as figuras ganhando o primeiro plano, surge também deste período o problema do homem. Mario Pedrosa sintetiza da seguinte forma o movimento evolutivo da carreira de Candido Portinari:

Mede-se a sua evolução pela evolução do seu espaço e sua terra, que, de vasta monótona, nostálgica, primitiva, mergulhada em sombras, passa a uma terra cultivada, bem delimitada pelas linhas e perspectivas, repartidas geometricamente pelas carreiras dos cafezais numa gradação progressiva de planos e de cores na profundidade de seus horizontes claros e iluminados. Já Portinari não se contenta com as representações luminosas das figuras dos seus primeiros marrons, nem tampouco o satisfazem os ícones plásticos, mas abstratos que se seguiram (o *Sorveteiro*), nem mesmo as enormes figuras modeladas isoladas. O que ele quer agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho. (Pedrosa, [1942]1981:11)

Fig. 12 | Candido Portinari.  
Catequese (1941)



Pedrosa volta a destacar as obras *Mestiço*, *Índia e Mulata* e *Preto de enxada* como as principais obras desta fase. Retomando a conclusão do seu artigo de 1934, Pedrosa ressalta o impasse vivido por Portinari à época: o desequilíbrio estrutural nos quadros gerado por essa introdução do homem social em sua obra. Conforme previsão de Pedrosa em 1934, à trajetória artística de Portinari seguiu-se uma fase muralista, surgida não pela influência de Diego Rivera e do movimento mexicano, mas, sim, por questões estéticas inerentes à sua própria obra. Assim, Pedrosa parece justificar a aproximação de Portinari ao muralismo não por uma necessidade de construção de uma arte revolucionária, mas sim por uma necessidade de ultrapassar as limitações estéticas da pintura a óleo, sendo assim um fenômeno estético, solucionado de modo interno, através de recursos diversos aos dos artistas mexicanos. Diferente dos mexicanos, Portinari nunca procurou “sacrificar” as “qualidades estruturais intrínsecas da realização às necessidades interessadas da intenção extrapictórica, da propagando e do zelo proselitista”. As exigências plásticas da obra de arte se mantiveram centrais na obra do artista brasileiro. Em seus afrescos, Portinari não tentaria exprimir uma realidade, mas sim interpretá-la. Um exemplo desta interpretação é a abordagem antinaturalista da iluminação na obra *Algodão* (fig. 9). Assim, Pedrosa ainda identifica essa tensão constante e de equilíbrio precário entre o “plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida” como sendo o “drama” da pintura portinariana nas suas mais diversas fases (Pedrosa, [1942]1981:15).

Avançando na construção da trajetória de Portinari, Pedrosa delimita uma 4ª fase, caracterizada por uma espécie de “escape” das demandas da temática social. Há certa revivescência dos temas infantis, nos quais “as preocupações de composição dão lugar à invenção, a unidade de superfície à descontinuidade, e o realismo ao super-realismo”. Mas mesmo essas influências subconscientes e extrapictóricas são pensadas em termos estéticos. Como Pedrosa afirma, Portinari, “no afã de dar vida plástica a esses processos mais intuitivos, delimita o campo da tela, repartido entre planos isolados ou hierarquizados dentro das craveiras da perspectiva” (Pedrosa, [1942]1981:17). Assim, Pedrosa defende que o mergulho de Portinari na “irrealidade concreta” não é profundo. Não há associações irracionais nestas obras. Os objetos funcionam como símbolos e não como “acontecimentos poéticos” aos moldes surrealistas. Dos surrealistas, afirma Pedrosa, Portinari retira apenas a tonalidade atmosférica. Contudo, em comum com eles tem o fato de que nunca fez ou fará pintura abstrata pura. Como posto por Pedrosa, “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]1981:18).

O texto passa agora para sua 2ª parte, em que Mario Pedrosa trata diretamente das têmperas expostas nas paredes da Fundação Hispânica, localizada na Biblioteca do Congresso. Sobre as características gerais dessa

Fig. 13 | Candido Portinari. Descoberta do ouro (1941)



obra, Pedrosa diz:

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 é livre. É a sua fase de libertação criadora, a conversão do plástico no abstrato dentro da matéria pictórica. [...] Por processos afastados de qualquer receita, ele tende ao que se poderia chamar de desmitologização de seus ícones, de suas imagens, de suas paisagens, numa fuga às contingências externas, de meio e de tempo, nacionais ou não, e come os dedos de seus pretos, desconcretiza as formas de seus seres, intensifica a oposição violenta dos contrastes, multiplica os sinais geométricos numa ânsia de abstração, junta sem passagem cores irreconciliáveis, destrói perspectivas e funde planos mesmo com prejuízo do equilíbrio da composição ou da representação imediata, tudo em troca de um aceno de universalidade. (Pedrosa, [1942]1981:19)

Segue a partir daí uma análise pormenorizada dos quatro painéis expostos, *Entrada* (fig. 10), *Descoberta* (fig. 11), *Catequese* (fig. 12) e *Garimpo* (fig. 13). Tal análise é de teor estritamente técnico e atenta para os elementos pertencentes à composição da obra. Não pretendo discorrer aqui sobre as avaliações técnicas feitas por Pedrosa sobre os murais de Washington, mas vale a pena ressaltar dois trechos que destacam o critério estético valorizado por Pedrosa. Ao tratar do painel *Descoberta*, Pedrosa afirma o gênio de Portinari a partir de sua abordagem do tema marítimo, gênio este que estaria na sua capacidade de “jogar” com as convenções:

O tema deste quadro é em si cheio de seduções perigosas para um pintor menos prevenido. A beleza natural das cenas marinhas, das caravelas, que as estampas românticas já tanto convencionalizaram é, para o artista, um escolho e um perigoso convite à condescendência. Portinari pôs de lado qualquer concessão ao convencionalismo histórico e no seu quadro não há grandes capitães nem lindas caravelas. Do mar, com suas belezas, do tema fácil tão prenhe de intenções literárias como esse da descoberta do novo mundo, o artista deixou passar apenas uma nesgazinha, num plano triangular no canto esquerdo do painel. E fê-lo magistralmente. [...] essa utilização audaciosa do convencional, da inspiração literária produz um contraste empolgante com a materialidade grave, objetiva e palpitante dos homens dos primeiros planos e a estrutura desinteressada de toda a composição. (Pedrosa, [1942]1981:21-22)



Fig. 14 | Candido Portinari. A primeira missa no Brasil (1948)

Já no painel *Garimpo*, Pedrosa salienta a capacidade de Portinari em se distanciar do “assunto” ao compor a obra:

O assunto é mais distante do que nunca, e fora de considerações estruturais e abstratas não se penetra o seu equilíbrio interior. A dominante é azul, azul, azul, com acompanhamentos imprevisíveis em cinza, em branco, em vermelho, verde, preto e marrom. (Pedrosa, [1942]1981:24)

Já é possível perceber uma ausência de um referencial teórico tipicamente marxista. A retomada sobre a trajetória artística de Portinari, feita na primeira parte de “de Brodósqui aos murais de Washington”, apesar de muito próximo em diversos aspectos ao artigo de 1934, deixa de lado a base marxista lá presente. Aqui, já sobressaem as características que viriam marcar a fase posterior da crítica de arte de Pedrosa. Conforme previsão de Pedrosa em 1934, à trajetória artística de Portinari seguiu-se uma fase muralista, surgida não pela influência de Diego Rivera e do movimento mexicano, mas sim por questões estéticas. Em outras palavras, Pedrosa faz questão de salientar que tal adoção da pintura em têmpera e em mural por parte do pintor brasileiro não se dá pela voga do momento político atribulado do Brasil, o que clamaria por uma arte mais social, como a da escola mexicana. Segundo a análise de Pedrosa, tal transformação se daria, sim, como resposta às limitações estéticas da pintura a óleo, sendo assim um fenômeno estético, solucionado através de recursos diferentes aos dos artistas mexicanos. Essa preocupação de Pedrosa com os “perigos” do “convencionalismo histórico” e do “assunto” no trabalho de Portinari mostram que não há mais uma grande preocupação com o realismo e com o caráter didático da obra de arte, o que seria característico da concepção típica de arte social. Agora, são exatamente os critérios estéticos e a preocupação com as cores e com as formas que ganham maior destaque nas páginas de *Os murais de Portinari em Washington*. Aparentemente, esta maior ênfase no uso de critérios estéticos no julgamento de obras de arte parece se dar ao custo de um desaparecimento do vocabulário marxista. Na crítica não há ou é obscura qualquer noção que torne



Fig. 15 | Candido Portinari. Tiradentes (Detalhe) (1949)

possível uma referência entre a obra e a sociedade de maneira mais ampla, no sentido marxista. Não é apresentado no texto de Pedrosa nenhum “vir-a-ser” ou determinação social da arte. Aqui, Pedrosa já passar a interpretar a arte primordialmente pelos elementos interiores a obra.

Essa transformação no teor da crítica de arte de Mario Pedrosa pode ser compreendida, em grande parte, pelas suas experiências vividas em seu exílio de 1937-1945. Após o acirramento das perseguições políticas ocorridas com o início do Estado Novo, Mario Pedrosa se afasta do cenário político nacional se exilando primeiramente em Paris, durante cerca de um ano, e depois em Nova York e Washington, até 1945. Em Paris, Pedrosa restabelece as relações com o núcleo trotskista parisiense, de que já era próximo desde sua estada na cidade durante o período de estudos na Europa, no final da década de 1920. Através destes círculos sociais, Pedrosa também estabelece uma série de relações como os intelectuais ligados ao movimento surrealista, também ligado ao trotskismo. Este vínculo entre surrealismo e trotskismo tem como principal contribuição o texto *Por uma arte revolucionária independente*, escrito por Leon Trotski e André Breton em 1938. Este manifesto afirmava a necessidade de manutenção da independência da arte em relação a qualquer dogma ou ideal político como condição para o caráter revolucionário da arte:

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Aqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com os seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte. [...] ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. [...] o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior. [...] Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. (Breton & Trotski, 1985:41-45)

No período inicial de seu exílio na França, Mario Pedrosa participa da IV Internacional, organização dirigida por Trotski que visava à reorganização do movimento socialista para uma via internacionalista, em oposição à política adotada por Stalin. Já como membro do secretariado desta organização, Pedrosa se muda para Nova York, local escolhido pela IV Internacional para sediar seu partido. Lá, Pedrosa se alinha com parte da seção estadunidense da IV Internacional que acaba por se tornar uma dissidência desta organização. Esta dissidência surgiu principalmente devido à polêmica surgida com a chamada “questão russa”. Esta questão dizia respeito à defesa de Trotski do caráter proletário da União Soviética, mesmo com a atuação aparentemente imperialista da URSS na 2ª Guerra Mundial, que envolveu, inclusive, a invasão da Finlândia pela URSS. Devido a esta crítica do partido americano do qual Pedrosa era próximo, ele e os

demais críticos acabaram afastados da IV Internacional. Contudo, a proximidade de Pedrosa ao grupo se manteve.

Este grupo é conhecido pela historiografia norte-americana como “New York Intellectuals”; era constituído, em sua maioria, por jovens intelectuais judeus recém-emigrados. Eles se organizaram em torno da revista literária marxista *Partisan Review*, que apoiava o trotskismo até a ruptura entre grande parte destes “New York Intellectuals” com a IV Internacional. É importante destacar que a revista sempre enfocou as questões culturais, como artes e literatura. Muitos dos seus membros se destacaram nestes campos. Meyer Schapiro e Clement Greenberg se destacaram no campo da crítica e da história da arte, tendo contribuído para novas acepções sobre o espaço da arte de vanguarda como agente da transformação social. Após a ruptura, Pedrosa continuou em contato com tais intelectuais, participando dos seus debates sobre a relação artes e política. Não é meu objetivo tratar aqui destes diferentes grupos por onde Mario Pedrosa circulou durante seu período de exílio. Não me aprofundarei aqui nas formas como tais debates influíram na transformação na concepção da relação entre arte e política no pensamento de Mario Pedrosa. Em trabalhos futuros, tal hipótese será averiguada a partir da compreensão de como a inserção de Mario Pedrosa em diferentes *círculos sociais* teria influído na inflexão de seu pensamento político e estético.

## **Pedrosa e a sua crítica posterior ao exílio**

Pedrosa se debruçaria sobre a pintura de Candido Portinari mais uma vez no final da década de 1940. Neste momento, Pedrosa já havia retornado ao Brasil e já havia se estabelecido como crítico de arte. Ele escrevia regularmente críticas para jornais como *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. Escreveu duas críticas sobre obras específicas de Portinari: o painel em têmpera *Primeira Missa no Brasil* (1948) (Fig. 14), e o painel *Tiradentes* (1949) (Fig. 15). O fato de Pedrosa analisar apenas uma obra em cada uma de suas críticas já demonstra uma diferença em relação às suas críticas anteriores, que tentavam dar conta de toda a trajetória de Portinari até então. Esta análise mais restrita, voltada para uma obra específica é uma característica da crítica de arte profissional e especializada, que começou a ser estabelecida nesta mesma década. Mario Pedrosa foi um importante agente destas transformações no campo da crítica de arte.

No texto de 1948, Pedrosa inicia sua interpretação sobre a obra, referindo-a ao quadro de Vítor Meirelles de Lima, que também tinha como tema a primeira missa realizada no Brasil. Contudo, Pedrosa mostra como Portinari procurou opor sua obra ao quadro do século XIX. Portinari estaria longe das preocupações naturalistas e das representações do exótico. Segundo Pedrosa, a missa de Portinari é uma missa sem natureza. Não há nativos, apenas estrangeiros, clérigos, soldados, crentes; não há vegetação ou terra nua, apenas uma pavimentação, um assoalho típico de templo religioso; não há curvas, apenas linhas retas. Tudo soa artificial, antinatural, assim como tal evento num Brasil ainda

Fig. 16 | Candido Portinari. Tiradentes (Detalhe) (1949)



Fig. 17 | Candido Portinari. Tiradentes (Detalhe) (1949)

selvagem e pagão. Portinari transfigura o tema histórico para que ele se adeque à composição abstrata. A realidade histórica não se faz presente e nem mesmo é um problema estético. Aliás, Pedrosa que este é um falso problema. Isto fica claro na abordagem que ele faz da missa de Portinari. Após essa breve relação com a obra de Vítor Meirelles de Lima, o tema praticamente desaparece. O que resta é uma análise extensa dos elementos da composição da obra. Dessa averiguação de ausência de curvas, Pedrosa parte para a análise das linhas retas, que se transformam em lados de polígonos em dorsos, pernas e cabeças. As palmeiras são colunas planas. As cores também não estariam ali para representar a realidade convencional. A todo momento Pedrosa marca o rompimento de Portinari com qualquer exigência externa à obra. Isto fica claro quando Mario Pedrosa compara Portinari a Pablo Picasso. Nesta obra, Portinari teria ousado numa composição atípica, partindo do amarelo. Tal solução não seria normal para um “picassiano”, o que demonstra que Portinari é um mestre exatamente quando não se prende às “muletas” do artista espanhol. É quando não se prende à influência de Picasso que Portinari parece obedecer mais estritamente “à suprema lei do artista, isto é, à sua própria personalidade”. Nos últimos parágrafos do texto, Pedrosa se volta para uma crítica de certos elementos dispensáveis, como “certos detalhes meramente descritivos ou deliberadamente expressionistas, [...] oriundos de solicitações extra-pictóricas”. Mas tais problemas já seriam menos presentes do que foram em outros momentos de sua carreira. Ao concluir, Pedrosa saúda o gênio de Portinari exatamente pela sua capacidade de se expressar sem a necessidade de recorrer a “truques”. Seu poder criador fica provado exatamente pelo seu tratamento dado ao gênero histórico.

A solução que acaba de dar a um gênero histórico como o da missa é a prova de seu poder criador. Resolutamente, ele suprimiu uma série de problemas falsos, como o da luz natural, da realidade histórica etc. Foi mais longe, e suprimiu a natureza do tema que devia transpor para a tela. Era o seu direito. E apresentou a sua solução de modo magistral. (Pedrosa, 2004:170)

Pedrosa termina seu texto afirmando que a Missa de Portinari não visa ao proselitismo. Ela seria apenas “para iniciados”, e prepara “os fiéis para saírem a campo”, propagando a fé por “aquele mundo virgem, desconhecido”.

Em 1949, Mario Pedrosa escreve seu texto mais polêmico sobre Portinari. Em *O Painel de Tiradentes*, Pedrosa analisa o painel, criado para decorar as paredes do Colégio Cataguases, localizado na cidade de mesmo nome e cujo prédio fora idealizado por Oscar Niemeyer. Pedrosa inicia o texto destacando a “radical horizontalidade” do quadro, que mede 3,15m de altura por 18m de largura. Essa proporção marcaria negativamente a obra de Portinari. Pedrosa ressalta que o caráter retangular da obra dificulta a apresentação de qualquer tema, sendo mais adequado a sua utilização em uma obra decorativa, o que não era o caso mural Tiradentes, que era de gênero épico. Assim, muitos dos elementos importantes da obra tiveram que se postar em uma posição secundária na obra, sem dramaticidade. Um exemplo disto é a cena em que é retratada a força.

A cena do patíbulo na praça pública com a multidão em volta poderia ter sido um dos momentos culminantes do drama. Tal como está, em segundo plano, é um pormenor, um acessório, uma ilustração. (Pedrosa, [1949]2004:176)



Esta divisão do quadro em “cenar” é reconhecida como um ponto negativo da obra, mas foi necessária devido à desproporção do quadro. Os diferentes momentos do drama de Tiradentes foram retratados individualmente, como episódios, em direção horizontal, como numa espécie de linha do tempo. Essa forma de retratar os eventos em torno da vida de Tiradentes ainda é criticada por Pedrosa devido à falta de um “ritmo” na representação de Tiradentes. Nesses diferentes momentos ele é representado de maneira indistinta, sem que haja uma ligação entre as figuras. Só vinculam as imagens representadas a Tiradentes aqueles que conhecem 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.

Só lendo o texto do catálogo, mais no espírito do libreto de ópera que de catálogo sobre pintura, é que ficavam eles [os estrangeiros] compreendendo o que viam. Ora, um dos motivos originais históricos do afresco foi precisamente o de ensinar o povo iletrado, dispensando-se o alfabeto. (Pedrosa, [1949]2004:177)

Faltaria às diferentes representações de Tiradentes na obra alguma semelhança, seja pictórica ou espiritual. Contudo, Pedrosa não pretende afirmar que faltou à obra um maior detalhamento. O que Pedrosa pretende afirmar com essas críticas é a necessidade de um “todo plástico”, que “transcenda o imediato e o particular, as partes e a sua soma”. Assim, mesmo nas obras de cunho histórico, é imprescindível que o artista imponha 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”. Para Pedrosa, Portinari teria caído no perigo do “exagero realista do gênero”.

Rembrandt e Goya foram mestres da pintura que conta uma história. Mas para tanto tiveram de criar uma forma adaptada ao assunto. Eles, porém, nunca desceram às minúcias do acabamento na forma, porque preferiam deixar as sugestões de luz e de sombra criarem os efeitos dramáticos. Quando se desce, entretanto, ao acabamento minucioso dos membros gotejantes de sangue e dos quartos escarpados de Tiradentes [...] é forçosa a queda na catalogação dos detalhes, com vista apenas no assunto. É inevitável também que a composição sofra. [...] Assim, esses pormenores não têm a menor função plástica ou pictórica; o artista aqui foi simplesmente vítima literal sob que encarou o tema. (Pedrosa, [1949]2004:179)

Após esta série de críticas aos aspectos representativos da obra de Portinari, Pedrosa segue para uma crítica, não menos contundente, à composição da obra. Para ele, Portinari não dá à obra uma unidade estrutural satisfatória. Sobre a cor, Portinari teria elevado a sua gama ao máximo, utilizando tons como o branco e o amarelo, criando uma espécie de projeção de um foco de luz que se estende da esquerda para a direita. Essa “luz” seria o recurso pictórico de Portinari para dar unidade espacial à composição, mas para Pedrosa a unidade obtida é ilusória, óptica, como uma espécie de iluminação cenográfica, pois “não há nela nenhum elemento formal ou estrutural. A composição não se fecha pelos planos superiores. E a pobreza, a ausência, nesse sentido, de elementos tectônicos, é patente”. Ainda sobre a composição, Pedrosa entende que a obra não teria uma

continuidade estilística nas suas três “partes”. As figuras que se destacam são geralmente alguns cenários de fundo, isolados do restante da obra. A última crítica feita por Pedrosa se volta ao recurso de sombreamento usado por Portinari, que teria dado às cores uma impressão por demais alegre, o que não condiz com a tragédia representada no quadro.

Em 1946, Pedrosa era responsável por duas colunas sobre artes plásticas, a coluna do jornal *Correio da Manhã* e a do jornal *O Estado de S. Paulo*. É a partir deste período que Pedrosa começa sua produção contínua de textos sobre artes, o que evidencia também uma maior preocupação de Pedrosa com as questões estéticas do que nos seus primeiros anos como crítico de artes. Uma característica dessa profissionalização da crítica de artes é o uso de um léxico próprio, que, apesar de ser formado por conceitos de diversas disciplinas, formam um todo independente, capaz de tratar de modo específico as questões estéticas. Percebe-se que a análise sobre os elementos pictóricos passam a dominar as críticas de Pedrosa. Outro ponto a se destacar é a abordagem feita nas análises sobre a arte. Agora, Pedrosa não tenta fazer em seus textos uma tese sobre o funcionamento universal da arte, apesar de muitas vezes sugerir algumas tendências gerais presentes no fenômeno estético. Sua crítica é mais específica, enfoca apenas uma obra, um artista.

Esta utilização de um conhecimento específico para lidar com a arte se faz necessária com as transformações sofridas na arte moderna na primeira metade do século XX. Conforme posto por Pedrosa, com o advento da arte abstrata, a arte passa a reivindicar-se como uma forma de conhecimento específica, o que a aproximaria da ciência, principalmente no que se refere à sua autonomia diante do “real”:

A arte libertou-se de suas servidões seculares (algumas delas, aliás, muito fecundas para o seu desabrochar) para apresentar-se, pela primeira vez, como um fim em si, isto é, como fenômeno estético e nada mais. Não se confunde mais nem com a magia, nem com a religião, nem com a política, nem com a moda, e é julgada segundo suas próprias leis e exigências [...]. Na sua independência em relação à natureza exterior, a arte moderna tende também, como a ciência, a libertar-se da preponderância da percepção e mesmo da experiência sensível. (Pedrosa, 1996:244)

E é a partir desta liberação das amarras que prendiam a arte ao real que a arte reivindica para si o estatuto de meio de conhecimento:

Nesta última etapa, a arte, que se aproximou da ciência, reivindica para si o direito de ser também um meio de conhecimento. Não quer mais ficar limitada às suas funções expressivas, como meio de conhecimento. Não quer mais ficar limitada às suas funções expressivas, como simples veículo da subjetividade comprimida. Quer chegar a um pensamento articulado das essências, dos fundamentos do real que a ciência apreende, analisa e submete à sua crítica precisa. Se em seu último desenvolvimento ela suprime o objeto, ultrapassando com isso o ponto de partida da percepção direta imediata, a arte tenta trazer-nos novas concepções de objetos ideais, que se manteriam em um plano de analogia com as unidades formais de significação própria como as *gestalts* no mundo psicofísico e as estruturas físico-matemáticas. (Pedrosa, 1996:246)

Ao se tornar um conhecimento independente, com linguagem especializada, a arte afasta-se dos juízos "fáceis" do observador comum. Ela se torna um campo de experimentação que vai além do compreensível pela simples observação, exigindo um conhecimento prévio dos conceitos e teorias que estão em jogo e também dos estágios em que se encontram os debates em torno das questões estéticas. Por perder suas características que permitiam seu uso instrumental, a arte deixa de ter um uso ideológico para se encerrar em si mesma, em um aprimoramento de uma gramática própria.

Assim, pode se imaginar que a forma como Pedrosa pensa as artes a partir de 1945 passa a ser completamente apolítica. Contudo, é sabido que no mesmo período Pedrosa se esforçava na organização e divulgação do socialismo democrático no Brasil, principalmente através do jornal *Vanguarda Socialista*, inaugurado e dirigido por ele em 1945. Claro que não é imperativo que haja necessariamente um nexo entre a atividade de Pedrosa como crítico de artes e a sua atividade como militante político. Muitas vezes se exige da realidade uma coerência que dificilmente se encontra de fato quando nos colocamos diante dos fatos empíricos. Mas mesmo assim, é possível encontrar um sentido político nesta abordagem estética de Mario Pedrosa, onde há claramente uma valorização da arte abstrata. Em artigo de 1952, Pedrosa trata exatamente dos vínculos entre arte e revolução, lançando novas luzes sobre a relação entre as artes e o marxismo. O artigo *Arte e revolução* sintetiza a forma como Pedrosa entende o sentido da arte como reflexo da sociedade. No texto, Pedrosa afirma que numa época de prevalência da cultura de massa não há sentido em a arte competir com o gosto popular. A arte não deve se destinar às massas. A missão da arte seria outra, a de "ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, *nos limites do individual*". Deste modo, os artistas abstratos seriam os mais conscientes de sua época, pois não se poriam numa competição com as culturas mais populares, que teriam outro fim.

Enquanto aqueles formidáveis meios de comunicação e expressão são coletivos, alargam em massa, panoramicamente, a visão contemporânea, a pintura e a escultura particularizam, especificam, isolam os ângulos inéditos ou pouco percebidos dessa visualidade em constante movimento, pois, de múltiplas. Aqueles meios são antes de natureza épica, destinando-se às coletividades; estes se dirigem aos indivíduos. Mas indivíduos saídos daquelas coletividades, por elas modelados. (Pedrosa, 1995:98)

Concluindo seu texto, Pedrosa fala de uma "revolução da sensibilidade", que não deve ser confundida com uma revolução política.

A revolução política está a caminho; a revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia-a-dia, no nosso universo, e, enfim, intuição para superá-las. Eis aí a grande revolução "final", a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir então revolução política com revolução artística é de um primarismo bem típico da mentalidade burocrática dominante nos estados onipotentes ou totalitários de nossos dias, e de que o comunismo stalinista é ainda hoje a expressão mais acabada e sinistra. (Pedrosa, 1995:98)

Dessa forma, a arte se torna uma esfera autônoma, com uma dinâmica própria. Tal autonomia da arte e sua capacidade transformadora se dão sobretudo por condições sociais, que permitem tal autonomia como forma de conhecimento. Este lugar da arte moderna como uma extrapolação do real, como uma nova linguagem, que possibilitaria um alargamento da capacidade cognitiva dos indivíduos, condição para uma futura revolução social, também parte do materialismo dialético, mas mobilizado de uma maneira pouco usual, sobretudo entre os pensadores da arte brasileira.

## Conclusão

Existe um entendimento comum no marxismo de que a arte deveria refletir a luta entre a burguesia e o proletariado para ter um caráter revolucionário. Contudo, a compreensão sobre como se daria este “reflexo” não é unívoco. Este artigo buscou esclarecer dois sentidos diferentes que tal entendimento toma forma na trajetória de crítico de arte de Mario Pedrosa, figura central das artes plásticas brasileiras. Assim, este “refletir” assume duas formas distintas nas críticas de Pedrosa a Portinari. No período inicial de sua crítica de arte (1933-1937), marcada principalmente pelo amadorismo e pela defesa do realismo e do muralismo, a arte aparece como sendo subordinada ao movimento revolucionário que lutaria por uma ditadura do proletariado. A arte moderna entendida a partir do materialismo histórico aparece como um fenômeno relacionado ao modo de produção capitalista, no qual a arte como esfera autônoma é um prodígio da dominação burguesa. Mas isto não significa necessariamente que uma arte militante, proletária, deva ser necessariamente panfletária. Apesar de sugerir, através do texto referente à obra de Käthe Kollwitz, que a atitude política do artista proletário deva pôr no primeiro plano as agruras e o sofrimento da classe operária, não está presente uma negação explícita das preocupações formais. Para Pedrosa, estas preocupações surgem como reflexo da sociedade que não devem ser negadas, mas sim tomar parte de uma atitude política que vise uma *síntese*, que seria alcançada apenas com o socialismo. Nos textos acerca de Portinari anteriores ao exílio, o artista moderno pode ser compreendido como um dos portadores desta síntese, o que daria a ele seu caráter político. Contudo, tal síntese só poderia ser alcançada no socialismo. Assim, a principal luta do artista moderno seria a criação de uma arte revolucionária, que aceleraria o processo de acirramento entre as classes e a conseqüente instauração de uma ditadura do proletariado.

Já a partir de seu retorno ao Brasil após um exílio de cerca de sete anos, seus posicionamentos sobre arte se transformam radicalmente. Além da transformação no repertório teórico, a própria forma textual como se dá a crítica se altera. Antes, ele era voltado, sobretudo, à carreira de um artista ou de um movimento estético como um todo, numa espécie de ensaio que dá conta da totalidade da obra e a insere em um movimento geral da arte. A partir de 1945, sua crítica tem um caráter mais especializado, de cunho mais acadêmico, voltado especificamente para uma obra ou para um elemento mais delimitado da experiência es-

tética. Nesta fase, Pedrosa admite a autonomia do campo estético, mas isto não quer dizer que este estaria apartado do restante do mundo social. Aqui, a arte também aparece como reflexo da sociedade, mas agora esta autonomia seria a condição para o caráter revolucionário da arte. Nesta condição de autonomia, a arte revolucionária não é uma arte que propaga aos quatro cantos os ventos da mudança, proveniente do ímpeto e da força dos grandes exércitos que hasteiam as bandeiras da revolução proletária. O caráter político do artista moderno estaria exatamente na sua capacidade de revelar realidades outras, que aguçariam sentidos nunca antes despertados. Desta forma, a relação arte e política no pensamento de Mario Pedrosa se mostra, a partir de 1945, também como um reflexo da sociedade, em que a autonomia, permitida exatamente pela proliferação da cultura de massa e pela “socialização da vida íntima” acaba sendo condição da emancipação. Reafirmando aquilo que foi posto acima, a fase posterior da crítica de Pedrosa não significa necessariamente uma ruptura em relação ao materialismo dialético e ao marxismo e, sim, uma nova compreensão sobre a forma como a arte revolucionária reflete a luta de classes. Nas suas críticas posteriores ao seu exílio, Mario Pedrosa apresenta um novo lugar para a crítica de arte revolucionária, em que o artista moderno ganha uma nova “vocaçãõ” revolucionária exatamente pelas condições materiais da produção artística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ARANTES**, Otilia. *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

**BRETON**, André; **TROTSKI**, Leon. “Manifesto por uma arte revolucionária Independente” In: Faciolo, Valentim (org.). *Breton-Trotsky. Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. \_\_\_\_.

**MARQUES NETO**, José Castilho. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

**PEDROSA**, Mario. Pintura e Portinari. *O Espelho*, Rio de Janeiro, março, 1935.

\_\_\_\_\_. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

**PEDROSA**, Mario. *Política das Artes. Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: Pedrosa, Mario. *Política das Artes: Textos escolhidos I*. São Paulo: EdUSP, [1933] 1995, p. \_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. Arte e revolução. In: Pedrosa, Mario. *Política das Artes: Textos escolhidos I*. São Paulo: EdUSP, 1995, p. \_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. As relações entre a ciência e a arte. In: Pedrosa, Mario. *Forma e Percepção Estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996, p. \_\_\_\_.

- \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. Impressões de Portinari. In: Pedrosa, Mario. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. . São Paulo: EdUSP, [1934] 2004, p. \_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. Missa de Portinari. In: Pedrosa, Mario. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, [1948] 2004, p. \_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. Painel de Tiradentes. In: Pedrosa, Mario. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, [1949] 2004, p. \_\_\_\_.
- SIMMEL**, Georg. El Cruce de los Círculos Sociales. In: Simmel, Georg. *Sociología. Estudios sobre las Formas de socialización*. Vol. 2. Madri: Alianza Universidad, 1972, p. \_\_\_\_.
- TROTSKI**, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.
- VIANNA**, Marly de Almeida. O PCB: 1929-1943. In: Reis, Daniel Aarão & Ferreira, Jorge (orgs.). *Esquerdas no Brasil vol. I: A formação das tradições 1889-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. \_\_\_\_.

## PARA CITAR ESSE ARTIGO

**VASCONCELOS**, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mario Pedrosa à obra de Portinari. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 152 - 181. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1), acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 15 de outubro de 2011.

Aprovado em 12 de maio de 2012.