

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DANIEL FRANÇA DE AVELAR

**O PAINEL TIRADENTES, A AUTONOMIA E O PAPEL SOCIAL DA ARTE**

**UBERLÂNDIA/MG**

**2023**

**DANIEL FRANÇA DE AVELAR**

**O PAINEL TIRADENTES, A AUTONOMIA E O PAPEL SOCIAL DA ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientação: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade

**UBERLÂNDIA/MG**

**2023**

## O PAINEL TIRADENTES, A AUTONOMIA E O PAPEL SOCIAL DA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientação: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Banca de avaliação:

---

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade (orientador) - UFU

---

M<sup>a</sup> Maria Carolina Rodrigues Boaventura

---

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi - UFU

Uberlândia/MG, 02 de Fevereiro de 2023

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia. Sobretudo ao corpo docente do Instituto de Artes, aos técnicos que o compõem, e aos colegas de curso que também contribuíram para a forja da jornada universitária.

À minha companheira Bianca, verdadeira expressão de camaradagem e apoio durante todo nosso relacionamento desde 2015, e nossos bichos, Dodô e Bituca, que, mesmo inaptos a compreenderem essa dedicatória, merecem essa menção por todo alívio e engrandecimento que nos proporcionam.

Ao meu irmão Diego, meu grande confidente.

Aos meus pais, que foram insistentes com minha formação, mesmo considerando meu estágio relativamente tardio.

Aos meus vizinhos Ricardo e Telma, pela relação de irmandade que construímos, e pela suavização das situações que suas presenças proporcionam.

Aos camaradas da UJC e PCB Uberlândia, que me proporcionaram uma preciosa e desalienante perspectiva de sociabilidade.

Ao meu orientador Marco, que demonstrou muita recepção e aporte, sabendo lidar com minhas limitações, e balanceando minha imoderação durante a pesquisa.



## RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe analisar a obra do Painel Tiradentes de Candido Portinari, considerando questões que envolvem, sobretudo, os dilemas em torno das noções históricas de autonomia da arte e o papel social da arte. Há o esforço por se utilizar do método hegeliano-marxista para o estudo do caso, considerando alguns precedentes que envolvem a categoria de autonomia da arte enquanto noção consolidada nas sociedades burguesas, a relação do realismo social ao seu vínculo com o figurativismo, as disputas no seio das organizações da esquerda radical brasileira que envolviam a questão artística vinculada a um projeto social, além da relação conteúdo/forma contida na obra.

Palavras-chave: Candido Portinari; Arte autônoma; Práxis-vital artística.

## **ABSTRACT**

The present work of conclusion proposes to analyze the work of Tiradentes Panel by Candido Portinari, considering issues that involve, above all, the dilemmas around the historical notions of art autonomy and the social role of art. There is an effort to use the Hegelian-Marxist method for the investigation, considering some precedents that involve the category of autonomy of art as a consolidated notion in bourgeois societies, the relationship of social realism and its association with figurativism, the disputes in the within organizations of the Brazilian radical left that involved the artistic issue linked to a social project, in addition to the content/form relationship contained in the work.

Keywords: Candido Portinari; Autonomous art; Artistic praxis-vital;

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1. <i>Cortado com a Faca de Cozinha Dada através da última Época Cultural de Barriga de cerveja de Weimar na Alemanha</i> , 1919-1920, Hannah Höch. Fonte: Smarthistory..... | 23 |
| Figura 2. <i>Pastora e seu rebanho</i> , 1864 - 1865, Jean François Millet. Fonte: Googles Arts & Culture.....  | 24 |
| Figura 3. <i>Garota com camisa esportiva</i> , 1932, Aleksandr Samokhvalov. Fonte: Russia Beyond.....   | 26 |
| Figura 4. <i>Sem título</i> , 1921, Vicente do Rego Monteiro. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.....  | 28 |
| Figura 5. <i>O Buddha</i> , 1904, Odilon Redon. Fonte: Van Gogh Museum.....   | 29 |
| Figura 6. <i>Sol Poente</i> , 1929, Tarsila do Amaral. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.....   | 29 |
| Figura 7. <i>Construção da Rodovia III</i> , 1936, Cândido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture.....   | 33 |
| Figura 8. <i>Unidade panamericana</i> , 1940, Diego Rivera. Fonte: SFMOMA.....  | 33 |
| Figura 9. <i>Mulher do Pilão</i> , 1945, Cândido Portinari. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural....   | 36 |
| Figura 10. <i>Coluna Prestes</i> , 1950, Candido Portinari. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.....  | 37 |
| Figura 11. <i>Tiradentes</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture.....   | 42 |
| Figura 12. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture.....   | 44 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 13. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 44 |
| Figura 14. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 45 |
| Figura 15. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 46 |
| Figura 16. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 47 |
| Figura 17. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 47 |
| Figura 18. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 48 |
| Figura 19. <i>Tiradentes (detalhe)</i> , 1948, Candido Portinari. Fonte: Google Arts & Culture..... | 50 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 10 |
| <b>PARTE I - TENSÕES ENTRE AS CONCEPÇÕES DE AUTONOMIA NA ARTE E O SEU PAPEL SOCIAL: UMA ANÁLISE GERAL</b> .....       | 14 |
| 1.1 - A forma instituição, o conteúdo artístico e a compreensão histórica da arte autônoma.....                       | 14 |
| 1.2 - O engajamento das vanguardas.....   | 18 |
| 1.3 O Realismo Social enquanto arte orgânica e a cultura partidária.....  | 22 |
| <b>PARTE II - A PROBLEMÁTICA SÓCIO-ESTÉTICA NO PAINEL TIRADENTES DE PORTINARI</b> .....                               | 27 |
| 2.1 - Particularidades do modernismo no Brasil.....   | 27 |
| 2.2 - Pintor Portinari: o exemplo notável do caráter oscilante do conteúdo artístico perante a forma instituição..... | 31 |
| 2.3 - O painel Tiradentes: precedentes e efeitos (sobretudo a partir da crítica de Mário Pedrosa).....                | 37 |
| 2.4 - O painel Tiradentes: Uma análise iconográfica.....  | 42 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 51 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 54 |

## INTRODUÇÃO

Esse estudo teve como embrião a indagação, em seu estágio generalizado, de como o objeto artístico é historicamente validado, e quais atributos definiriam sua qualidade artística (em termos de juízo de valor). Ao mesmo tempo, como as noções corriqueiras e abstratas de liberdade seriam relativas a essa qualidade.

Enquanto discente, durante a fase primária no curso de Artes Visuais, sempre me inquietou o problema de uma possível “substância” na classificação de arte, mesmo tendo em vista os espaços de poder que essa categoria ocuparia para receber o “a” maiúsculo. De modo mais intuitivo, eu concebia que como os objetos no campo sensível podiam vir a ser, de certa forma, quase todos análogos uns aos outros, a categorização da palavra arte viria a servir a essa ordem de relativização. O primeiro trilha teórico que tomei com base nesses palpites foi pela teoria da linguagem de Ludwig Wittgenstein, especialmente da sua segunda fase em que trata os jogos de linguagens com base do seu *uso comum e uso ideal*<sup>1</sup>. Ainda que, em minha leitura, Wittgenstein considerasse alguma materialidade em sua filosofia, fui impactado com a visão de Arthur Danto durante a leitura de alguns tópicos de seu livro “O que é arte?”, em que compreendia o conceito de arte enquanto um *conceito fechado*, sob a égide da dialética hegeliana, e que confrontava diretamente a visão relativista de Wittgenstein. Simultâneo a isso, por conta de um flerte de longa data que eu tinha com a teoria marxista, em 2021 me associei à UJC (União da Juventude Comunistas), organização e braço do PCB. A formação e a práxis do partido reforçaram meu interesse pela dialética, sobretudo a partir do método materialista dialético. Senti que,

---

<sup>1</sup> Grosso modo, nesta fase, Wittgenstein não trataria a linguagem enquanto imagens mentais análogas à sua utilização e recepção, assim como a compreensão do mundo nesse processo, como o fez em *Tractatus Logico Philosophicus*, mas como um jogo em que se consideraria algum parâmetro de igualdade para a comunicação e classificação das coisas, além do estabelecimento de regras implícitas conforme o recorte social, salientando, sobretudo, a linguagem coloquial nesse processo.

mesmo considerando minha qualidade teórica incipiente nesse campo, vislumbrava mais totalidade com essa perspectiva e poderia tirar proveito para o campo das artes.

O método materialista histórico dialético não segue uma linha de mero gesso factual. Trata-se de um diálogo que parte daquilo determinado pela realidade material, e considera-se o objeto analisado enquanto multideterminado. Em “A Ideologia Alemã”, concluído em 1846, e publicado pela primeira vez somente em 1933, Marx e Engels apresentam o método em contrapartida da perspectiva dos seus contemporâneos hegelianos, de índole idealista. De modo brutalmente simplificado, a filosofia hegeliana concebia a realidade enquanto produto da consciência. Marx, por sua vez, inverte a relação deste pensamento: a consciência é produto direto de sua realidade material, e condicionada por esta. Os humanos são produto daquilo que concretamente fazem, das suas relações sociais, das forças produtivas provenientes do seu tempo, etc.

“A produção de ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como a emanção direta de seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política, na das leis, da moral, da religião, da metafísica etc., de todo um povo. São os homens que produzem suas representações, suas idéias, etc. mas os homens reais, atuantes, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações que a elas correspondem, inclusive as mais amplas formas que estas podem tomar. *A consciência nunca pode ser mais que o ser consciente, e o ser dos homens é o processo de vida real.*” (ENGELS, MARX. 1998, p. 18)

Sendo a consciência produto da realidade material, a ideologia, em contrapartida, figura enquanto uma espécie de distorção do quadro concreto, como uma inversão ou extrapolação do real, e, recorrentemente, como reflexo da ideologia proveniente da classe dominante do seu tempo. Esse fenômeno não deve ser entendido categoricamente enquanto uma produção meramente vil por parte dos dominadores, mas, sobretudo, enquanto uma superestrutura que se preserva conforme seu modo de produção.

Para a escolha do tema, a princípio, quis partir das proposições estéticas de Georg Lukács em “Introdução a uma estética marxista” para buscar evidências para minha

investigação. Queria compreender sua sugestão de projeto artístico que cumpre com papel social, ao mesmo tempo seu ceticismo perante as vanguardas. Mas mesmo que a tese de Lukács pudesse vir a ser útil ao campo das Artes Visuais, centrava-se no gênero da literatura. E eu ainda necessitava de um recorte cabível a um TCC. Nessa fase exploratória, deparei-me com um artigo de Marcelo Mari que fazia referência à Mário Pedrosa<sup>2</sup>. Ali discutia-se as perspectivas do crítico referentes à condição da arte e sua função social. Abordava-se questões que tratavam uma arte tendenciosamente vinculada a um projeto político, assim como outro projeto político que priorizava a arte autônoma. Em meio ao texto, Mari menciona o caso do Painel Tiradentes de Portinari e a crítica de Pedrosa. Ao tratar parte do levantamento bibliográfico durante as reuniões do TCC, meu orientador Marco Pasqualini de Andrade sugeriu que a estética controversa da obra de Portinari caberia ao estudo de caso. Essa pintura carrega todo um precedente de disputas teóricas e ideológicas que abrangem as contradições envolvendo as concepções de autonomia e o papel social da arte: as Primeira e Segunda Guerras mundiais, a Revolução Russa, as vanguardas artísticas, as disputas entre os trotskistas e o PCB durante os anos 1940 no Brasil, etc.

Ainda durante a fase exploratória da pesquisa, agora com seu recorte definido, deparei-me com o livro “Teoria das Vanguardas” de Peter Bürger, que trata de forma tão cara a problemática em torno da concepção de autonomia da arte sob a utilização do método hegeliano-marxista, que se tornou o principal respaldo teórico para esse estudo.

A monografia é dividida, basicamente, em duas partes (ainda que eu considere um terceiro momento). A primeira parte compreende o esclarecimento do método de análise que será adotado. Partindo da premissa materialista, haverá um sucinto apanhado de teoria estética que privilegiará a concepção da autonomia da arte enquanto categoria histórica, e recorrerá a dois casos (as vanguardas artísticas e o realismo socialista da União Soviética) para contextualizar os antecedentes do nosso principal objeto de estudo. A segunda parte vai ao encontro de nosso estudo de caso, primeiro considerando algumas particularidades do modernismo brasileiro para depois invocar a figura de Portinari, e assim, invocar algumas questões circundantes ao Painel Tiradentes sob a ótica que propomos. O terceiro momento está inserido no desfecho da segunda parte, em que permite-se realizar uma análise iconográfica.

---

<sup>2</sup> MARI, 2016, disponível em: <https://books.openedition.org/oep/561>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023.



Dado o caráter mais sintético desse tipo de pesquisa, fora as limitações do discente, o texto mais sobrevoará sobre os elementos abordados sob o esforço de extrair alguma totalidade de sua análise, sem recorrer à exaustão que alguns assuntos merecem ser tratados. Ao menos, espero ter elaborado esse estudo com o rigor necessário para uma expressão didática dessas análises.

## **PARTE I - TENSÕES ENTRE AS CONCEPÇÕES DE AUTONOMIA NA ARTE E O SEU PAPEL SOCIAL: UMA ANÁLISE GERAL**

### **1.1 - A forma instituição, o conteúdo artístico e a compreensão histórica da arte autônoma**

O problema da autonomia da arte enquanto categoria consolidada talvez possa ser compreendido enquanto um dilema relativamente recente sob a perspectiva histórica, sobretudo ao considerarmos o processo transitório para a sociedade burguesa. A institucionalização da arte permitiu suscitar essa noção de autonomia. Isso não significa afirmar que tais circuitos seriam isentos dos efeitos superestruturais de sua sociedade, mas condiz com o afastamento do preceito da arte (enquanto obra) exercer um papel político e social, sobretudo de maneira tendenciosa. Essa asserção tem seu caráter duplo. Aqui temos a compreensão da instituição de arte enquanto meio validador, sobretudo a partir do juízo hegemônico, que incorpora a obra de arte (que é o conteúdo) de forma relativamente independente da sua função social e vida prática, em que há uma espécie de compreensão, mesmo anterior à Revolução Francesa, do sistema político e econômico vigente distanciando do cultural, em parte por conta da emergente ideologia mercantil que reivindicava o intercâmbio justo. (BÜRGER, 1993, p. 54)

Em “Teoria da Vanguarda” o autor Peter Bürger fornece uma série de reflexões relevantes ao tema, muitas delas respaldadas no método materialista-histórico-dialético. Bürger compreende que a história não deve ser encarada de modo unilateral, ou seja, tratando seus eventos enquanto pré-história do presente, como uma espécie de escala evolutiva da humanidade. Cada estrutura ou modo de produção compreende uma totalidade, assim como seu contexto, e a validação de certas formas de conhecimento deve ser tratada a partir de suas determinações históricas (enquanto multideterminadas, e não predicado inerte). Isso não denota ignorar a relação do conhecimento histórico com o presente. Muito pelo contrário. É necessário considerar os motivos históricos e os desenvolvimentos daqueles fundamentos, “relacionar o desenvolvimento dos objetos com os das categorias”. (BÜRGER, 1993, p. 44) A análise da obra artística não escaparia a essa compreensão. Sendo assim, sob a própria concepção da dialética hegeliana (mais bem

reconhecida em Arthur Danto), o universal na arte não seria equivalente a uma substância, a algo que subjaz “natureza humana”, mas sim àquilo tido como geral e ratificado, pertinente ao contexto analisado. Desse modo, para compreender a ideia de autonomia da arte não se deve recorrer a artifícios metafísicos para reivindicar uma condição intrínseca do fazer artístico enquanto categoria atemporal, mas a compreender enquanto um fenômeno de autocrítica proveniente de um estágio avançado da sociedade burguesa.

Esse conceito de autocrítica do presente é marxiano. Trata-se da consciência das contradições do passado que vão culminar na necessidade de superá-las (entende-se dentro daquela estrutura, e não necessariamente a superação da estrutura em si). Da mesma forma, a partir dessa noção de autocrítica é que se pode compreender as épocas precedentes de determinada instituição ou sociedade:

“A religião cristã só foi capaz de proporcionar compreensão objetiva da mitologia primitiva na medida em que alcançou um certo grau, por assim dizer, de autocrítica. E a economia burguesa só conseguiu compreender a economia feudal, a antiga ou a oriental, quando a sociedade burguesa iniciou a sua autocrítica.” (MARX, *apud* BÜRGER, 1993, p. 50)

Bürger identifica uma notável e pioneira reivindicação de autonomia da arte a partir do esteticismo literário, ainda que não consistente como viria a ser nas vanguardas do séc XX (especialmente com os dadaístas). Os estetas, mesmo que não realizassem uma autocrítica radical, a faziam tendo em vista a realidade industrial que os circundava na segunda metade do Séc XIX, assim como as alegorias realistas que faziam referência à vida prática, trazendo consigo esse predicado social. Para eles, a vulgaridade cotidiana precisava ser perpassada pelo culto ao Belo, considerando sobretudo a experiência humana tendo em vista seus efeitos contemplativos. (BARBUDO, 2009, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/esteticismo#:~:text=O%20termo%20aparece%20pela%20primeira,associa%C3%A0%20esfera%20%C3%A9tico%2Dmoral>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023)

É importante ressaltar o aspecto reivindicativo a partir do esteticismo e, posteriormente, as vanguardas, expresso materialmente enquanto obra e propósito, diferentemente do conceito estético de autonomia na arte, que, conforme dito

anteriormente, já era um assunto previamente debatido, a exemplo de como Kant e Schelling encarariam de modo categórico esse tema durante o séc XVIII. Isso evidencia como a instituição de arte já estava consolidada, porém não havia realizado sua autocrítica. (BÜRGER, 1993, p. 56) Criticados por Lukács em “Introdução a uma estética marxista”, grosso modo, os autores (sobretudo Kant) conceberam a categoria de particularidade (aquilo que parte do subjetivo, do simbólico, do efeito) enquanto classe independente da categoria de universal (aquilo que é tomado enquanto geral em uma época e sociedade, que assume sua totalidade). Em Kant, se trataria de uma relação de distanciamento pela contemplação da obra de arte, cindindo a natureza que a circunda e sua historicidade. De certo modo, o efeito seria uma qualidade distinta do concreto. Para a tradição hegeliana e marxista, são categorias interdependentes do ponto de vista dialético. Uma é manifestação da outra, a par que são a mesma coisa. Ainda que a seguinte citação de Lenin trata da relação entre o singular e o universal, Lukács considera que a primeira categoria pode também fazer-se análoga à de particularidade nesta asserção:

“Por conseguinte, os opostos (o singular se opõe ao universal) são idênticos: o singular só existe na ligação que conduz ao universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todas as coisas singulares são (de um ou de outro modo) universais. Cada coisa universal é uma parte, ou um lado, ou a essência do singular. Qualquer universal abarca apenas aproximativamente todos os objetos singulares. Qualquer elemento singular só entra incompletamente no universal. E assim por diante. Todo singular se liga por milhares de transições às singularidades pertencentes a outro **gênero** (coisas, fenômenos, processos). E assim por diante. *Já aqui*, existem elementos, embriões do conceito da *necessidade*, da ligação objetiva da natureza, etc. O contingente e o necessário, a aparência e a essência já estão aqui presentes. Quando dizemos: João é um homem, Totó é um cachorro, *isso* é uma folha de árvore, etc., *deixamos de lado* uma série de indícios que consideramos contingentes, separamos o essencial do aparente, contrapondo um ao outro.” (LENIN, 1932, *apud* LUKÁCS, 2018, p. 22)

Tendo em vista essas considerações elementares quanto ao universal e particular na arte, Bürger, me parece ter uma perspectiva interessante referente à análise histórico-artística. O autor sugere que é fundamental a separação entre a instituição e o conteúdo da obra. Para ele, devemos partir da compreensão de subsistemas da estrutura. Já que as relações históricas não devem ser tratadas de forma unilateral, da mesma forma, esses subsistemas não podem ser tratados em torno da lógica de simultaneidade. (BÜRGER, 1993, p.54) Considera-se a totalidade da estrutura, mas também a

singularidade desses subsistemas (o universal é o singular, assim como o singular é o universal). O método materialista-histórico-dialético compreende um diálogo permanente com as evidências e determinações que partem da materialidade (e o seu devir), e que são “devolvidas” em diversos níveis de abstração. Por esse motivo a correlação antitética à lógica de simultaneidade na abordagem histórica.

Então o subsistema artístico deve ser estudado enquanto meio distinto, ainda que parte correlativa de sua totalidade, composta por outros subsistemas singulares. Ainda nesse raciocínio, para Bürger a instituição de arte (que compreende o status artístico, a *forma*) deve ser vista distintivamente da obra de arte (que compreende o conteúdo, o *particular*) na sociedade burguesa. Pois a instituição fornecerá material histórico de forma mais objetiva e concreta, enquanto o conteúdo da obra, embora resultado direto das suas relações históricas, abre um leque amplo e oscilante devido ao *efeito*, já que a comunicação da obra e espectador pode divergir das intenções do artista (esta muitas vezes intuitiva e, mesmo, difusa), mesmo que este se esforce para objetivar algo. Duchamp em seu pequeno ensaio “O Ato Criador” evidenciaria algo análogo à essa última questão, embora não sob a ótica que estamos discutindo. Retomando a temática de suposta inauguração da reivindicação objetiva da autonomia da obra de arte, Bürger nos ilustra o caráter oscilante do conteúdo da obra com seu status artístico:

“A determinação da forma não fica à margem do conteúdo; a independência em relação às pretensões de aplicação imediata também participa do conteúdo explícito da obra. Mas isto, precisamente, deve impulsionar-nos a distinguir entre o *status* de autonomia, **que regula o funcionamento das obras concretas, e o conteúdo destas obras** (ou das criações coletivas). Tanto os *contes* de Voltaire como a poesia de Mallarmé são obras de arte autônomas, só que a margem de liberdade concedida pelo *status* de autonomia das obras de arte é utilizado de modo diverso nos diferentes contextos sociais por razões sócio-históricas determinadas. Como demonstra o exemplo de Voltaire, o *status* de autonomia não exclui absolutamente uma atitude política nos artistas; **o que efectivamente restringe é a possibilidade do efeito.**” (BÜRGER, 1993, p. 56)

Tratamos esse tópico, ainda que de forma simplificada, de algumas características base que tratam a autonomia da arte enquanto autocrítica emergente no final do séc. XIX, que nos fornecem alguns indícios para a progressão desse debate no séc. XX que viriam a

incorporar o papel social da arte, ainda que partindo do próprio conteúdo da obra e não da política em si. Os movimentos artísticos partidários trarão um contraponto à essa questão. Vimos também que Bürger sugere a distinção entre o status artístico (pelas instituições) da obra (o conteúdo) para essa análise. Irei incorporar essa abordagem como parte do método ao tratar o recorte principal dessa monografia, que virá a ser aprofundada no segundo capítulo.

## **1.2 - O engajamento das vanguardas**

Ainda que estejamos em um nível preliminar da reflexão, penso que já se faz necessário esclarecer que quando tratamos das tensões entre os juízos de autonomia da arte e o realismo social não o fazemos enquanto concepções intrinsecamente antagônicas. Elevamos essas categorias a um grau de totalidade (e, portanto, geral) de abstração, considerando, sobretudo, como se dão historicamente, principalmente na primeira metade do século XX. De forma ilustrativa, sob a concepção da dialética hegeliana, “o sim também é o não”. Consideramos as categorias enquanto instrumentos elucidativos do fenômeno, mas que de forma alguma nega o caótico movimento do real. Aquilo que subjaz não o faz de forma fixa e encerrada, como o empirismo kantiano de certa forma propunha. À exemplo da própria arte vanguardista, podemos conceber um caráter político que propunha anular a cisão entre arte e vida. (DANTO, 2008, p. 24) Esse tópico tratará especialmente do problema das vanguardas, que, embora não encerre a ideia de arte autônoma, é sua maior expressão na sociedade burguesa.

Já ilustramos abreviadamente que o conceito de autonomia da arte é abrangente e não delimita-se naquele purista de “arte pela arte”. Trata-se de uma perspectiva que concebe as relações históricas no subsistema artístico a partir da sociedade burguesa. Bürger sugere que esse ideal possa ter suscitado durante o Renascimento, que foi determinado pelo afastamento do aspecto de culto na produção cultural, além do surgimento simultâneo de colecionadores de arte e artistas independentes (que produzem para o mercado), da criação individual de obras singulares. (BÜRGER, 1993, p. 76) Para além disso, significaria a secessão efetiva entre as classes de “artesanato” e “arte”, onde a última ocuparia um lugar privilegiado de cooptação dentre a disputa da nobreza com a

burguesia mercantil. Conforme os eventos sucessivos que compreendem essa noção decorrem profusamente, podemos, talvez, considerar o afastamento da arte da práxis vital como nuclear nessas discussões. Todavia, como já antecipado no primeiro parágrafo desta sessão, as vanguardas rompem num grau tão radical com o parecer artístico que deslocam o próprio cerne do dilema de autonomia.

A consagrada “A Fonte” de Duchamp, de 1917, é notavelmente associada enquanto momento fulcral e irreversível na História da Arte Contemporânea. O provocador não apenas contestaria a concepção tradicional do que era arte como a concepção de gosto (DANTO, 2008, p. 22). Bürger vai além ao tratar o dadaísmo como movimento que inaugura a expressão em prol de uma manifestação, mas que não tem vínculo com um estilo, e que, inclusive, o nega. Vale um adendo preliminar: o de que não ressalto Duchamp enquanto figura histórica anedótica ou “a-frente-de-seu-tempo”, mas um personagem do seu tempo que teve a devida relevância por evidenciar uma contradição proveniente da necessidade histórica do seu subsistema. O caráter de unidade totalizante de arte previamente já dava sinais de oscilações, em como Danto ilustra o distanciamento da “figuração persuasiva” nos Pós-Impressionistas:

“A arte, afinal de contas, há muito tinha sido pensada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista) e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos, tendo em vista, nas palavras de Roger Fry, “não a ilusão, mas a realidade”. (...) Na verdade, alguém poder quase interpretar o desenho cru de Van Gogh e de Cézanne, o deslocamento da forma em relação ao contorno em Rouault e Dufy, o uso arbitrário de planos de cor em Gauguin e nos Fauves como variados modos de chamar a atenção para o fato de que essas eram **não-imitações**, especialmente **concebidas para não iludir**. Em termos lógicos, isso seria aproximadamente como imprimir “dinheiro falso” ao longo de uma nota de um dólar brilhantemente falsificada, com o objeto resultante (falsificação cum inscrição) tornado **incapaz de enganar qualquer pessoa.**” (DANTO, 2012, p. 302)

Tal fenômeno faz-se não apenas análogo como drasticamente consolidado na “Fonte” de Duchamp. O material não seria mais um meio para animar a obra, mas seria sua própria autorreferência enquanto material. Essa manifestação, a princípio, jocosa e provocativa é uma evidência radical da arte que se propõe como falsificação de si mesma,

emitida em um objeto banal que aspira validar-se institucionalmente enquanto obra (de início, de forma intimidatória), acompanhada de um título sugestivo (que a partir disso vem a assumir elemento de peso na obra). Evidentemente, o propósito Dadá não era o de incorporação da instituição de arte, mas a supressão do seu *status quo*. Discutiremos mais adiante os seus efeitos históricos nesse sentido. Por ora, vamos nos ater na efetiva inauguração da vanguarda artística a partir de seus precedentes. A título didático, vamos oportunamente citar o famoso fenômeno do surgimento da fotografia, que incitou o questionamento do lugar da pintura, da qual agora possuía um concreto indício do esgotamento<sup>3</sup> de representação figurativa do real. Os artistas modernistas seriam os responsáveis por subverter e transfigurar sistematicamente a arte no campo estético, mas não fora dele. A instituição artística e o consecutivo *status* validador da obra, portanto, ainda conservavam a unidade da concepção de arte, apesar das polêmicas intestinas (ex: surgimento do Impressionismo). O mérito das vanguardas, especialmente pelos dadás, seria o de suprimir o caráter totalizante da categoria de arte nas sociedades burguesas, da qual concebia o conceito de obra enquanto criação individual de obras singulares. (BÜRGER, 1993, p. 101)

Conforme já mencionado, em termos gerais, as vanguardas artísticas a partir dos dadaístas intencionavam aproximar o status da arte à práxis vital<sup>4</sup>. Então, anteriormente com os esteticistas no final do século XIX, essa ideia de cisão era exposta como autocrítica do presente, mesmo que a ideia de arte autônoma viesse a ser concebida desde a era mercantil. Com o dadaísmo, porém, supera-se a dicotomia entre arte e política, admitindo que ambos os motivos venham a se juntar preservando o caráter de arte autônoma. No que diz respeito à aproximação entre arte e práxis vital, o que se tem, com efeito, é uma nova relação com a realidade, (BÜRGER, 1993, p. 153) pois a arte de cunho classicista (aquela que preserva a noção unitária de obra) que tinha a práxis vital incorporada em seu conteúdo fazia-o de forma objetiva, enquanto a arte conceitual poderia vir a englobar materiais corriqueiros de maneira auto-referencial, mas onde o estranhamento e o choque eram inerentes.

O engajamento evidente nessa forma de arte aqui discutida não tinha a política como seu ponto de partida, já que não era vinculado rigorosamente a um projeto político

---

<sup>3</sup> “Esgotamento” não no sentido exploratório do fazer artístico, mas do precedente aberto a partir da fotografia de efetivamente capturar a realidade figurada.

<sup>4</sup> No sentido marxista, refere-se à mudança material da realidade.



totalizante, mas que ia ao encontro com o embate do seu subsistema. Uma problemática que surge com a solidificação da arte conceitual foi defendida por Danto no ensaio “O Mundo da Arte”, da qual esta serve a um fim filosófico, e que, portanto, depende de uma bagagem intelectual em sua apreensão. (DANTO, 2012, p. 306) O próprio título “O Mundo da Arte”, que já abordaria um estágio em que a arte se encontrava em um processo de transição para a pós-vanguarda (com base no legado das vanguardas) evidencia o lugar das artes como deslocado da práxis-vital. Danto, inclusive, utiliza-se da figura do Testadura como alegoria ao espectador dominado pelo senso comum que não assimila o conteúdo destas obras. Essa menção, em especial, é um tanto esquiva quanto ao caráter da luta de classes no âmbito da arte contemporânea (ainda que essa contradição inevitavelmente esteja implícita no texto). E não parto de um pressuposto moral ao alegar isso. Quero ilustrar que mesmo que as vanguardas, em especial o dadaísmo, também não incorporem o discurso classista (no sentido marxista do termo) em suas manifestações, sua intenção de efetivamente unir arte e vida fracassa. Para além disso, e com maior gravidade: a instituição da qual visava destruir, assim como a própria noção de unidade artística, cooptou sua estranheza e método de choque de tal forma que se criou uma nova estética, que passa a ser medular em sua demanda e consumo.

"A estética do choque põe ainda mais um problema: o da possibilidade de fazer durar um efeito assim, **Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o choque, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária.** Com a repetição, transforma-se radicalmente. O choque é esperado. As violentas reações do público perante a simples entrada em cena dos dadaístas são prova disso; o público estava preparado para o choque pelos relatos jornalísticos, e esperava-o. Um choque desta natureza, quase institucionalizado, está muito longe de se repercutir sobre a praxis vital dos receptores: **é consumido.**" (BÜRGER, 1993, p. 132)

Por fim, nesta breve seção, vale mencionar o motivo histórico das vanguardas artísticas como auge da autocrítica na sociedade burguesa. A formação da ideologia burguesa foi, inclusive, caracterizada pela iconoclastia e afastamento das tradições. As revoluções de 1848 assentaram categoricamente a hegemonia da classe, esgotando o caráter emancipatório dos seus ideais. (BÜRGER, 1993, p. 145) Conforme dito, o escândalo dadaísta levou essa iconoclastia ao extremo, a ponto de criar uma nova estética,

em contrapartida das suas legítimas intenções. A destruição da unidade na ideia de arte, efetivamente, consolidou uma nova unidade (mesmo sob o motivo da fragmentação) que é a síntese dessas oscilações, a negação da negação. O ato subversivo transfigurou-se em uma espécie de estatuto, tornando-se universal em seu subsistema. Como superar o elemento provocativo das vanguardas quando a provocação em si passa a ser requerimento? Ou quando a própria esfera institucional neutraliza a provocação? Não quero, a partir dessa reflexão, tratar esse tema em específico a partir de um juízo de valor, de “boa arte” ou “arte ruim”. Isso, aqui, não nos interessa. As vanguardas artísticas são verdadeiras heranças da sociedade burguesa moderna, que provocaram uma ruptura irreversível a nível nunca antes visto na História da Arte, incorporaram a qualidade linguística à obra, arremataram seu valor de culto, e, logo, não poderia existir senão nessa forma de sociedade. O que vem a nos intrigar, de fato, é se sua capacidade de alcance e comoção são de fato legítimas no âmbito político.

### **1.3 O Realismo Social enquanto arte orgânica e a cultura partidária**

Um receio comum ao referir-se à arte de cunho partidário, ou seja, vinculada a um poder vigente ou ideologia (NAPOLITANO, 2011, p. 26), é o da supressão da “qualidade artística”. Mas, afinal, o que seria essa qualidade artística? Por um bloco substancial da História da Arte temos exemplos incontáveis da arte a serviço do poder constituinte, ou de um projeto, mesmo nas sociedades burguesas. E mesmo hoje podemos contemplá-las tomando como pressuposto essa noção intuitiva de “qualidade artística”. Mesmo Mário Pedrosa, antes de ser defensor da arte autônoma em confluência do propósito socialista, postulava “uma arte tendenciosa ainda que em prejuízo do campo estético”. (MARI, disponível em <https://books.openedition.org/oep/561>) Referente ao Realismo Socialista, talvez seja contraproducente partir dessa premissa sem considerar as condições históricas que o constituíram, sobretudo no contexto do surgimento da União Soviética enquanto primeira experiência efetiva do Socialismo Real. Antes de adentrarmos nessa questão, vale algumas considerações preliminares.

Bürger recorre a duas categorias que nos são pertinentes a essa discussão. A de artes orgânicas (simbólicas) e inorgânicas (alegóricas). (BÜRGER, 1993, p. 102) A

exemplo dos já abordados vanguardistas, nesses termos, trabalham de forma alegórica, considerando a mediação entre o material e a obra. Os artistas tido como orgânicos, simbólicos, de legado classicista, manejam o seu material como uma totalidade (BÜRGER, 1993, p. 120). Ou seja, o material converte-se em significado de forma a encobrir seu estado primário. O efeito da obra tende a ser propositivo em sua asserção, enquanto a arte inorgânica tende a funcionar enquanto um enigma. A arte inorgânica, portanto, é de caráter fragmentário. Nesse sentido, ao invés do efeito totalizante, o material/instrumento vem a se autorreferenciar, e, no caso das artes de vanguarda e contemporânea, passa a depender de uma forte bagagem linguística. Vale reforçar o fato de não considerarmos tais categorias de maneira dicotômica. São instrumentos metodológicos em torno das multideterminações da realidade, e não classes fixas da natureza.

**FIGURA 1** - *Cortado com a Faca de Cozinha Dada através da última Época Cultural de Barriga de cerveja de Weimar na Alemanha, 1919-1920, Hannah Höch, colagem, mixed media.*



Disponível em <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/>. Acesso em 25 de Janeiro de 2023

**FIGURA 2** - *Pastora e seu rebanho*, 1864 - 1865, Jean François Millet, giz preto e pastel, 36,4 x 47,5 cm.



Disponível em [https://artsandculture.google.com/asset/shepherdess-and-her-flock-jean-fran%C3%A7ois-millet/bgHCAJah\\_6zJkw?hl=pt-BR](https://artsandculture.google.com/asset/shepherdess-and-her-flock-jean-fran%C3%A7ois-millet/bgHCAJah_6zJkw?hl=pt-BR). Acesso em 25 de janeiro de 2023.

O realismo social, fruto da sociedade burguesa e sua autocompreensão, enquadra-se nesse caráter classicista. Lênin tinha em vista a socialização da herança humanista da cultura burguesa, sobretudo por sua fácil assimilação. (NAPOLITANO, 2011, p.31) Concomitantemente, até a década de 1930, as vanguardas russas eram a expressão distinta de arte autônoma associada a um projeto nacional totalizante. Poderíamos permitir-nos ser descuidados e afirmar que esses projetos tinham sua aparência contrastante em relação ao que foi esteticamente consolidado nas experiências socialistas, em especial na União Soviética. Isso é enganoso pois: 1) Associa a figuração realista enquanto intrínseca, culturalmente estruturante das sociedades socialistas, sobretudo a partir da impressão que se tem com o aprofundamento do governo Stalin, sendo que o socialismo, assim como qualquer outro modo de produção, não age sob uma receita, mas pelas demandas históricas a partir dos interesses de classe; 2) Desconsidera as condições históricas do estado Soviético em sua formação; 3) Consolida uma tendência a partir da primeira experiência do Socialismo Real, sem levar em conta sua incipiência.

Na passagem do século XIX para o século XX, há de se considerar que enquanto as sociedades ocidentais burguesas experimentaram a trajetória transfigurada iniciada pelo modernismo, na sociedade russa ainda se tinha como base a visualidade neoclássica. A Rússia semifeudal transformou-se em União Soviética sem efetivamente ter uma sociedade civil burguesa como intermediária nesse processo. Conforme Elias Jabour comentou, nesse sentido:

“...essas sociedades se desenvolvem com o novo e o velho convivendo o tempo inteiro, com os elementos velhos (...) se fortalecendo diante do novo (...) enquanto aquela dinâmica (da União Soviética) alcançou feitos inigualáveis para a humanidade, ela reforçou os aspectos mais negativos do czarismo, entre eles, o culto à personalidade, a tendência à burocratização, e assim sucessivamente”. (JABBOUR, 2022, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Eleo\\_7zIZoY](https://www.youtube.com/watch?v=Eleo_7zIZoY). Acesso em 28 de Janeiro de 2023)

Antes da União Soviética se consolidar da forma mencionada, Lenin não almejava uma cultura partidária que se expressasse em todo âmbito da sociedade, de modo restrito, mas naquilo que concerne ao próprio partido. O realismo social seria veículo do qual a classe trabalhadora, naquele momento, poderia vir a absorver seu conteúdo, num sentido amplo, a partir das suas experiências cotidianas e culturais, enquanto a cultura do partido teria seu predicado propagandístico e de agitação, objetivando um projeto totalizante de sociedade. Haveria autonomia para a produção cultural no seio do partido, desde que esta passasse pela supervisão da organização. Sob a perspectiva de Lenin, não tratar-se-ia da poda artística, de um estatuto partidário, mas de uma produção sujeita à verificação do partido, sob um filtro em que interdita-se qualquer conteúdo de potencial antipartidário. No campo literário, a própria concepção de “liberdade” *in abstracto* é tipicamente burguesa, já que está sujeita ao crivo editorial, ligado à interesses financeiros que também atendiam a um público minoritário. Ainda que Lenin considere a questão da liberdade de produção literária e cultural, não a isola da conjuntura produtiva que atende aos interesses de classe<sup>5</sup>. Uma literatura não poderia se justificar de maneira auto alusiva e individualista em sua concepção, enquanto aspecto inerente à criação. Ainda que não se deva negligenciar as vastas nuances proporcionadas pela experiência, também não se deve

---

<sup>5</sup> LENIN, V. disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso 11 de Dezembro de 2022.

ignorar o caráter produtivo que atende a interesses, sobretudo ao considerar seus signos assimilativos.

Há muitos debates controversos em torno do legado de Lenin com relação ao curso da União Soviética; daquilo que foi estruturante, de projetos e ações que foram ou não coerentes com suas proposições em determinado momento. Da mesma forma, essas questões também estendem-se ao campo artístico-cultural. De modo sumário, ainda que o Realismo Socialista viesse a apresentar diversas formas, não reduzidas somente à representações naturalistas, teriam como base qualidades palatáveis e simplicidade associativa que estariam vinculadas a um propósito socialmente totalizante, onde, ainda que viesse a assumir uma expressão propagandística em notáveis casos, era melhor definida enquanto desígnio democratizador da arte ao considerar aquilo tido como geral à sua formação social. Da mesma forma, isso não impediu que a União Soviética proporcionasse uma prolífica produção cultural de ordem idiossincrásica. Exemplos notáveis vão desde as vanguardas artísticas russas ao cinema de teor fenomenológico de Andrei Tarkovski.

**FIGURA 3** - *Garota com camisa esportiva*, 1932, Aleksandr Samokhvalov.





Fonte: <https://br.rbth.com/cultura/84950-arte-sovietica-agradavel>. Acesso em 25 de Janeiro de 2023.

## **PARTE II - A PROBLEMÁTICA SÓCIO-ESTÉTICA NO PAINEL TIRADENTES DE PORTINARI**

### **2.1 - Particularidades do modernismo no Brasil**

Na virada do século XIX para o século XX no Brasil, ainda que houvessem exemplos formais que dialogassem com o que viesse a ser tido como moderno, como em obras de efeito impressionista, notório especialmente em Eliseu Visconti, parte substancial dessas manifestações ainda possuíam vínculo direto com a arte acadêmica brasileira, e também não se apresentariam de forma antitética à corrente classicista. A adesão relativamente tardia ao modernismo no Brasil, flagrantemente assentada a partir da Semana de Arte Moderna de 22, herdaria a vigência de uma vanguarda européia já consolidada. Aqui quero deixar claro que refiro-me a essa “adesão tardia” em termos dialéticos, e não evolutivos, em uma emergente república de “genealogia” colonial,

formada à via prussiana<sup>6</sup>, onde suas tensões naquele momento visavam o caráter modernizador da sociedade, de uma burguesia industrial contra uma oligarquia agrária, do surgimento do proletariado brasileiro, e, apesar da premência de impor o potencial de nação, era consonante (e de certo modo dependente) com as produções intelectuais e invenções européias.

A primeira fase do nosso modernismo não seria despreendida de tais consonâncias, apesar de ter como estruturante a ideia de um projeto de nação vinculado à formação e descoberta da própria identidade. Mas cabe salientar que essa primeira fase, em especial, tinha como foco a *formação* dessa identidade sob a égide *modernizadora*, e apesar de também carregar de consideravelmente as temáticas sociais, tinha, sobretudo, um caráter de arte autônoma, de certo modo análoga à compreensão internacionalista do termo. Mas ainda que a corrente abstracionista também já fosse vigente na europa, e que inevitavelmente incidisse nos aspectos formais das obras brasileiras, estas ainda não seriam efetivamente abstratas em sua totalidade. Nesse sentido, mesmo pioneiros como Vicente do Rego Monteiro, Anita Malfatti e Tarsila de Amaral não se desvincularam do elemento figurativo de suas pinturas, mesmo que a nível “mínimo”. A obra “*Sem título*” de 1921 de Vicente do Rego Monteiro dialoga muito mais com o simbolismo de Odilon Redon do que com qualquer artista abstracionista moderno (ainda que não devemos conceber esses estilos de modo engessado e categórico). O que quero expressar, basicamente, é que ainda que o modernismo brasileiro em sua primeira fase tivesse um caráter mais *modernizador* que *socializante*, me parece quase incontornável que naquele bloco histórico a figuração ainda se fizesse corrente, pois mesmo a imposição modernizadora de horizonte global daquela identidade, ainda dependia de um olhar para si mesma, e portanto, necessitava de uma qualidade assimilativa.

---

<sup>6</sup> Conceito marxista que trata a transitoriedade de um modo de produção a outro (sobretudo, do feudal/colonial ao capitalista) sem ruptura efetiva de uma classe dominante por outra. Recorre-se ao exemplo da Alemanha durante o século XIX, que desenvolveu o seu capitalismo de maneira gradual e tardia, em uma espécie de “conversão” da ordem feudal para a burguesa, “de cima para baixo”.



**FIGURA 4** - *Sem Título*, 1921, Vicente do Rego Monteiro, Óleo sobre tela, 70,00 cm x 50,00 cm



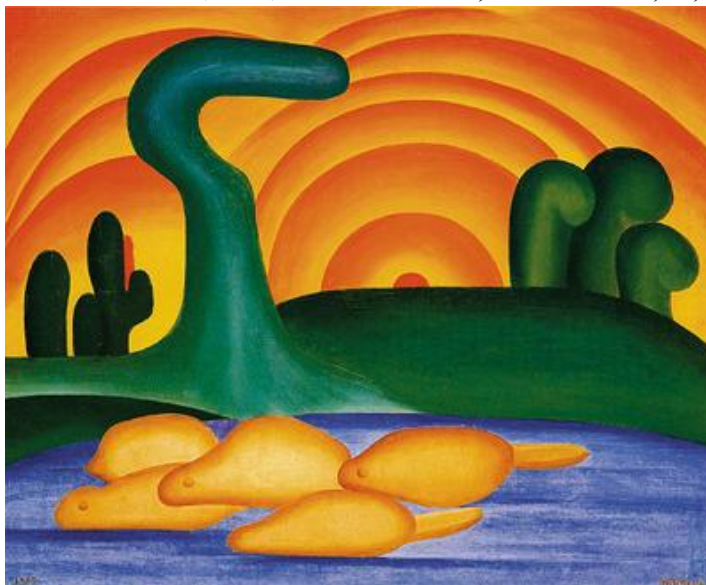
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2492/sem-titulo>. Acesso em 07 de Janeiro de 2023.

**FIGURA 5** - *O Buddha*, 1904, Odilon Redon, Óleo sobre Tela, 159,8 cm x 121,1 cm.



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0465N1996>. Acesso em 07 de Janeiro de 2023.

**FIGURA 6 - *Sol Poente*, 1929, Tarsila do Amaral, Óleo sobre tela, 54,00 cm x 65,00 cm**



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1633/sol-poente>. Acesso em 07 de Janeiro de 2023.

O caráter de choque também era elemento constituinte do movimento de vanguarda brasileiro nos anos 1920, entretanto, não almejava atacar diretamente as instituições de arte como as vanguardas européias. As deformações figurativas, a incorporação objetiva de

elementos abstratos e o caráter fragmentário das obras já era o suficiente para impactar uma sociedade que bruscamente transitava de uma picturalidade classicista para uma modernidade herdada de maneira consolidada pelas culturas européias (vide a famosa crítica de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti em 1917) . Portanto, uma evidência do caráter histórico de paridade categórica de moderno e vanguarda para as artes no Brasil na primeira metade do século XX, onde a segunda não somente é parte constituinte como também é a primeira. Annateresa Fabris evidencia o caráter distinto da noção de vanguarda brasileira com a européia:

“Se as obras apresentadas na semana de arte moderna não foram formalmente modernas, denotando o anseio de uma modernidade em vias de elaboração, elas, no entanto, foram percebidas como elemento de distúrbio pelo público e pela crítica, da maneira como foram divulgadas. É nessa apresentação inusual e não nas obras em si que deve ser buscado o traço vanguardista da semana de arte moderna, evento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noitadas futuristas.” (FABRIS, 1994, p. 20 e 23 *apud*, RIBEIRO, 1997, p. 120)

A década de 1930, onde reconhece-se a segunda fase modernista no Brasil, é marcada por um caráter *socializante*, com efeitos do *retorno à ordem*<sup>7</sup> no campo estético. A tendência modernista já possuía sua aceção nos blocos hegemônicos do país, e já fora cooptada pelo governo Vargas em sua política desenvolvimentista. Ainda que algumas ações vanguardistas nessa década viessem a causar choque, como a exposição do *Salão Bar Brasil* em Belo Horizonte de 1936, de modo geral, o aspecto provocativo dos modernos brasileiros já tinha se esvaído (RIBEIRO, 2007, p.121). Agora os artistas brasileiros passariam a *efetivamente* perseguir a identidade nacional e investigar o papel social da arte. Recorre-se, então, ao figurativismo de maneira muito mais contundente,

---

<sup>7</sup> “O fenômeno artístico denominado "retorno à ordem" remete ao período entre-guerras na Europa. Trata-se de uma clara reação às experimentações empreendidas pelas vanguardas a partir da recuperação da dicção realista, da reabilitação da tradição e dos valores culturais nacionais. O abandono do radicalismo característico das vanguardas é explicado, por parte dos estudiosos, em relação à cena cultural e política mais ampla. No campo político, o recuo internacional das esquerdas vem acompanhado de uma retórica do chamado pela ordem e pela reconstrução da Europa. Um imaginário construído em torno de bandeiras como 'ordem' e "classicismo", ao lado da desorganização dos circuitos artísticos tradicionais - e da tentativa de reconstituição de um mercado de arte por parte de críticos e marchands - infletem diretamente na produção artística. A consideração dessas variáveis, entretanto, não deve afastar o exame das obras, que indicam caminhos nem sempre convergentes.” (RETORNO à Ordem. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo887/retorno-a-ordem>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia)

reforça-se o conteúdo assimilativo e, portanto, didático. Em contraponto, apesar da perspectiva de instituir uma “arte genuinamente brasileira”, muitos artistas ainda dirigiam suas pesquisas formais com base nas produções européias, ainda que o conteúdo fosse baseado em temáticas nacionais. Esse foi o caso de Portinari, artista basilar da investigação deste TCC, que foi, em parte, muito atacado por críticos por conta dessas influências (inclusive por Oswald de Andrade). Porém, a própria noção de “brasilidade” e “estética genuinamente brasileira” é problemática, assim como a noção de “qualidade artística”.

“Não é possível estabelecer o que é arte brasileira se não definirmos primeiro o que entendemos por arte e o que entendemos por brasileiro. Isso requer, ao mesmo tempo, uma visão sincrônica e diacrônica da histórica, pois, apesar de nossa relação com o passado ser determinada pela experiência presente, não podemos transpor simplesmente valores atuais do passado e querer que ele se conforme com a nossa visão do mundo. (...) A arte brasileira não é *esta* ou *aquela* visão: a arte brasileira é a soma de todas as visões por mais contraditórias que elas possam ser. Isso ficou patente numa enquete promovida por Roberto Pontual em maio de 1976. As respostas à pergunta — “o que lhe sugere ou como definiria a expressão *arte brasileira*” — foram muito mais uma interrogação do que uma afirmação, levando Pontual a escrever que estamos no início de um caminho, com a sensação de estar às escuras.” (FABRIS, 1990, p. 39)

## **2.2 - Pintor Portinari: o exemplo notável do caráter oscilante do conteúdo artístico perante a forma instituição**

Apesar do repertório formal de Portinari ser dotado de considerável pluralidade (o que não exclui sua forte unidade estilística), é manifesto o elemento social como nuclear em sua obra. Esse aspecto é motor para diversas análises e críticas dos seus trabalhos, pois o artista da mesma forma que traz a tona essa temática, de tendência historicamente assertiva em seu conteúdo, não a desvincula primordialmente de uma investigação estético-estilística. É possível afirmar que esse último fator pode vir a hierarquizar sobre o primeiro na totalidade de seu acervo. Porém, o epíteto de “pintor social” vem a ser consagrado mais pelo simbolismo temático, baseado no caráter do trabalho, personagens e elementos corriqueiros da classe trabalhadora (sobretudo dos segmentos camponeses), e seu envolvimento político durante a carreira, fosse enquanto “pintor oficial” do Era Vargas, fosse enquanto filiado do PCB nos anos 40.

Os vínculos que Portinari desenvolveu com instituições e entes políticos aparentemente nunca detiveram sua arte de maneira tendenciosa. Atacado enquanto “oficialista” durante os anos de 1930, seu conteúdo não necessariamente expressava alinhamento com a visão de fetichismo trabalhista, conciliatória de classes e das proposições de mito fundador dos governos Vargas. Sugeriu muito mais, além da necessidade de se estabelecer em seu ofício, veicular sua *visão pessoal e crítica* do que havia de mais simbólico e positivo na constituição imagética da classe trabalhadora. O protagonismo do trabalhador negro é parte notória de uma concepção diametralmente oposta ao poder vigente, que visava o “embranquecimento ideológico da nação”.

“Para tachar Portinari de “pintor oficial” não basta constatar que pintou o *trabalho* para um *governo populista* e que o fez com uma conotação (aparentemente) *positiva*. Se existe um elemento positivo no tratamento dado ao trabalho — o gigantismo dos trabalhadores —, isso não nos deve levar a conclusões precipitadas, pois os murais do Monumento Rodoviário e do Ministério da Educação são bem ricos em significações para serem produzidos em significações para serem reduzidos a uma dimensão única e, no caso, pejorativa.” (FABRIS, 1990, p. 118)

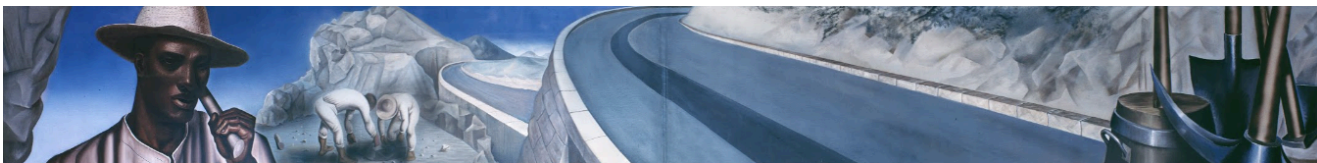
Uma forma de esclarecer o caráter *positivo* de algumas abordagens de Portinari ao povo trabalhador também é evidenciado por Fabris. Recorre-se a uma comparação do estilo do pintor brasileiro com os muralistas mexicanos. O elemento comparativo convergente vem das influências renascentistas e das vanguardas europeias (FABRIS, 1990, p.79), da opção por larga escala. Já o caráter divergente vem do fato de os muralistas mexicanos optarem por uma expressão panfletária, dicotômica no âmbito da luta de classes, excessiva em seus elementos narrativos (FABRIS, 1990, p. 85) enquanto Portinari opta pelo equilíbrio clássico em suas composições e valoriza aspectos simbólicos<sup>8</sup>, de modo a proporcionar uma qualidade muito mais contemplativa da temática proletário-camponesa que declaratória.

**FIGURA 7** - *Construção da Rodovia III*, 1936, Cândido Portinari, óleo sobre tela, 96,00 cm x 768,00 cm.

---

<sup>8</sup> Veremos adiante que em “Tiradentes” (1949), segundo Mário Pedrosa, Portinari se distancia da harmonia composicional em prol de uma extensa narrativa imagética.





Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/constru%C3%A7%C3%A3o-de-rodovia-iii/QwHuSX10mLm6hQ?hl=pt-BR>. Acesso em 08 de Janeiro de 2023.

**FIGURA 8** - *Unidade panamericana*, 1940, Diego Rivera, afresco (mural), 6,70 m x22,55m.



Disponível em: <https://www.sfmoma.org/exhibition/pan-american-unity/>. Acesso em 08 de Janeiro de 2023.

Em sua fase militante, enquanto filiado ao PCB a partir de 1945, Portinari foi muito desaprovado, em especial pelos trotskistas organizados em torno do periódico *Vanguarda Socialista*. Criava-se uma falsa polêmica em torno da adesão do Pintor ao partido que era alinhado às diretrizes da União Soviética, e, naturalmente, também o fazia de modo a defender os cânones do Realismo Socialista. Trato essa questão enquanto uma falsa polêmica pelo seguinte motivo: no caso brasileiro, essas diretrizes artísticas se faziam muito mais no campo da retórica panfletária que efetivamente no conteúdo das obras artísticas dos associados do partido. Retomamos aqui a relação dialética levantada por Bürger, do conteúdo oscilante da obra artística com a forma instituição, validadora do *status artístico*, e que na materialidade brasileira, naquele momento, não demandava o tipo de cerceamento estilístico que havia se consolidado na União Soviética nos anos 30 e 40<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> A União Soviética, praticamente durante parte de quase toda (ou toda) sua existência, precisou lidar contra forças contra-revolucionárias. Mas é notório que o período de Stalin foi marcado mais contundentemente pelo cerco militar imperialista e as insurgências intestinas patrocinadas por tais forças, assim como a crescente ameaça do fascismo europeu, que tinha dentre seus fatores estruturantes o anticomunismo. A preservação do processo construtivo daquela potência emergente demandaria uma política militarista, e isso se refletiria no campo estético. Ainda que houvessem, sim, alguns retrocessos e

Os discursos de Pedro Pomar, Jorge Amado e Pablo Neruda organizados no livro “O Partido Comunista e a liberdade de criação” iam muito mais ao encontro com as proposições de Lenin em seu texto “A organização do partido e a literatura de partido” que propriamente com a expressão estético-propagandística da União Soviética no período Stalin.

Geraldo Ferraz, membro do periódico trotskista *Vanguarda Socialista*, expressou grande melindre em relação à adesão de Portinari ao PCB, em especial, tendo em vista as declarações de Pomar, dirigente do PCB naquele momento, em “O Partido Comunista e a liberdade de criação”, que *supostamente* valorizava a fidelidade da figura humana sobre as “deformações vanguardistas”.

"O apoio político de Portinari ao Partido Comunista, na visão de Geraldo Ferraz, estava em flagrante contradição com sua própria arte. É certo que - como vimos - havia um interesse sincero do Pintor brasileiro pela técnica acadêmica de composição da imagem, mas também uma assimilação, nas suas obras, da visão analítica e sintética do cubismo, além da deformação picassiana, condenada por Pedro Pomar. Acreditava-se em uma declinação das posições políticas de Portinari ou na estratégia de se evitar o pior: que ele abandonasse a pesquisa artística em favor de um pretenso realismo mais assemelhado com um naturalismo conservador do século XIX." (MARI, 2006, p. 169)"

Por sua vez, o alarmismo expresso por Ferraz:

"Portinari (...) quando você pinta uma deformação, você está fazendo arte humana, boa parte, da melhor, dessa que não pode ser alcançada pela excomunhão dos dogmas totalitários. Desengane-se, Portinari. Você está apenas procurando o social - ele, acidentalmente aconteceu, e você está de acordo que assim seja. Mas não se submeta, não nos queira dizer que está errando, ou copiando deformações, naturalisticamente, pense na sua Arte, Portinari. Defenda-se" (FERRAZ, 1945, p. 02. *apud.* MARI, 2006, p. 169)

Em contraponto ao dilema deformação picassiana, Jorge Amado, no referido livro em que compartilhou artigos e discursos com Pomar:

“Nenhuma miséria maior, nenhuma calúnia mais grotesca, que esta de afirmar que um escritor do Partido é apenas um fazedor de manifestos, que um pintor do Partido é apenas

---

ações injustificáveis no campo humano, da mesma forma, também é sintoma de uma sociedade que desesperadamente buscava persistir na disputa contra uma hegemonia global.

um cartazista de propaganda. Amigos, o escritor do Partido foi Maximo Gorki [sic], foi Henri Barbusse, é Illia Erenburg, é Aragon, é Pablo Neruda. Os maiores criadores da prosa e poesia do mundo de hoje são quadros dos diversos Partidos Comunistas. Pintor do Partido é Pablo Picasso *e que mais independente que ele?*” (NERUDA, POMAR, AMADO, 1945, p. 33 - 34. *apud*. DALMÁS, 2019, p. 438 - 439)

A exposição na Casa do Estudante do Brasil em 1945, que reuniu artistas e intelectuais filiados ou simpatizantes ao PCB, rendeu uma reação sintomática por parte dos trotskistas, em especial, e novamente, em Ferraz. O cerne da crítica realizada por parte do trotskista em relação ao evento foi por conta da “falsa unidade estabelecida, o motivo restrito da iniciativa política” (MARI, 2006, p. 171). O que se notava, sob tal perspectiva, era um oportunismo por parte do Partido em cooptar aqueles trabalhos como forma de autopromoção, incapaz de organizar uma curadoria coerente em razão disso. Porém, o que também se admitia dentro daquele vasto acervo era uma quantidade substancial de arte autônoma em seu conteúdo, formada por grandes quadros artísticos do país, dentre eles, o próprio Portinari.

"Ainda que existissem artistas de todos os matizes na exposição e também aqueles distantes da temática política com obras como 'Cabra' de Pancettim a 'Paisagem' de Bonadei, 'Natureza Morta' de Roberto Burle Marx, tentava-se criar uma unidade justificadora da exposição." (MARI, 2006, p. 171)

Ao meu ver, essas pequenas evidências são suficientes para afirmar essa falsa polêmica. A exemplo de Portinari, a desconfiança para com o PCB por supostamente cooptá-lo muito mais por sua fama internacional que suas qualidades enquanto militante marxista. Nesse sentido, não há nada de muito controverso no que se diz respeito à práxis político-partidária. A adesão de uma figura como Portinari, independentemente de sua questionável bagagem teórica referente à teoria revolucionária, e num momento de admissão parlamentar dos comunistas na institucionalidade, não podia ser, senão, bem vinda. E mesmo sendo plausível a preocupação do cerceamento de sua qualidade estética tendo em vista o alinhamento do partido com a União Soviética — também nesse

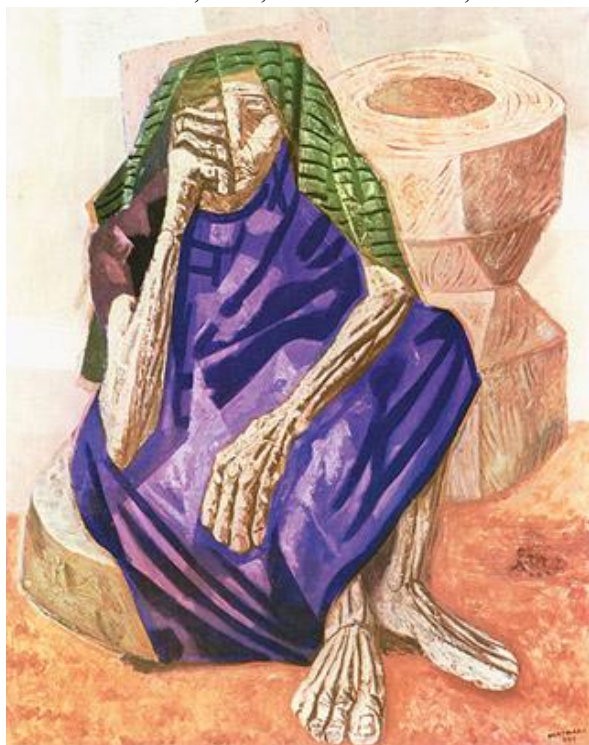


campo—, a arte de Portinari durante sua fase militante ainda se manifestou autônoma em sua pesquisa formal, mesmo que factualmente engajada com a temática sócio-política<sup>10</sup>.

As condições materiais e históricas para as artes e suas instituições no Brasil, durante a década de 1940, eram favoráveis ao teor de arte vanguardista e formalista, independente da retórica adotada pelo PCB. Apesar da estratégia dos dirigentes de obstinar-se em construir uma produção artístico-literária assimilativa ao proletariado, havia o precedente para que manifestações autônomas se revelassem no seio do partido, e naquele contexto, era também estratégico que ocorresse de tal maneira.

É difícil afirmar que Portinari, ainda que filiado ao PCB, efetivamente atuou enquanto artista panfletário, ou mesmo um artista militante. Ainda que o conteúdo simbólico de parte de sua obra durante aquele período viesse a sofrer efeitos de sua adesão partidária, como em “Tiradentes” e “Coluna Prestes”, o caráter sintético e peculiar das suas deformações ainda seriam vigentes em seu trabalho.

**FIGURA 9** - *Mulher do Pilão*, 1945, Cândido Portinari, óleo sobre tela, 100,00 cm x 81,cm



Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2007/mulher-do-pilao>. Acesso em 08 de Janeiro de 2023

<sup>10</sup> “Factual”, pois, conforme dito, antes de sua filiação ao PCB Portinari já se apropriara dos simbolismos que eram implícitos à temática social, da práxis vital. Entretanto, agora ele carregava consigo o emblema partidário, um *fato*, reforçando justificativas para com seu simbolismo.

**FIGURA 10** - *Coluna Prestes*, 1950, Candido Portinari, óleo sobre tela, 46,00 cm x 55,00 cm



Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3359/coluna-prestes>. Acesso em 08 de Janeiro de 2023.

### **2.3 - O painel Tiradentes: precedentes e efeitos (sobretudo a partir da crítica de Mário Pedrosa)**

O governo Dutra é marcado pelo período pós-guerra na segunda metade da década de 1940, em que demandava-se o alinhamento com uma das duas maiores potências da época, tendo em vista seus modos de produção antagônicos. Era natural, sob tal conjuntura, que uma sociedade burguesa emergente como o Brasil servisse aos interesses do Estados Unidos, maior supremacia capitalista desde então. Além da abertura de mercado, da importação em massa de bens supérfluos, aderiu-se, por consequência, à principal guerra em questão: a ideológica. No início de 1948, dois anos após a posse de Dutra, sob a alegação das forças políticas comunistas serem de linha “antidemocrática” (SANDRIN, 2020, pg. 33), todos os seus parlamentares tiveram seus mandatos cassados, e tanto o PCB quanto toda a imprensa da esquerda radical passariam a ser perseguidos e, portanto, atuariam na clandestinidade. Fato equivalente ocorreu com o então militante

Candido Portinari (quase eleito enquanto senador em 1945), que recorreria ao auto-exílio na Argentina e Uruguai como forma de se resguardar.

O PCB, maior expressão da esquerda nacional até o Golpe de 1964, acentuaria o discurso de libertação nacional, tendo em vista a flexibilização para a entrada de empresas estrangeiras no país, mesmo que naquele período fosse vigente a ideia de uma burguesia nacional enquanto força produtiva antagônica à elite latifundiária, e, sendo assim, dever-se-ia conceber primeiro a consolidação de uma sociedade capitalista industrial soberana para que se criasse, efetivamente, condições para a revolução proletária<sup>11</sup>. Sob esse cenário, de 1948 a 1949, foi contemplada a encomenda do painel “Tiradentes” a Portinari, que viria a ser inserida no Colégio Cataguases<sup>12</sup>, no município de Cataguases em Minas Gerais. A obra expressava a temática da célebre história do mártir inconfidente enquanto símbolo da luta anti-opressão. Para além de exprimir o mito fundador republicano do Brasil, o pintor utilizou-se da simbologia de Tiradentes para fazê-la análoga à imagem de Luiz Carlos Prestes, figura expoente da esquerda radical naquele momento, que também sofrera com os efeitos das ações anticomunistas do governo, tendo seu mandato de senador cassado, sendo sistematicamente perseguido (como anteriormente fora em outros governos), e tendo esse simbolismo reforçado devido ao seu precedente biográfico.

"(...) Portinari compôs intencionalmente um paralelismo entre a trajetória do herói inconfidente, que tentara libertar o Brasil do jugo colonial, símbolo da construção de uma nação livre e independente, e a luta travada naquele momento, a qual o partido comunista indicava como a principal e decisiva: contra a elite econômica e política do país e contra o imperialismo norte-americano. Acresce-se, a isso, o fato pouco conhecido e inusitado de que, na evocação do herói nacional como assunto principal do painel, Portinari retratou Luís Carlos Prestes como Tiradentes em uma das cenas da narrativa. O painel expressava a

---

<sup>11</sup> Atualmente, para os marxistas brasileiros, entende-se tal estratégia como equivocada. A proeminência dos latifúndios, sobretudo oriundos das práticas coloniais, não seria base suficiente para caracterizar a estrutura do país como semifeudal. Já tratava-se de uma economia que avançava e se consolidava a partir da extração de capital. (SANDRIN, 2020, p. 34)

<sup>12</sup> “Cataguases é um município da Zona da Mata de Minas Gerais a 310 km da capital do Estado, Belo Horizonte que, no século XX, destacou-se no cenário nacional por intensa produção cultural através do cinema de Humberto Mauro, da literatura e da arquitetura modernistas. Sua história social e econômica é marcada, primeiramente, pela produção cafeeira e a pela chegada da ferrovia e, posteriormente, pela industrialização, principalmente a ligada ao setor têxtil. (ALONSO, 2009, p.1) O Colégio Cataguases é parte das obras modernas construídas no início dos anos 1940, projetadas por Oscar Niemeyer, em um programa consideravelmente financiado pela família Peixoto, proprietária das indústrias têxteis. (ALONSO, 2009, p.3 - 4)

mítica do líder revolucionário, identificado com a causa do povo oprimido." (MARI, 2006, p. 193)

Provavelmente Portinari não se utilizou da figura de Tiradentes com o estrito fim propagandístico de culto à imagem de Prestes, ou mesmo do partido. Mas utiliza desse protagonismo para salientar a tomada de consciência do povo, comovido e inspirado perante à execução brutal da figura exemplar de um insurgente que lutara contra o abuso colonial. Notavelmente, tratando-se do sentido metafórico pela opção temática da pintura, há um evidente tom de glamourização partidária em sua narrativa, de reivindicação de uma memória popular que sirva de legado para a classe trabalhadora. Ao mesmo tempo, como a seguir veremos pelo exemplo da crítica de Mário Pedrosa, não há, de fato, uma “fisionomia didática” na pintura. Conforme dito, o esteticismo de Portinari sobrepõe a objetivação do significado. Mas, também, uma música instrumental, ao modo clássico, tem seu sentido reforçado a partir do título. No Brasil, o nome “Tiradentes” é popularmente acompanhado de um consistente subtexto. Tal fato criaria condições de Portinari exprimir seu cristalino posicionamento, naquela conjuntura, sem perder de vista seus interesses artísticos no âmbito formal.

Na época, o painel Tiradentes foi recebido com entusiasmo por grande parte dos críticos de arte, e, naturalmente, pelos periodistas do PCB. De modo geral, considerava-se um trabalho que expressava o auge da trajetória artística de Portinari. Em contrapartida, Mário Pedrosa, crítico de arte trotskista que anteriormente havia expresso muitas críticas positivas em relação ao artista, inclusive sob ótica da relação entre arte e efeito social, desta vez exibiu uma postura cética perante a atual obra. A menção de Pedrosa não pode ser evocada como mera anedota. Há um extenso acervo de estudos<sup>13</sup> que associam a crítica de Pedrosa com a obra de Portinari. Pedrosa foi notável por sua contribuição teórico-crítica no campo da arte e política, assim como Portinari foi notável neste campo por sua contribuição estética e expressiva. Para além da relevância em termos gerais, para o interesse dessa investigação, Pedrosa exprimiu uma crítica que tinha como base a reivindicação da autonomia da arte inserida em um projeto político, sob a égide do

---

<sup>13</sup> Durante o levantamento de material para esta monografia, que demonstram essa questão, podem-se considerar a tese “Estética e Política em Mário Pedrosa” de Marcelo Mari, que dedica seus tópicos finais para tratar essa relação, o artigo “Mário Pedrosa e Portinari, anotações sobre um texto esquecido” de Tadeu Chiarelli, “As relações entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mário Pedrosa à obra de Portinari” de Marcelo Ribeiro Vasconcelos, dentre outros exemplos. (Detalhes das fontes em *referências bibliográficas*) Portanto, é quase incontornável a necessidade de estudar o Painel Tiradente vinculado à crítica de Pedrosa.

manifesto “Por uma arte revolucionária independente” formulados por André Breton e Leon Trotsky.

Naquele momento, o posicionamento dos trotskistas para as artes, que viam enquanto contraponto ao realismo socialista da União Soviética, propunha que o artistas mantivessem o seu engajamento sob o horizonte revolucionário, mas que, ao mesmo tempo, pudessem exercer seu trabalho de modo autônomo, sem perder de vista sua liberdade individual. Naturalmente o texto enquanto manifesto político tem seu propósito de agitação e propaganda, consciente em sua retórica em não se ater ao rigor teórico de levar as análises ao nível de exaustão, mas expressar suas asserções de modo persuasivo. Ainda assim, trata-se da concepção de arte autônoma *in abstracto*. A arte é tratada a partir da “individualidade em sua gênese” (BRETON, TROTSKY, 1985, p. 36). Palavras como “leis artísticas”, “arte verdadeira”, “gênio isolado”, “valor espiritual”, dentre outras, são invocadas sob uma concepção muito semelhante às da filosofia idealista alemão do século XVIII. Portanto, sugere-se uma noção estética que abarca a questão metafísica para as artes, como dotada de uma espécie de substância. Ademais, no Brasil no final da década de 1940 já se incorporava o abstracionismo, de modo a tensionar com o realismo ainda consistente, e tinha-se na primeira via a proposição social da formação de uma nova sensibilidade, sem a necessidade vigente de uma mensagem social. O pós-guerra, a bomba atômica, a Guerra Fria criaram uma espécie de atmosfera generalizada de desilusão no ocidente quanto ao efetivo alcance de uma arte diretamente vinculada à comunicação de ordem política. No caso da crítica de Pedrosa, considerando algumas influências sumariamente citadas, é curioso pensar que a alusão ao abstracionismo como via efetiva para acompanhar a arte moderna, além de abordar a necessidade de uma relação de diálogo entre pintura com a arquitetura em sua crítica a “Tiradentes”, era sintomática em relação ao concretismo que estava para se consolidar no Brasil, tendo em vista a ideia corrente na década de 1950 de um projeto modernizador que associaria o design ao exercício social.

Em “O painel de Tiradentes”, crítica publicada no Diário de São Paulo em 13 de novembro de 1949, Pedrosa aponta para os problemas compositivos e conceituais em torno da obra. Para o crítico, a pintura de grande proporção tanto não cumpria com o caráter didático da pintura muralista devido sua narrativa confusa em seus elementos descritivos como também já se encontrava datada por conta do seu gênero. O suposto literalismo presente em “Tiradentes” não daria conta de acompanhar aquela nova modernidade. Para

Pedrosa, a proporção peculiar do painel (3,15m x 18m) era tida como desarmônica e desfavorecia o caráter pictórico totalizante, desde um problema de ritmo nos cinco momentos da narrativa à desproporcionalidade do quadro.

Pedrosa tentou demonstrar que a obra não era exitosa no campo compositivo, apresentaria discrepância ao dialogar com a arquitetura moderna, funcional e leve do Colégio Cataguases, e, por fim, não cumpriria com seu papel assimilativo, tendo em vista o exemplo que dá ao abordar os visitantes estrangeiros, que necessitavam do respaldo textual do catálogo para compreensão da história no quadro, além de frequentemente solicitarem explicações. Mas, conforme mencionei alguns parágrafos antes, tendo em vista o público nacional, sobretudo o mineiro (já que Portinari também utilizou-se da temática para confluir com a identidade regional) o título “Tiradentes” carrega consigo uma eminente qualidade simbólica, de tal forma a reforçar o tom social de sua figuração. Ainda que Portinari tenha se mantido fiel mais ao caráter histórico que mítico do relato<sup>14</sup>, que de certo acarretou em alguns detalhes desnecessários na descrição do mártir, o pintor, de certo modo, cumpriu com seu dever de evidenciar a emancipação do povo na totalidade de sua proposta. Foi também mencionado que Portinari imprimia sua visão pessoal e esteticista, utilizando-se do simbolismo social em torno das suas figuras mais de modo implícito que declaratório. Mesmo que em “Tiradentes” tenha, desta vez, recorrido a um certo excesso narrativo confluyente com o Muralismo Mexicano, Portinari ainda mantém, em duplicidade, uma economia na formulação figurativa, e recorre a diversos artifícios abstracionistas, como adiante veremos. É verdade que num plano geral falta unidade pictórica, mas é possível que sua proposta conduzisse mais uma trajetória pelo painel, a uma experiência estética distinta.

---

<sup>14</sup> Como, num primeiro momento, a opção de Portinari por retratar Tiradentes de barba feita (conforme o protocolo militar) ao invés da figura de analogia messiânica. Mário Pedrosa irá tratar esse detalhe como de caráter anedótico, que favorece à confusão da narrativa e atenua o valor plástico, pois no primeiro quadro tem-se a figura de Tiradentes barbeada. No segundo, fazendo referência ao seu período na prisão, Tiradentes está com longa barba. Por fim, na cena do corpo mutilado, a cabeça do mártir se encontra novamente barbeada.



**FIGURA 11** - *Tiradentes*, 1948, Candido Portinari, têmpera, 1769 cm x 309 cm (sem moldura).



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

## 2.4 - O painel *Tiradentes*: Uma análise iconográfica<sup>15</sup>

A narrativa presente na pintura é, basicamente, dividida em 5 cenas. A divisão destes momentos não segue uma ordem orgânica, em que a sequência figurativa encontra-se aglutinada em sua paisagem<sup>16</sup>. Portinari faz uso de cortes oblíquos entre alguns atos, que transportam o espectador de maneira brusca. Talvez, muito análogo ao que ocorre no cinema. De certo essa escolha dificilmente alcançaria a almejada unidade pictórica a que Mário Pedrosa se referia. Do mesmo modo, é sugestivo que Portinari a fez de modo consciente. Se o artista tinha em mente que não alcançaria essa unidade sob a ordem panorâmica da pintura (como havia feito nos painéis do Monumento Rodoviário), recorreu a um jogo de cores vibrantes adequadas a um segundo plano majoritariamente pastel, que se reproduzem coerentemente por toda composição. O mesmo pode-se dizer ao aspecto sintético e geometrizado das figuras, que concisamente expressam o típico vigor expressivo de Portinari. A grande variedade de detalhes se dá muito mais no campo abstrato das formas e cores, que interseccionam as figuras de maneira a criar movimentação retiniana, proporcionando mesmo um aspecto de musicalidade. Por parte do campo figurativo, a realização segue uma norma mais objetiva e menos pormenorizada. Os elementos alegóricos dão o verdadeiro tom da narrativa, mais que o seu eixo histórico

<sup>15</sup> É importante salientar que não esboçarei paralelos da iconografia de *Tiradentes* presente no painel de Portinari com as obras de outros artistas. Esse tipo de trabalho já é muito robusto nas investigações de Maraliz de Castro Vieira Christo, como em “Narrativas sobre a conjuração mineira: Pedro Américo, Portinari e Joaquim Pedro”.

<sup>16</sup> Como alguns pintores clássicos (em especial os renascentistas e pré-renascentistas) tipicamente realizavam, onde contava-se uma história repetindo os mesmos personagens no quadro, sem recorrer a divisões geométricas (sem levar em consideração casos como de El Bosco e “O jardim das delícias”)

**FIGURA 12** - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

**FIGURA 13** - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari.



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

Tiradentes, primeiro-plano à esquerda, postura corporal retesada, empunha pujantemente as correntes que o condenam. Em contraste com seus companheiros aflitos,



expressa uma face inabalável, evidenciando sua índole de liderança. Ainda à frente, e à sua direita, José Álvares Maciel lê um livreto. Provavelmente a Declaração de Independência dos Americanos (AJZENBERG, 2018,p. 66), com os ideais libertários que inspiraram os insurgentes. No segundo plano, as mulheres e crianças acorrentadas são alegóricas quanto a nação brasileira sob o domínio da metrópole. Cabisbaixas, reforçam o lamento e angústia perante a iminente supressão de um expoente revolucionário. Ao fundo, a paisagem com esquemáticas montanhas rochosas que aludem à identidade geográfica de Minas Gerais. Esta paisagem de aspecto tectônico se fará presente ao longo de todo o painel. Ao canto inferior direito, um enigmático baú de folha de flandres. O corte inclinado que subitamente nos conduz ao próximo ato parece o fazer como forma de singularizar as cenas sem competir diretamente com a outra linha inclinada da mesma composição, que parece fracionar as áreas dos insurgentes das alegorias. Por sua vez, no campo superior da linha divisória de atos, uma figura geométrica irregular acinzentada os cruza. Essa primeira transição já evidencia a tensão vigente no quadro, da proposição descritiva com a amálgama de formas abstratas.

**FIGURA 14** - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

O segundo ato é baseado na leitura da sentença. O desembargador, acompanhado dos meirinhos, a lê condenando os onze réus à morte (ao fim, somente Tiradentes foi condenado à morte como ação exemplar. Os demais réus foram degredados por conta da carta de clemência de D. Maria I). Tiradentes agora possui uma longa barba, referenciando seus três anos de prisão. Sua postura mantém o aspecto firme e grave, novamente divergindo com o desespero dos demais à esquerda. Uma luz fantasmagórica incide nos rostos dos insurgentes. Neste momento, a qualidade abstrata da obra é ainda mais pungente. Ainda que na cena anterior houvesse a presença de blocos de cores sobrepostos às figuras, e não alusivos ao caráter naturalista, eram melhores integrados (sob a perspectiva assimilativa) àqueles referentes ao jogo de luz e sombra. Aqui temos seu uso mais ao léu, acentuando as cores em autorreferência. De tal maneira, faz-se todo o fundo como o único ato desprovido de paisagem. Neste ponto, a sequência é dividida por uma linha vertical perpendicular. O conjunto de meirinhos à direita formam um meio triângulo que tem sua continuidade oposta com o público da cena do enforcamento.

**FIGURA 15** - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.



**FIGURA 16 - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari**



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

**FIGURA 17 - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari**



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

A composição do ato que dá início à execução de Tiradentes é produzida de maneira quase inusitada. O artista optou por desenvolver uma perspectiva distanciada do

enforcamento, em que não se pode compreender com clareza aquilo que está sobre o patíbulo. Na verdade, esta cena parece sugerir mais a relação antagônica entre o poder vigente e o povo, onde o primeiro é representado pelos soldados desumanizados que circundam o patíbulo e os meirinhos, que demonstram frieza e impassibilidade, enquanto o povo é representado, sobretudo, pela figura negra e supostamente camponesa, desta vez singular e, portanto, humanizada, que consola alguém prostrado, aparentemente aos prantos ou se recusando presenciar a barbárie. A alusão ao povo parece indicar aqueles comovidos por se espelharem na figura do mártir, por conta da drástica consequência da opressão. Mesmo com o violento espetáculo de fim intimidatório direcionado aos oprimidos, o que se tem é a sua indignação. Ao fundo, uma platéia indistinguível de cor de carne sob uma arquibancada rochosa, como simbolizando toda uma massa que conflui com a chaga do mártir. Além dos recorrentes blocos de cores análogos às demais cenas, diversos retângulos por debaixo da figura central camponesa, análogos à sombra, insinuam seu destaque no ato.

**FIGURA 18** - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

A cena do mártir mutilado. Tiradentes, antes o imbatível herói, agora é um amontoado de membros empilhados. A expressão do rosto (novamente barbeado) é melancólica. Para além disso: uma expressão resignada de quem aceita seu atroz destino. Dessa vez a plateia está intimamente próxima do cadáver. Diversos rostos, predominante de pessoas negras. Suas expressões são, em geral, de espanto, atônitas. Ao canto inferior esquerdo, uma figura em vibrante destaque, aparentemente feminina, eleva seus braços e cabeça aos seus e parece bradar. Sua revolta teria despertado sua necessidade por libertação? Um efeito controverso: tanto parece ser um brado de furor quanto de vitória; —um ato de insubordinação. Seus quesitos abstratos aqui servem-se de maneira menos autorreferenciada, servindo mais ao procedimento narrativo. Conforme direcionamos nosso olhar aos planos mais profundos, mais as formas assumem aspectos geometrizados e as cores se homogenizam. Porém, o aspecto unitário que fará a forma servir à narrativa são os triângulos de ponta para cima convergente ao círculo: antebraços com mãos apoiadas nas extremidades inferiores do rosto. Efeito de consternação, comoção e choque. É curioso que, apesar da alusão ao grotesco nesse momento, o jogo entre cores saturadas e pastéis, os blocos sobrepostos, mais a simplificação da forma são alguns fatores que talvez venham a gerar um efeito quase lúdico na imagem. Ao menos em um primeiro olhar rápido, mais espontâneo. Dentro do grande contexto do painel, necessita-se de um breve esforço de assimilação, —mas ainda sim, algum esforço. De certo modo, o quadro em totalidade (não tratando sob a perspectiva se possui totalidade pictórica ou não) exige um exercício de compreensão, e, portanto, cumpre com o propósito esteticista de deslocamento sensorial, de um desempenho sensível.



FIGURA 19 - *Tiradentes* (detalhe), 1948, Candido Portinari



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tiradentes/3gGCtRixP2aboA>. Acesso em 9 de janeiro de 2023.

No desfecho temos os postes que dividem os membros de Tiradentes em 5 partes. Seus quartos enfileirados em postes alinhados. Ao fundo, um grupo de retirantes observa toda a cena. Ainda na primeira metade deste ato, da esquerda para a direita, ao centro um grupo de aves negras (corvos? urubus?) aparentemente a simbolizar a morte, o corpo inanimado cujo destino é pútrido, a ser devorado por outros seres vivos. Abaixo deste grupo, uma vívida e esquemática planta lilás, talvez simbolizando o legado e esperança. Na segunda metade do ato, em primeiro plano, o poste com a cabeça do mártir com grupos de pessoas à sua volta. A atmosfera de comoção prevalece, notada, sobretudo, nos familiares agrupados à esquerda do poste, subentendidos enquanto povo, trabalhadores e seus filhos. À direita as mulheres alegóricas à nação agora romperam seus grilhões. Aqui há a cristalina celebração referente ao povo que pôde se reconhecer no martírio da figura de um revolucionário. Os tons mais esmaecidos dominam maior parte dessas figuras, porém, o amarelo saturado como luz incidente sobre o busto e ventre da alegoria mais à frente centraliza nosso olhar, como representando o irromper da classe trabalhadora para sua emancipação. O efeito do ato anterior ainda se faz presente: o evento grotesco que atenua sua lugubridade com as cores saturadas, distintas, com um aspecto quente, ao final, reforçam a qualidade contemplativa da obra em seu todo. A temática que alude de maneira

crystalina ao posicionamento de Portinari, especialmente ao considerar a conjuntura daquele momento histórico. Todavia, a temática em si é o subterfúgio, o simbolismo de caráter social, sendo no contexto da obra, o subtexto, o implícito. Aqui pode-se reforçar a qualidade classicista de Portinari, de um título que abarca objetivamente a temática (considerando o que é nacionalmente popular, sobretudo naquele contexto). Por outro lado, seu predicado dúbio se expressa naquilo que é conflitante com a apreensão de sua forma, que exige um algum empenho assimilativo e possui, em alguns momentos, aspecto fragmentário. A narrativa é coerente com a temática em sua figuração, mas seu conteúdo estético não é simples, não age efetivamente em totalidade. Conforme abordado, diversos elementos se auto referenciam enquanto o que de fato são: forma e cor. Talvez o Painel Tiradentes seja sintomático por ser um exemplo, dentre diversos outros tanto no âmbito nacional quanto internacional, por apontar uma espécie de síntese para com as tensões das concepções de autonomia e o papel social da arte dentro das sociedades burguesas naquele momento.

## CONCLUSÃO

No estudo de caso que tratamos, abordamos como o objeto artístico relaciona-se com seu meio validador, e, assim, expressa contradições no campo retórico que oscilam com o conteúdo da obra e seu alcance. As controvérsias em torno do painel Tiradentes declaram tensões em que se confundiam questões factuais (partidarismo, discursos e projetos sócio-políticos vinculados à arte) com estéticas (a autonomia da arte relacionada à ideia de qualidade artística). Essas contradições não atenuam a base material que a subjaz. Pelo contrário, só reforça o aspecto de suas multideterminações, em que a ordem das coisas não atuam simplesmente sob uma lógica de causa e efeito. Sob a ótica que aqui adotamos, a arte assumidamente mais abstrata, de discurso metafísico, não escapará daquilo que é historicamente determinado a partir da sua materialidade. Do mesmo modo, falar de materialismo não é negar o espírito, mas, em partes, tratar do modo como o espírito se constrói, que não parte da ideia enquanto formadora da realidade, mas do contrário. Afirmar que a língua, a música, as artes visuais, —as linguagens em si—, se constroem sob uma organização assimilativa não condiz com uma *essência* canônica das coisas, de elementos que são inerentemente “agradáveis” ou “desagradáveis” aos sentidos e espírito humano, mas de cânones que são historicamente construídos e não escapam ao véu ideológico. A arte, ou aquilo que concebemos enquanto tal, assume propósitos e concepções distintas durante sua historiografia de maneira que não podemos atribuir uma substância atemporal. Ainda assim, é óbvio que podemos tomar aquilo correlativo ou aproximado à atividade artística enquanto necessidade humana, devido ao ato criativo enquanto elemento constituinte de sua natureza. Mas há de se considerar a sua estrutura social para se assumir a forma de satisfação (ou superação) dessas necessidades.

Conforme visto, nas sociedades burguesas desenvolveu-se a ideia da práxis artística enquanto oriunda do fazer individual, mas, sobretudo, da assimilação da obra com a singularidade do artista. Em termos relativos, associou-se essa ideia de qualidade à individualidade. O embrião iconoclasta da formação desse tipo de sociedade possibilitou uma transformação dinâmica nos estilos e movimentos artísticos que acarretou em sua forma mais radical, que contestaria o próprio caráter totalizante da concepção de arte até então, como negação do gosto.



O socialismo real da União Soviética em seu estágio incipiente e sua situação de recrudescimento do regime perante as ameaças imperialistas procurou reforçar oficialmente uma arte que fosse palatável e, simultaneamente, propagandística, a fim de mobilizar sua população para o prosseguimento da revolução. Ainda que sob forte influência materialista campo das artes, de fazer contínua referência à realidade, num primeiro momento, não impediu o pioneirismo dos vanguardistas russos. Mas a herança classicista de qualidade assimilativa das sociedades burguesas seria vista enquanto meio efetivo para democratizar a arte para o proletariado e campesinato russo naquele momento, além de fazer referência, de modo estratégico, ao poder vigente. Todavia, ao meu ver, ainda não temos material suficiente para apontar um elemento estruturante das artes do socialismo real, tendo em vista esse modo de produção recente e ainda não hegemônico. O que pode-se afirmar foi a apropriação do gênero realista ao que estava historicamente dado, de modo a utilizá-lo conjuntamente à mudança e manutenção daquela sociedade, adequadamente ao princípio de práxis vital.

No Brasil, durante a década de 1940, ainda que o Partido Comunista Brasileiro viesse a convergir com a estratégia e proposição artística daquela adotada pela União Soviética, já possuíamos um consolidado legado moderno/vanguardista que não impediria a inserção da arte autônoma, desligada da práxis vital em seu conteúdo estético, dentro daquele segmento. Apesar do discurso, a organização não teria porquê, dada a conjuntura, rejeitar aquele tipo de arte, senão tirar proveito dos quadros em sua projeção enquanto expressão política.

Reaproximando em direção ao principal recorte da nossa análise, o Painel Tiradentes, conforme dito, carrega um simbolismo *temático* que faz referência ao posicionamento do artista, mas é, acima de tudo, uma verdadeira experiência estética de deslocamento, dado os seus elementos compositivos peculiares. Pode-se dizer que a obra carrega um status social em seu discurso implícito (dada a conjuntura) e historicidade, a par que opera em seu conteúdo formal enquanto arte autônoma.

Com base nesse sucinto estudo, poderíamos afirmar, então, mesmo em um nível mais superficial de abstração, que a arte autônoma carrega consigo mais um status que uma condição legítima de liberdade, tendo em vista o cumprimento de requisitos para ser validada. E para que ocorra desse modo, é necessária a sua inserção em organismos sociais estruturantes. Sua noção de autonomia mudará conforme o movimento da

realidade. No caso do Painel Tiradentes, obra artística que pressupõe sua validação enquanto tal, coincide com disputas retóricas que envolvem seu efeito propositivo e *validade* no campo social, além do debate sobre o nível de coexistência do valor de autonomia relativo ao seu viés. Esse último debate se insere mais no campo estratégico dos segmentos, dada a noção de liberdade, que é tão cara aos diversos projetos de sociedade desde sua consolidação ideológica a partir das sociedades burguesas. Mas a arte, ainda que um produto histórico com base em sua materialidade, de particularidade correlata à sua universalidade, tem esse efeito controverso e hesitante, seja por motivos sensíveis ou subjetivos, que é tão adequado à estética.

**REFERÊNCIAS:**

ALONSO, Paulo Henrique; CASTRIOTA, Leonardo Barci. Conhecer para preservar: documentação e preservação do patrimônio modernista tombado em Cataguases, Minas Gerais. *In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2009.

AJZENBERG, Elza. A encomenda do Painel Tiradentes. *In: LEITE, Edson (org.). Congresso Internacional de Estética e História da Arte (11., 2018, São Paulo). Rompendo fronteiras : arte, sociedade, ciência e natureza*. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. p. 63 - 76

ARAÚJO, G. F. .; BARBOSA, A. de S. . Cultura e identidade nacional nos anos Vargas : tensões e contradições da uma cultura oficial . **Revista de Ciências do Estado**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 72–106, 2016.

BARBUDO, Maria Isabel. Esteticismo. **E-dicionário de termos literários**. 30 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/esteticismo#:~:text=O%20termo%20aparece%20pela%20primeira,associa%C3%A0%20esfera%20C3%A9tico%2Dmoral>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

BÜGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BUONICORI, Augusto. Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950. **Arquivo marxista na internet**. 20 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/buonicore/ano/mes/40.htm>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

CHIARELLI, T. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. **ARS** (São Paulo), *[S. l.]*, v. 17, n. 36, p. 21 - 40, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/154765>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Narrativas sobre a conjuração mineira: Pedro Américo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedro. **Esboços**. v. 15, n.19, p. 95-116, 2008.

DALMÁS, Carine. “O Partido Comunista e a Liberdade de Criação”: frentismo cultural em tempos de democratização. **Antíteses**, Londrina, v. 12, n. 24, p. 428-458 jul-dez. 2019.

DANTO, A. C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea . **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 15-28, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3038>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O Belo Autônomo**. São Paulo/SP: Autêntica Editora, 2012. p.315-334.

DAVIS, Ben. 9.5 teses sobre arte e classes. **Lavrapalavra**. 26 de Junho de 2020. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2020/06/26/9-5-teses-sobre-arte-e-classe/> Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo/SP: Perspectiva, 1986. (p. 71 - 74)

FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

FAVARETTO, Celso. Vanguarda Brasileira, Hélio Oiticia. **Revista Artes Visuais**. Porto Alegre/RS, Vol 4. 21 de Abril de 2021

JABBOUR, Elias. Por que a União Soviética acabou? **Youtube**, 20 de abril de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Eleo\\_7zIZoY](https://www.youtube.com/watch?v=Eleo_7zIZoY). Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

LENIN, Vladimir Ilyich. A Organização do Partido e a Literatura de Partido. **Arquivo marxista na internet**. 12 de Agosto de 2014. Disponível em:

<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**. São Paulo/SP: Instituto Lukács, 2018.

MARI, Marcelo. **Mário Pedrosa: Agit prop e arte independente na periferia capitalista**. 2016. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/561> Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

MARX, Karl. Manuscritos econômicos filosóficos e Grundrisse. *In*: DUARTE, Rodrigo (org.). **O Belo Autônomo**. São Paulo/SP: Autêntica Editora, 2012, p.227-240.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. Campinas/SP: **Temática**, n. 19,2011, p. 25 – 56.

NETO, José Paulo. **A introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo/SP: Expressão Popular, 2011.

PEDROSA, Mário. O painel de Tiradentes. **Google arts & Culture**. 13 de Novembro de 1949 (data original da publicação). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/o-partido-comunista-e-a-liberdade-de-cria%C3%A7%C3%A3o-conclus%C3%A3o/9gEZW7jQ3Mm40g?hl=pt-br>. Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

POMAR, Pedro. O Partido Comunista e a Liberdade de Criação. **Google arts & Culture**. 18 de Outubro de 1945 (data original da publicação). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/o-partido-comunista-e-a-liberdade-de-cria%C3%A7%C3%A3o>

[7%C3%A3o-conclus%C3%A3o/9gEZW7jQ3Mm40g?hl=pt-br](https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1452). Acesso em 27 de Janeiro de 2023.

RIBEIRO, M. A. O modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, [S. l.], v. 9, n. 14, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1452>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023.

RETORNO à Ordem. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo887/retorno-a-ordem>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia

SANDRIN, Rafael. **Um debate sobre a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) no campo entre os anos de 1948 e 1964**. Caminhos da História. Montes Claros/MG: Vol 25, núm. 2. p. 31 - 43. 2020.

SCHULZ, Laura Fair. A História da Arte contra a teoria marxista. **TraduAgindo**. 17 de Janeiro de 2020. Disponível em: <https://traduagindo.com/2020/01/17/a-historia-da-arte-contra-a-teoria-marxista/>. Acesso em 14 de dezembro de 2022.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mario Pedrosa à obra de Portinari. **Enfoque**. 2013. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12653>. Acesso em 10 de dezembro de 2022.