

# ENGAJAMENTO *VERSUS* AUTENTICIDADE: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960

Patrícia Reinheimer

*Patrícia Reinheimer (patriciareinheimer@yahoo.com.br) é mestre e doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ.*

**Resumo:** O artigo propõe um resumo analítico do processo de transformação dos valores atribuídos ao produtor e ao produto artístico a partir do final da Segunda Guerra até o início da década de 1960. As críticas de Mário Pedrosa ao trabalho de Candido Portinari, a partir principalmente de 1949, indicam o caminho na desconstrução da temática na arte como parte integrante dos critérios de avaliação estética. Nesse processo, os valores do engajamento político do artista como representante de coletividades (nacionais ou de classe) e do aprendizado técnico foram substituídos por um regime de grandeza no qual a singularidade individual traduzia-se na autenticidade de uma produção artística constantemente renovada. **Palavras Chave:** Arte moderna, arte contemporânea, engajamento, singularidade, ética x estética

**Abstract:** This article proposes an analytical summary of the process of transformation in the values attributed to artistic producers and products, that took place, in Brazil, from the end of the Second World War until the beginning of the 1960's. Mário Pedrosa's critiques of Candido Portinari's work, especially from 1949 onwards, indicate the deconstruction of the subject matter in art as an aesthetic criterion of evaluation. In this process, the artists' political engagement and artistic learning techniques as judgment parameters were replaced by an evaluation system in which individual singularity came to be expressed through the authenticity of a constantly renewed artistic production.

**Key Words:** Modern era, contemporary art, engagement, singularity, ethics v. aesthetics



## Introdução

Após a Segunda Guerra até 1960<sup>1</sup> houve no campo artístico brasileiro um processo de transformação axiológica que fez com que os historiadores da arte procurassem categorias novas para classificar esse período, como “terceira fase” do modernismo, “geração pós-guerra” ou “pós-modernismo”. Na tentativa de compreender o processo de transformação dos valores atribuídos ao artista e à produção artística no Brasil, nesse momento, investigamos a produção discursiva de um grupo de críticos de arte que se organizou em torno da Associação Internacional de Críticos de Arte, vinculada à UNESCO, e comparamos esses discursos com a análise de situações empíricas brasileiras por parte do crítico de arte Mário Pedrosa.

A pesquisa consistiu, então, em mostrar como os documentos investigados apontam para um grupo social – os críticos de arte – que disputava a melhor forma de unificar as metodologias e objetivos de seu ofício. Essas disputas colocavam em questão dois regimes de grandeza<sup>2</sup> distintos, cada um organizado em torno de sistemas de justificação próprios, configurando um embate que contribuiu para que fosse instituído no campo artístico brasileiro os valores da *singularidade* individual por oposição aos valores que vigoravam em um regime profissional, no sentido de um projeto de carreira com expectativa de ocupação de postos ascendentes em termos de remuneração e prestígio.

Candido Portinari foi provavelmente o principal representante do regime de valores contra os quais Mário Pedrosa defendeu um novo sistema de avaliação do fenômeno artístico. Por isso, a instituição, no Brasil, de um *regime de singularidade* com base na representação de uma atividade vocacional, se deu, a partir de determinado momento, em grande medida através de críticas ao pintor. O julgamento de Pedrosa sobre Candido Portinari, então, significou para a pesquisa um caso particular a partir do qual se pode ilustrar o processo de incorporação de novos valores na crítica de arte brasileira do período.

Os arquivos referentes a Candido Portinari<sup>3</sup> apontaram para uma mudança na recepção por parte de alguns críticos ao trabalho do artista no final da década de 1940, justamente quando o pintor ganhava reconhecimento no principal centro artístico mundial daquele momento, Paris (PEDROSA, 1946; 1949a, por exemplo). A atenção a essa mudança nos levou à intriga sobre a legitimidade dos estilos de representação figurativa e abstrata e à AICA. Uma investigação nos arquivos dessa associação

mostrou a formação de uma arena internacional de debates sobre arte e uma transformação no estatuto do crítico de arte, até então classificado na França como “escritor de arte”, organizado em torno de um sindicato denominado “*de la presse artistique*”.

No Brasil, Mário Pedrosa foi o ator social escolhido para investigarmos esse processo devido a sua presença no campo artístico brasileiro após o final da Segunda Guerra mundial, através de uma coluna diária de artes plásticas, principalmente nos periódicos *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa*, dos textos que ele produziu para catálogos de exposição e das palestras que proferiu no Rio de Janeiro, em São Paulo e outras cidades brasileiras. Pedrosa manteve uma relação de admiração com o trabalho de Portinari que se modificou a partir do final da década de 1940 e teve uma participação intensa no campo de discussão internacional sobre arte moderna que se formou com a AICA. Seus discursos foram parte essencial do campo de investigação na tentativa de compreender as condições específicas de introdução desse sistema de valores no contexto brasileiro.

Candido Portinari e Mário Pedrosa foram, na pesquisa da qual o artigo se originou, os atores sociais ilustrativos de um processo mais amplo e são indicados aqui apenas como lastro do material empírico no qual as análises se apóiam.

### **Candido Portinari e Mário Pedrosa: maneiras diversas de atribuição de valor**

Nascido em 1903, em Brodósqui, no interior rural de São Paulo, Portinari veio para o Rio de Janeiro com 15 anos para tentar o ingresso na Escola Nacional de Belas Artes. Constituiu com sua rede de relações uma clientela para seus trabalhos que teve influência em sua trajetória ascendente na conquista do prêmio de viagem à Paris, em 1928.

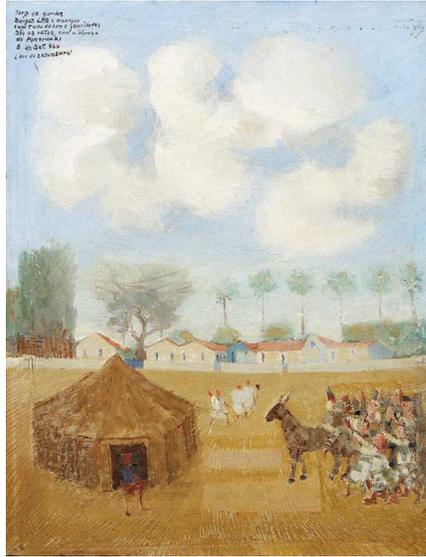
De Paris, Portinari voltou para o Brasil um artista moderno deixando para trás algumas das marcas de atribuição que o localizavam como pertencendo à classe de pintores acadêmicos. Tão importante quanto as pessoas com as quais Portinari travou conhecimento na Europa e o fortalecimento da convicção em relação ao valor de seu trabalho, foi seu contato com o fascínio que o “primitivismo” estava exercendo a partir de uma volta romântica a noções como *folclore* e *povo*, como constituintes de autenticidades nacionais. A descoberta do discurso “primitivista” oferecia ao pintor

uma base a partir da qual poderia proferir seu discurso de modernidade, marcando uma linha divisória entre sua trajetória anterior e posterior à viagem.

Foi no contexto de recuperação de um passado (que podia estar referido à arquitetura colonial, barroca ou ao folclore) e de construção de um futuro (por meio da pintura, da arquitetura e da literatura) (ANDRADE, 1942; CHUVA, 1998; CAVALCANTI, 2000), que Portinari se consagrou como um dos principais pintores modernos brasileiros. Sua consagração foi tamanha que chegou a suscitar controvérsias a respeito de sua suposta oficialidade em relação ao Estado brasileiro (WILLIAMS, 2001; ALMEIDA, 1976; FABRIS, 1977).

Percebemos na trajetória de Portinari que, ainda que houvesse um discurso de modernidade sobre sua obra, o pintor respondia a um código de conduta em grande medida referido ao estatuto do artista acadêmico. As categorias através das quais seu trabalho e comportamento eram avaliados diziam respeito a um sistema de valores no qual havia uma carreira com etapas definidas até um cargo de prestígio e uma produção que visava à comunicação de um sentido moralmente edificante. Não havia ênfase na singularidade do artista e na autenticidade de sua obra, referidas a um comportamento cujo discurso da *liberdade* fosse de par com o distanciamento das normas sociais, o desvio e a marginalidade como norma.

A polêmica que se gerou em torno do artista e de sua obra, referida ao embate entre figuração e abstração, à autonomia da obra de arte e à relação entre arte e política, configura o caso de Candido Portinari como uma possibilidade de ilustrar esse processo de transformação a partir de um caso particular.



**Figura 1 – Candido Portinari. Pracinha de Brodowski (1958).  
Pintura à óleo/madeira, 45 x 27 cm.  
Fonte: <http://www.portinari.org.br/>**



**Figura 2 – Candido Portinari. Circo (1942). Pintura à óleo/tela,  
60 x 73 cm. Fonte: <http://www.portinari.org.br/>**

Mário Pedrosa, por sua vez, nasceu em 1900, no interior de Pernambuco. Formado em Direito, tornou-se, ainda na década de 1920, um militante de esquerda. Ajudou a fundar a IV Internacional Comunista, em 1938, e dela foi expulso por Trotsky, em 1940. Afastou-se da militância política, pois seu posicionamento destoava

tanto das posturas de direita, como de esquerda. Seus primeiros escritos versavam sobre política, além de alguns artigos sobre literatura e música. Foi principalmente após seu afastamento da IV Internacional que Pedrosa envolveu-se cada vez mais nos debates artísticos.

Seus primeiros artigos sobre artes plásticas tratavam de uma gravurista alemã, Käthe Kollwitz (PEDROSA, 1933), e Candido Portinari (PEDROSA, 1934; 1935; 1942). Principalmente durante a década de 1930, a produção artística era tomada pelo então jornalista e militante de esquerda como “arma” na luta política. Esses textos eram norteados pela idéia de uma função específica para a arte, estabelecendo uma analogia entre arte e comunicação. Essa concepção aliava valores morais à arte e a obra era avaliada em relação à trajetória do artista e à qualidade das emoções comunicadas. Contribuía-se, assim, para definir uma gama de assuntos considerados expressão do proletariado, por oposição ao que era tomado como representativo de um subjetivismo pós-impressionista. Nesse momento, sua postura não era a de um crítico de arte qualificando as obras e os artistas em termos de arte moderna, mas a de um militante político preocupado com uma aliança eficaz dos artistas com a ideologia socialista.

Seguindo a crítica marxista da separação entre trabalho manual e intelectual como parte essencial dos conflitos de classe, a arte era considerada um trabalho como outro qualquer e, como tal, não deveria contar com nenhum tipo de prerrogativa, devendo ser colocada a serviço dos interesses coletivos. O “primitivo” aparece no primeiro texto de Pedrosa sobre arte como redentor dos “males da civilização”, uma crítica à excessiva racionalidade e à separação entre natureza e cultura que se operara principalmente a partir do Renascimento. Em um texto de 1942, a idéia de “primitivo” é não mais referida necessariamente a grupos sociais situados num tempo longínquo, mas àqueles distantes do espaço por excelência da modernidade: a grande cidade. Nesse artigo, Pedrosa privilegia alguns temas pintados por Portinari, que classifica como ingênuos (“crianças atrás do palhaço”, “circo de cavalinhos”). Esse tipo de temática havia sido considerada por intelectuais como Mário de Andrade a natureza mesma da pintura moderna brasileira, por sua capacidade de interpretação do Brasil *autêntico, original* (cf. TRAVASSOS, 1997).

A mudança no discurso artístico de Pedrosa pode ser percebida principalmente a partir de seu exílio nos Estados Unidos, entre 1940 e 1945. É importante ressaltar o fato de que, nesse país, o fenômeno artístico então se apresentava como uma arena política na qual a noção de liberdade era o *slogan* para a defesa de uma ordem

revolucionária e democrática (GUILBAUT, 1996). Defender uma arte figurativa ou abstrata era defender discursos diferentes sobre formas de pensar e de estar no mundo. Colocavam-se, assim, as bases para uma nova rodada de debates sobre a autonomia da arte.

Após a Segunda Guerra, Pedrosa passou a atribuir à arte uma especificidade contraditória com uma definição temática *a priori* e com uma forma de expressão privilegiada. A idéia da arte como um processo de criação individual ganhou ênfase em oposição explícita à noção de que o trabalho artístico devesse estar submetido aos mesmos constrangimentos econômicos, políticos e organizacionais que qualquer outra profissão. O pertencimento de classe (no uso da figuração para expressar temáticas tidas como proletárias) ou nacional (a representação da brasilidade) que haviam definido as temáticas eleitas até então, não faziam mais sentido nesse novo sistema de pensamento.

O assunto de um quadro, princípio que fizera parte de uma economia artística na qual a grandeza de um quadro era medida pela competência técnica e pela temática nacional ou proletária, aos poucos foi sendo substituído pela noção de *originalidade* como fundamento do valor artístico. A produção estética passava a ser concebida como um sistema de representação referido ao mundo interior do indivíduo; a polissemia foi assumida como condição da arte e o sentido passou a ser dado principalmente pela interação entre o observador e a obra de arte (mesmo que alguns observadores, como os críticos de arte, tivessem um estatuto privilegiado para enunciar os significados).

De volta ao Brasil, em 1945, Pedrosa iniciou um processo de revisão axiológica a partir da crítica a situações empíricas exposições, quadros, artistas, enfim os acontecimentos do mundo artístico brasileiro. Propôs o desafio às normas sociais com base na relação com o "primitivo", seja em termos cronológicos (a diferença colocada em uma linha evolutiva), em termos de desvio (alienação mental, marginalidade) ou ontológicos (infância). A oposição de Pedrosa aos cânones artísticos referia-se às normas acadêmicas, mas principalmente ao modernismo vigente desde a década de 1920. No lugar da apologia do engajamento político através da arte, sugere agora o ideal da arte como caminho para o desenvolvimento individual. Trata-se, na verdade, de uma nova forma de engajamento, respeitando os fundamentos da autonomia da arte. Esse empreendimento foi possível em virtude do capital social acumulado pelo crítico por volta de 1940.

Como militante político da oposição de esquerda, Pedrosa, mais do que ninguém, tinha autoridade para defender a separação entre a estética e a moral, em um contexto no qual os intelectuais acreditavam estar vivendo a democratização do país e, portanto, valorizavam o posicionamento ideológico. Na visão do crítico, a *liberdade* que o artista ganharia com essa separação teria utilidade na aplicação da arte moderna à educação e ao desenvolvimento de um novo tipo de indivíduo.

Pedrosa enunciou, ainda na segunda metade da década de 1940 (PEDROSA, 1947, 1947a; 1947b; 1947c; 1947d; 1947e; 1947f; 1947g; 1947h; 1947i; 1947j), alguns importantes pressupostos que passaram paulatinamente a constituir, no Brasil, os novos valores artísticos de um regime no qual o "indivíduo qualitativo"<sup>4</sup> tornara-se o eixo central. A noção de singularidade passou a referir-se à excelência que, no lugar da capacidade de seguir os cânones, definia o valor do criador. O artista devia provar sua *originalidade*, mostrando que podia exprimir sua interioridade de forma tal que ela ao mesmo tempo alcançasse a universalidade. A aprendizagem artesanal foi assim praticamente excluída desse mundo e substituída pela noção de dom, e por uma transmissão via iniciação própria ao regime da vocação<sup>5</sup>.

O entusiasmo, a compulsão e o delírio inspirado são parte dessa concepção de arte que se opõe à aplicação de regras. O artista se torna a arte em pessoa e o produto final é resultado da convulsão do gênio (oposta à lenta maturação da técnica), somente para os eleitos e, muitas vezes, singularizada pela loucura (HEINICH, 2005). Esse novo regime de valores é oposto à regularidade, à previsibilidade e ao controle do governo supostos em uma carreira profissional que tem etapas definidas a serem cumpridas (como as medalhas sucessivas até o prêmio de viagem e a possibilidade de vir a ser um professor e membro do júri que vai reproduzir esse sistema, como ocorreu na formação acadêmica que Portinari teve).

### **Figuração x abstração**

O embate entre os defensores da forma de representação pictórica figurativa e os defensores da abstração serviu, em nossa pesquisa de doutorado, como ponto de partida para uma investigação das interações entre objetos e atores. Procuramos descrever as reavaliações estilísticas e suas relações com a afirmação e criação de valores e, portanto com o estatuto dos atores e das obras de arte. Percebemos, assim, que a noção de modernidade artística no Brasil foi redefinida em meados do século XX

de acordo com a posição de alguns atores sociais e suas participações na esfera artística internacional (principalmente Pedrosa e Portinari, mas também Mário Barata e Antonio Bento, entre outros). As obras de arte constituem a objetivação de valores que podem ser revistos à luz dos novos valores (*engajamento, individualismo e vocação*, por exemplo).

Nesse processo de transformação axiomática, a intriga entre os defensores da figuração e da abstração mostrou como a classificação de estilos artísticos supera a dicotomia objeto/sujeito. Os valores são atribuídos tanto aos objetos artísticos, como também a seus produtores, admiradores ou aviltadores. Assim, esse *affaire*<sup>6</sup> apresentou-se como campo privilegiado para observação e análise dos regimes de avaliação da produção artística e das diferentes representações sobre o artista e a obra de arte.

O processo de revisão de valores pelo qual passou o fenômeno artístico no Brasil no início da segunda metade do século XX esteve intrinsecamente relacionado às transformações ocorridas no universo artístico internacional, ao contexto geopolítico e às ideologias que vigoravam durante a Guerra Fria. Desde 1941, o Partido Comunista do Brasil vinha se reorganizando e participando de movimentos políticos diversos e, até ter seu registro novamente cassado, em 1947, gozava de grande aceitação popular. A temática dita social, isto é, a ênfase em temas como a diferença de classes ou os trabalhadores rurais, a partir de uma representação mais ou menos realista, dependendo do artista, foi estimulada e a arte tomada como uma arma de combate na luta de classes. Intelectuais como Candido Portinari, Antonio Gomide, Clóvis Graciano, Emiliano Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa, Emílio Goeldi, Lívio Abramo, Oswald de Andrade Filho e Manuel Martins foram alguns dos representantes desse "partido estético".

No Brasil, a legalização do Partido Comunista em 1945, levou à filiação de artistas de diversas concepções estéticas que apoiaram, de formas variadas, sua organização: esses artistas ofereceram trabalhos cujo valor da venda foi revertido para o partido, personalidades reconhecidas tiveram seus nomes indicados para candidatura e incremento dos quadros políticos e ministraram palestras, nas quais a temática da reforma agrária, da miséria do povo e do sofrimento eram centrais. Portinari filiou-se ao partido e concorreu a deputado federal, em 1945.

Na plataforma política de Portinari, a questão agrária tinha relação com sua própria trajetória de vida e com as imagens que ele vinha produzindo desde meados

da década de 1930. Uma série de telas pintadas a partir de 1934 já apresentava motivos relacionados com questões instrumentalizáveis nesse contexto social. Mais do que as temáticas particulares das telas – café, retirantes, morro, colonos – o tema do sofrimento e da miséria permeava as considerações acerca de seu trabalho não somente no Brasil, mas também na Europa.

Em 1945, foi organizada na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a exposição *Peintres français d'aujourd'hui – arts decoratifs*, tendo como responsáveis pela *Section Peinture*, entre outros, René Huyghe, Germain Bazin e Yves Sjöberg (posteriormente, membros do ICOM<sup>7</sup> e/ou da AICA). Provavelmente, a organização dessa exposição ofereceu a Portinari a oportunidade de conhecer Germain Bazin, então funcionário do departamento de restauro do Louvre, e desse encontro resultou o convite para que o pintor brasileiro apresentasse seu trabalho em Paris. Na França, o Partido Comunista havia acumulado prestígio devido à sua participação nas atividades da Resistência. A aliança do Partido Comunista Francês com a burguesia, com quem partilhava o poder, fez com que nesse país a disputa entre representação figurativa e representação abstrata logo após a guerra fosse relativizada. No ano seguinte, Portinari apresentou-se na capital francesa. Ainda que tenha sido muito bem recebido por parte da crítica, acirravam-se os debates sobre a separação de valores éticos e estéticos.

Trechos de artigos publicados na França eram reproduzidos em português nos periódicos cariocas, pelos críticos de arte locais:

Porque ele sofre a tragédia das populações retirantes que viu pelos caminhos de sua terra, exaustas, esqueléticas de fome e da canseira do êxodo. A pintura de Portinari é, portanto, rica de fortes prolongamentos humanos. (...) Viagem nem tanto a um país estrangeiro senão à alma desse país (tradução de trecho do texto de Cassou para o catálogo da exposição *apud* BENTO, 1946, [doc.s.p.]).

A legitimidade das questões apresentadas por Portinari apoiava-se no recurso à naturalização dessa temática, através da relação com sua trajetória de vida e sua origem social. Os posicionamentos político e social do pintor eram utilizados para justificar a concepção estética pela *grandeza* dos motivos retratados: “não se trata para ele, pintor comunista, de pintar de tal ou qual forma, mas de exprimir seu eu em

função de uma forma de pensar que está ligada à filosofia materialista” (AURICOSTE, 1946, p.13).

A indignação em relação às condições sociais era deslocada para a materialidade do quadro dignificando o sofrimento, a pobreza e a miséria no registro estético. A justificativa na defesa do estilo figurativo estava na referência às coisas de ordem externas ao quadro, que desviavam o investimento de uma relação estética em direção à denúncia. A incompatibilidade entre a idéia de apreensão estética e o posicionamento político, apesar de condizente com as teorias estéticas desenvolvidas desde o século XVIII, ainda não era acionada sistematicamente, nesse momento, na defesa da abstração de uma reformulação do discurso da autonomia da arte. A economia artística na qual a grandeza era medida pela competência técnica somente aos poucos foi substituída pela noção de *originalidade* como fundamento do valor artístico.

Contribuíram para dar novos contornos às tendências políticas e artísticas a expulsão dos comunistas do governo do Primeiro Ministro francês Paul Ramadier, em 1947, e a mudança do eixo econômico para os EUA. Na França, a balança voltou a pesar para o lado dos defensores da abstração. Nos EUA, desde a bomba atômica, o vocabulário realista na arte passou a ser considerado incapaz de dar conta do horror. O pânico do comunismo como parte da política internacional do presidente Truman dava início à “caça às bruxas”. O artista deixava de ser considerado como uma das vozes da revolução e passava a ser concebido como o guardião do ideal liberal e democrático. A linguagem abstrata se tornava uma imagem alternativa plausível de modernidade e desenvolvimento frente ao sistema de prestações adotado no qual eram oferecidos investimentos na reconstrução dos países devastados, cuja retribuição era cobrada na forma de estrangulamentos políticos. Segundo GUILBAUT (1996), nos anos de 1947-1948 a abstração tornou-se *establishment* nos EUA.

Pedrosa percebia as transformações em curso, alertando, em um artigo onde comentava uma exposição de Portinari em Paris:

O mundo se tornou menor, as áreas de periferia, outrora vagas regiões coloniais que Paris batizava da expressão desdenhosa de 'lá bas', aproximaram-se cada vez mais do centro, numa permuta de irradiação cultural de que nem sempre o melhor é dado por esse mesmo centro. O mundo colonial se identifica de mais a mais ao mundo metropolitano. Paris, em suma, não decide mais do gosto do mundo nem das suas tendências mais modernas e expressivas (PEDROSA, 1946, [doc.s.p.]).

Optar pela defesa de uma ou outra forma de representação era posicionar-se frente a essas transformações. Assim, falando da consagração de Portinari em Paris, Pedrosa anunciava sua plataforma artística ao declarar esperar que

a estada em Paris o tenha desprovincianizado por completo, dando-lhe consciência de que o estado de valores artísticos para ele, agora, não é mais nenhuma circunstância geográfica ou outra qualquer externa, mas a sua própria experiência. Não é só da Escola de Paris de que ele se deve libertar, mas de Paris também, de seu 'décor', de seu ambiente, de seus problemas contingentes, de suas preocupações puramente históricas ou políticas (PEDROSA, 1946, [doc.s.p.]).

As críticas sistemáticas de Pedrosa ao trabalho de Portinari (e aos os valores que ele representava), no entanto, só se iniciaram a partir de 1949 (não por mera coincidência, após a organização e o ingresso de Pedrosa na AICA). A primeira crítica diretamente direcionada para a pintura de Portinari foi formulada em relação ao painel *Tiradentes*, calorosamente recebido pelo restante da crítica<sup>8</sup>, especializada ou não. O artigo de MORAES (1949) fazendo uma analogia entre a Inconfidência mineira e a revolução proposta pelo Partido Comunista foi, provavelmente, o que estimulou a reação de Pedrosa. Sua perspectiva então, não era radical contra a figuração<sup>9</sup>, mas contra todo o conjunto de valores artísticos que se encontrava concentrado em Portinari. O *status* do mestre de Brodóski não se abalara. Por isso, o artigo de Pedrosa não teve repercussão, a crítica especializada estava muito mais preocupada em desqualificar a abstração.

Em 1954, Pedrosa causou comoção ao declarar que Portinari e Di Cavalcanti não fizeram falta na segunda Bienal de São Paulo, o que resultou em seu afastamento da *Tribuna da Imprensa*, cujo diretor, Carlos Lacerda, recusou a publicação de uma réplica às críticas de leitores feitas às declarações de Pedrosa (PEDROSA, 1954). Em 1955, o fato de Milliet afirmar que "do diálogo surgiram e se afirmaram algumas verdades esquecidas, como a de que vale a arte pelos seus elementos estéticos somente, seja ou não figurativa, ou a de que, se o assunto não é necessário, tampouco prejudica a realização artística" (MILLIET, 1955, [doc.s.p.]) indicava que a polêmica ainda não tinha se esgotado, mas também que Portinari já não era mais o pintor que "deita cores imortais" (CHATEAUBRIAND, 1942, [doc.s.p.]), inabalável em sua consagração.

Em 1960, os valores pareciam, por fim, ter se invertido. Mário Pedrosa foi convidado por Matarazzo para ser diretor do MAM-SP e da Bienal de 1961. Ele se despediu “da crítica militante”, argumentando que seus “possíveis e amados leitores” o teriam, a partir de então, “de outro ângulo”. Como diretor de um museu de arte moderna e responsável por uma bienal, Pedrosa declarava que iria assumir uma “posição menos *agressiva* ou mais *neutra* que a de crítico militante, de óculos e lápis na mão” (PEDROSA, 1960, [doc.s.p.] - ênfases no original).

### **Uma tipologia que vinculava estilo e função**

O processo de transformação axiológica descrito nas páginas precedentes não ocorreu de forma linear: apresentou-se como resultado de um conjunto simultâneo de situações que ocorreram em meio a uma configuração institucional, um contexto social e desenvolvimentos artísticos e conceituais propícios. Nesse embate, nacionalismo, posicionamento ideológico e valores morais, inicialmente considerados como parte dos critérios de avaliação do artista e de sua produção, foram paulatinamente excluídos do novo regime de grandeza que se instituiu.

Essa *affaire* colocou em jogo as representações sobre os crítico de arte, dos artistas e da produção artística em um período no qual a rede de instituições internacionais se expandia tendo como critérios de seleção de obras e atribuição de prêmios os valores relacionados ao regime de singularidade. O grau e a forma segundo os quais essa contenda variou ao longo desse período foram diferencialmente influenciados pelos contextos históricos locais.

As transformações verificadas na crítica de arte em meados do século XX dizem respeito à generalização do valor da singularidade individual, através das noções de *vocação* e *autenticidade* que se sobrepuseram aos valores manifestos no processo de transmissão e aquisição de um conhecimento técnico e na capacidade de seguir as convenções<sup>10</sup>. Os novos critérios de avaliação da excelência artística estavam fundamentados nas representações do artista como um indivíduo destacado da trama social. A marginalidade, como forma de oposição às convenções sociais, deslocava a possibilidade de o artista construir sua identidade profissional em torno de seus pertencimentos sociais, o que, no Brasil do começo do século XX, estava relacionado principalmente à nacionalidade e, nas décadas de 1930 e 1940, ao posicionamento político e ao papel de representante das “classes oprimidas”.

Guardadas as proporções, esse período engendrou, para o fenômeno artístico no Brasil, profundas reformulações nas representações do artista e da arte moderna, que lembram aquelas instituídas pelo Romantismo, na Europa. A revisão do sistema de valores na França do século XIX passou principalmente pela construção de um estilo de vida próprio ao artista e ao intelectual modernos e se deu, principalmente, por meio da produção literária de autores como Flaubert, Baudelaire e outros representantes do Romantismo (BOURDIEU, 2000). Em meados do século XX, a banalização desse processo esteve referida na França, no Brasil e em outros países à disputa entre formas de representação pictóricas e foi efetuada principalmente pelos críticos de arte, através de suas colunas diárias em periódicos de grande circulação (cf. REINHEIMER, 2008).

O processo de institucionalização da arte moderna na França, que estabeleceu como cânone a ruptura em relação aos cânones resultou na valorização do papel do crítico de arte como intérprete em meio à proliferação de estilos, gêneros e discursos. Em meados do século XX, o estabelecimento de um campo internacional de debates para os críticos de arte através da AICA e de uma rede de outras instituições – museus de arte moderna e bienais – somado ao contexto sócio-político, levou os críticos de arte a reconsiderarem a idéia de autonomia da arte, levando à reafirmação da singularidade como valor preponderante para a avaliação do fenômeno artístico, concomitantemente à rejeição ao nacionalismo e à negação da participação dos artistas em qualquer projeto político, nacional ou não.

A instituição desse novo conjunto de valores que afirmava que a *singularidade* e a *autenticidade* como o regime de grandeza na avaliação do artista e sua obra no Brasil caminhou em paralelo a outros dois processos centrais para a reconfiguração do fenômeno artístico contemporâneo: a delimitação da crítica de arte como categoria socioprofissional e a valorização da linguagem específica de avaliação da produção e do produtor artístico. As discórdias públicas em torno da figuração e de abstração são emblemáticas nesse sentido, explicitando uma nova etapa no processo de avaliação da arte e do artista independentemente de outros valores, como os econômicos e morais.

Nessa contenda as justificativas para se atacar o figurativismo colocavam em jogo uma tipologia que vinculava a figuração a uma arte desvalorizada devido ao conteúdo que deslocava o interesse da obra para a dimensão ética, enquanto, na abstração, tendo o assunto sido eliminado, a atenção voltar-se-ia necessariamente para a dimensão estética<sup>11</sup>. Aqueles que defendiam a figuração não viam contradição

na presença de uma dimensão moral na arte, acreditando haver uma função que o artista deveria cumprir em relação à coletividade, enquanto acusavam a abstração de ser uma forma de arte individualista por estar desconectada das questões coletivas, classificando pejorativamente esse estilo de “decorativo”.

Os termos dessa tipologia, construída a partir de um vínculo entre estilo e função – seja para defender ou atacar um ou outro estilo – associava a figuração a uma “arte aplicada” e a abstração a uma “arte pura”<sup>12</sup>. Os argumentos pró-abstração foram, ao longo do tempo, sedimentando a estética como forma específica de avaliação da produção artística. A interpretação da pintura figurativa, pautada no significado do tema e ancorada principalmente na História da Arte, dificultava que se colocassem em prática os princípios que os críticos de arte vinham propondo como delimitadores da fronteira entre a atividade dessa categoria socioprofissional e as interpretações de disciplinas como a História, a Filosofia e a Psicologia da arte.

A representação abstrata colocava o desafio de se avaliarem questões intrínsecas à prática da pintura como o uso de texturas, o equilíbrio de formas e cores e a distribuição destas no espaço da tela, prestando atenção à composição como um todo e sem fazer referência a dimensões heterônomas ao fenômeno artístico. Esse embate, ao mesmo tempo em que constituía a crítica de arte como uma atividade específica, definindo métodos e objetivos que unificavam essa categoria em oposição aos interessados e estudiosos de arte de outros campos, elegia a estética como uma forma distinta de atribuição de valor à produção artística e divulgava os novos parâmetros ao público em geral. A defesa da representação abstrata, forma de representação pictórica que tinha sido criada no início do século XX, deslocava a ênfase no posicionamento ideológico do artista frente a outras esferas sociais como um dos critérios de avaliação de sua produção para a idéia de *dom* e *sensibilidade*, reconhecidos em termos de estilos de vida marginais às normas e traduzidos em *autenticidade*.

O pós-Segunda Guerra aparecia como um contexto propício para a ascensão de um estilo que eliminava o assunto, acarretando, principalmente no Brasil, uma mudança radical em dois critérios de avaliação até então centrais ao universo artístico: a capacidade técnica transmitida através do processo de ensino e aprendizagem que vinculava um pintor a uma tradição e a determinados professores (aos quais seu nome era relacionado ao inscrever-se nos salões de arte da Escola Nacional de Belas Artes ou em artigos de jornal); e o semelhança ou eficiência de representação do motivo

escolhido. Se na França esses valores já estavam sendo questionados pelo modernismo desde o final do século XIX, no Brasil a *autenticidade* não era um valor absoluto e a idéia de *vocação* não obliterava o longo e tortuoso aprendizado da técnica (cf. PEDROSA, 1946b).

Diversas mudanças podem ser observadas a partir do embate entre abstração e figuração. Com relação aos critérios de avaliação da produção artística, a abstração destronou a analogia positiva com tudo que tinha sido produzido anteriormente, isto é, a idéia de *excelência relativa* medida pela comparação com os precursores, e abriu espaço para a arte contemporânea que se estabeleceria como a valorização da *excelência absoluta*, isto é, da ruptura com tudo que havia sido produzido até então. A comparação passava a ser feita de forma distintiva e não mais imitativa (HEINICH, 1991).

A identidade do artista, por sua vez, também se modifica. Até então, era construída com base na carreira artística que, contada desde as suas primeiras manifestações na infância, englobava, contraditoriamente, tanto a habilidade em aprender e reproduzir técnicas de desenho, pintura e composição como o *dom* nato. A partir desse momento, é em torno da *vocação* e da *sensibilidade* que se constrói a representação do artista. O recurso à infância, enquanto afirmação de uma *sensibilidade estética* primordial, passa a ser acionado para se contrapor ao caráter adquirido do talento artístico e à importância da aprendizagem de uma habilidade técnica.

A relação entre a consagração e a passagem do tempo também sofreu alterações: a posteridade passou a ser considerada como um critério de avaliação mais confiável do que a conquista de prestígio em vida, que passou a ser questionado como resultante da submissão aos cânones e como sinônimo de interesse material<sup>13</sup>. A ênfase no professor como transmissor de conhecimento técnico foi deslocada para outro ator social: em primeiro lugar para o mestre que não mais ensina ao aluno, mas desvela a vocação do artista para ele próprio e revela para o círculo de pares sua vocação; posteriormente para o crítico de arte que o apresentará a um *círculo de reconhecimento*<sup>14</sup> mais amplo, representado pelo público.

Os regimes de *singularidade* e *vocacional*, aplicados tanto aos objetos de admiração, quanto aos atores que participam do fenômeno artístico, são "tipos ideais" cunhados para tentar organizar uma realidade complexa, na qual diversos regimes de valor e diversos pares de oposição podem ser acionados, dependendo da situação. Em

relação ao século XIX, esses novos regimes foram descritos pela oposição da arte moderna em relação à arte acadêmica (ou neo-acadêmica); já em meados do século XX, a afirmação desses valores irá fundamentar a arte contemporânea como uma nova fase da arte moderna.

Certamente, não é possível compreender o fenômeno artístico somente a partir desse *affaire*, que representa um dos muitos recortes possíveis da arte do século XX. Porém, não compreender os regimes de valor implícitos no embate entre figuração e abstração seria passar ao largo do próprio processo de fundamentação da arte contemporânea, regida pela singularidade individual, e ignorar a arena a partir da qual os críticos de arte se afirmaram enquanto categoria socioprofissional.

### **Considerações finais**

De forma geral, enquanto críticos de arte, curadores e artistas insistem na dimensão individual do fenômeno artístico, cientistas sociais a negam. A discórdia, por si só, convida a discutir essa forma de classificação da realidade social. Não se trata de validar ou invalidar a dimensão individual, mas de buscar compreender como os atores sociais constroem, justificam e implementam essa dimensão, como um valor, em seus discursos e atos. Assim, a intenção desse artigo foi apresentar os deslocamentos da relação entre o individual e o coletivo, entre as décadas de 1940 a 1960, no processo de criação artística.

Foi pensando na relação do produtor artístico com os valores de seu próprio universo de atuação que procuramos compreender as transformações nas representações sobre o artista e sua produção na metade do século XX. Mais do que questionar o cunho ideológico da noção de singularidade na arte, nosso objetivo foi investigar as conseqüências que tais representações acarretaram para o fenômeno como um todo.

Observamos a incorporação, nas artes plásticas brasileiras, de um novo sistema de avaliação do produtor e da produção artística que se tornou hegemônico, sem porém eliminar os valores do sistema acadêmico que, em situações específicas, podem ser acionados pelos atores. Por outro lado, os mesmos valores de grandeza predominantes a partir da segunda metade do século XX foram esporadicamente utilizados para se referir a artistas e a suas produções antes desse período. Portanto, o processo de instituição dos novos valores não seguiu um desenvolvimento seqüencial;

nos artigos e textos dos catálogos analisados em nossa pesquisa, percebe-se a crescente ênfase em alguns valores em detrimento de outros ocorreu paulatinamente.

A arte é uma expressão da vida social e como tal, participa das transformações sociais encontrando nos momentos historicamente marcados períodos decisivos de revisão de valores. O presente artigo procurou mostrar como se deu o processo de reabilitação da noção de autonomia da arte e de constituição de um novo sistema de grandeza a partir do qual se passou a avaliar o fenômeno artístico, nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra. Atributos coletivos, como o engajamento político e o pertencimento nacional do artista plástico, foram perdendo importância na valoração de sua obra, enquanto noções como *autenticidade*, *singularidade*, *criatividade*, *espontaneidade* e *sensibilidade* ascendiam como critérios de avaliação da obra de arte, tornando o indivíduo o eixo central em torno do qual se constitui o fenômeno artístico.

No regime de singularidade, a noção de *liberdade* sustenta a de *autenticidade* e aparece como justificativa moral para desvios. Com tal mudança de foco, não se tratava mais do cidadão (eu social, feixe de direitos e deveres), mas de uma singularidade reconhecida a partir de uma produção artística fundada nos valores da *vocação* e da *autenticidade*. A noção de autenticidade, no campo artístico brasileiro, deixou de estar relacionada à idéia de "espírito de um povo", para se vincular a uma excelência absoluta a partir da qual a obra do artista deveria ser diferente de tudo até então produzido.

Sendo o fenômeno artístico constituído de objetos, pessoas, instituições e valores, a categorização dos produtos artísticos traz consigo valores morais que dizem respeito ao lugar dos atores no mundo social. Analisar a produção crítica sobre arte nos permitiu reconstituir os sistemas de grandeza a partir dos quais as obras e os artistas foram diferencialmente avaliados. Numa dimensão social cuja representação vigente é a de que os criadores são produtos de suas criações, mais do que o inverso, é possível observar as formas de classificação das obras (estilos, períodos históricos ou gêneros) estando atentos aos valores e representações que dizem respeito aos atores que participam do fenômeno.

Compreender os regimes de grandeza a partir dos quais o fenômeno artístico se organiza pode contribuir para a superação das dicotomias interno/externo, obra/pessoa, produção/recepção, próprias ao mundo duto que as reifica, tornando-as pontos de controvérsias epistemológicas. Assim, observar a arte respeitando sua especificidade, isto é, levando em conta valores antinômicos como o individual oposto

ao coletivo, o sujeito ao social, a interioridade à exterioridade, o inato ao adquirido, o dom natural às aprendizagens culturais que compõem seu universo de representações, pode contribuir para uma revisão de certas posturas sociológicas que opõem simetricamente o universo das representações à realidade empírica. Tanto o discurso sobre o *dom*, como o do ensino e aprendizagem da arte, inspiração e trabalho árduo, inovação e imitação de modelos, genialidade e habilidade são dimensões importantes para o fenômeno da criação artística e para um estudo do estatuto dos criadores e suas obras.

Não propomos em nossa análise um sistema classificatório que divida artistas em tradicionais (ou acadêmicos, profissionais) e modernos (ou singulares, vocacionais). O regime de singularidade que se estabeleceu no Brasil, no período estudado, não eliminou totalmente o sistema de valores no qual o pertencimento nacional era um valor e nem as representações sobre a vocação substituíram completamente as representações do artista como um profissional. Apesar de serem sistemas antagônicos, um fundado nos cânones e na tradição (podendo ser acusado de conformista) e outro na autenticidade, na raridade e no desvio (passível da acusação de elitista), ambos os regimes de grandeza coexistem e podem ser acionados, em situações diversas, pelo mesmo ator social. A *inspiração*, entretanto passou a ser justificada para a atividade criativa por oposição às hetero-determinações da atividade profissional que antecipam ou satisfazem a demanda "externa" (do mercado, das relações de serviço, das encomendas). A *autenticidade* era assim forjada pela oposição à constância. O *dom*, a *vocação* era confirmada pela busca da constante inovação, que inscreveria cada trabalho diferente no conjunto de uma obra resultante da *sensibilidade* de uma personalidade singular.

O embate que se desenrolou no período posterior à Segunda Guerra não se resumiu apenas a um confronto entre arte oficial e arte independente, segundo o esquema da geração precedente; tratou-se, antes, da demarcação entre diferentes categorias de arte independente e do próprio sentido dessa independência. Assim, a arte moderna que Pedrosa defendia era considerada pelo crítico como a única forma de arte legítima, de modo que a defesa dessa nova forma de representação desafiava os valores da geração anterior. Não eram somente as formas de representação sobre a tela que estavam em questão, mas a tensão entre um regime de valor pautado no respeito à aprendizagem e na moral e outro baseado na inovação, na raridade e na criação individualizada. Vimos nas páginas precedentes como as dimensões sociais e

estéticas se interpenetram e se refletem tornando o fenômeno artístico um desafio para as ciências sociais.

## Notas

---

<sup>1</sup> As delimitações temporais em qualquer trabalho de pesquisa são sempre arbitrárias devido à necessidade formal. O processo aqui descrito teve início antes da Segunda Guerra e não terminou em 1960, mas dá testemunhos de movimentos mais profundos e anexa um tempo muito superior à sua própria duração.

<sup>2</sup> A noção de grandeza (BOLTANSKI E THÉVENOT, 1991) supõe a possibilidade de uma pluralidade de regimes de valores a partir dos quais os indivíduos podem ser diferencialmente avaliados.

<sup>3</sup> Parte da pesquisa foi efetuada nos arquivos do Projeto Portinari, situado no campus da PUC-Rio.

<sup>4</sup> Para SIMMEL (1971), o indivíduo qualitativo se opõe ao indivíduo quantitativo do iluminismo, surgindo somente após a igualdade e a liberdade se terem tornado valores primordiais no mundo moderno. Associado ao romantismo, o indivíduo qualitativo rompe parcialmente com a impessoalidade característica da modernidade - promovida pelo dinheiro e pela vida na metrópole. Através do exercício da distinção e da diferença afirma-se os sentimentos e a interioridade, por oposição à universalidade.

<sup>5</sup> Durante o século XIX, os autores românticos construíram paulatinamente o paradigma do artista moderno, em parte através da substituição do aprendizado profissional, ao qual a atividade artística anterior à Revolução Francesa estava vinculada, pela noção de *vocação*. Originalmente constituído dentro da tradição religiosa a vocação estava relacionada ao chamado, isto é, uma relação pessoal com a divindade na qual estavam envolvidas questões como a graça, a salvação, etc. Do processo de desmágicação do pensamento ocidental moderno, o conceito religioso foi adquirindo uma forma laicizada da qual desapareceu a idéia de uma divindade exterior em relação à qual se é chamado e constituiu-se a idéia de uma divindade interior ao próprio sujeito. Max Weber (1982, 1969) apresentou a relação da vocação na ciência e na política como a idéia daqueles que vivem "para" uma *causa* e lutam "por sua obra" (1982:100): viver "para" a arte, a ciência ou a política, mas não necessariamente "de" arte, ciência ou política e fazer delas a sua vida num sentido interior. A vocação tem para Weber uma dimensão de realização no mundo e não só de chamado interior e se ancora em noções como intuição, inspiração e imaginação. Nessa versão laicizada da *vocação* as disposições incorporadas, em parte de modo inconsciente, são as formas de qualificação dos atores e sua propriedade fundamental é a idéia de motivações interiores, não hetero-determinadas. A singularidade então é a qualidade desses atores, movidos por uma ética de princípios internalizados.

<sup>6</sup> A forma *affaire* (CLAVERIE, 1994) implica no trabalho de revisão das relações de interesse dos protagonistas em questão, vinculando de formas novas o *universal* e o *particular*. No caso do *affaire* figuração *versus* abstração, estava em jogo uma nova relação entre valores morais e valores estéticos.

<sup>7</sup> International Council of Museums.

<sup>8</sup> AQUINO, 1949; BENTO, 1949b, 1949c; CALLADO, 1949; CAMPOFIORITO, 1949, 1949a, 1949b; CONVERSAM, 1949; DEL PICCHIA, 1949; FERRAZ, 1949; KELLY, 1949, 1949a; LIMA, 1949; MARTINS, 1949; MILLIET, 1949; MORAES, 1949; REGO, 1949; REIS JUNIOR, 1949; SQUEFF, 1949 e WAINER, 1949 teceram elogios ao painel.

---

<sup>9</sup> Quando as representações sobre a produção e o produtor artísticos se tornaram uma arena de disputas explícitas após a Segunda Guerra, usavam-se os termos "realismo" e "naturalismo" para se referir ao estilo oposto à abstração, o que remetia à posição ideológica do produtor de tal estilo. Em oposição a esse, a abstração era freqüentemente classificada pelo termo depreciativo de "estilo decorativo". Com o desenrolar do debate e a progressiva separação, no próprio embate, dos valores heterônomos ao campo artístico, termos referentes à forma de representação, propositadamente distanciados de valores heterônomos, foram adotados. Assim, os termos "figuração" e "abstração" são eles mesmos categorias que remetem à autonomia do campo artístico, pela qual o embate foi travado.

<sup>10</sup> Alguns dos críticos de arte que fizeram parte da AICA e, no Brasil, participaram desse processo de revisão axiológica podem ser citados: Giulio Carlo Argan, Franz Roh, James Johnson Sweeney, Helmut Hungerland, Rosário Assunto, Jean Cassou, Leon Degan, Paulo Firens, Flavio de Aquino, Jayme Mauricio, Murilo Mendes, Antonio Bento. Dentre os brasileiros, houve mudanças de posições daqueles que inicialmente defendiam a figuração através de uma defesa a Portinari e mais tarde se viram defendendo os valores implícitos na abstração.

<sup>11</sup> Trabalhamos com a noção histórica de *estética* desenvolvida na primeira metade do século XX. Portanto, durante o período imediatamente anterior ao tratado pela pesquisa e no qual os críticos de arte investigados estavam se pautando. Essa noção estava fundada em dois pontos centrais: 1) o surgimento de uma presunção de que as obras de arte são criações com critérios autônomos de valor a partir do qual surge a possibilidade da emancipação das pressuposições do naturalismo e de todas as formas de instrumentalidade da arte, que teria possibilitado libertar-se do interesse anedótico dos quadros e da sua capacidade de elevar, edificar ou divertir e; 2) a construção da apreciação estética como um valor em si, isto é, a "crença, tácita ou afirmada, de que o gozo da experiência estética, a cultivação da sensibilidade estética e o treinamento da capacidade de apreciar belas obras de arte são alguns dos valores fundamentais da vida humana, valiosos por si mesmos e que dispensam a justificação de quaisquer benefícios extrínsecos que possa conferir" (OSBORNE, 1993, p. 266).

<sup>12</sup> Lygia Dabul (2001) mostra como a figuração é hoje relacionada automaticamente à arte acadêmica, enquanto a abstração tem mais chances de ser classificada como pintura contemporânea. A autora mostra que esse não é o único critério para a classificação da produção de um artista como contemporâneo havendo toda uma gramática corporal que contribui para essa categorização.

<sup>13</sup> Bourdieu fala desse processo ao discorrer sobre a autonomização do campo artístico: "a revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado" (BOURDIEU, 1996, p. 100). Assim, triunfar sobre o burguês é anulá-lo como cliente em potencial. Se a obra foge aos critérios ordinários de avaliação do mercado, ela não tem valor comercial, não tendo mercado.

<sup>14</sup> Na representação gráfica desse conceito, os círculos são concêntricos e o reconhecimento é mais restrito e especializado quanto mais próximos do artista. Assim, o 1º círculo seria aquele constituído pelos pares (colegas e concorrentes), o 2º, pelos marchands e colecionadores (contato imediato com os artistas), o 3º, pelos especialistas, críticos, conservadores e curadores (geralmente participantes dos quadros das instituições públicas e distantes temporal e espacialmente dos artistas), e

---

o 4º, pelo grande público. Esse modelo conjuga três dimensões: a proximidade espacial em relação ao artista; a passagem do tempo em relação à sua vida presente (o julgamento dos pares e dos compradores a curto prazo, a médio dos *connaisseurs* e a longo dos espectadores) e a importância para os artistas do reconhecimento medido pelo primeiro círculo de acordo com o grau de autonomização de sua relação com a arte (BOWNESS, 1989 *apud* HEINICH, 2004, p. 70).

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, P. M. de. *De Anita ao museu*. (Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003 [1984].

ANDRADE, M. *O Movimento Modernista*. Palestra proferida na Casa do Estudante, São Paulo, 1942.

BOLTANSKI, L. & THEVENOT, L. *De la justification*. Les économies de la grandeur. Paris: Éditions Galimard, 1991.

BOURDIEU, P. A institucionalização da anomia. IN: \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000 [1989].

\_\_\_\_\_. *As Regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996 [1992].

CASTRO, C. & CUNHA, O. M. G. da. Quando o campo é o arquivo. IN: *Estudos Históricos*. CPDOC/FGV, nº 36, 2005.

CAVALCANTI, L. (Org.). *Modernistas na repartição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc – IPHAN, 2000.

CHUVA, M. R. R. *Arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)*. Tese de doutorado em História Social das Idéias, UFF, Rio de Janeiro, 1998.

CLAVERIE, É. Procès, Affaire, Cause. Voltaire et l'innovation critique. *Revista Politix*, n.26, 1994.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Edusp, 1977.

GIUMBELLI, E. Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente malinowskianas In *Revista Brasileira de Ciências Sociais* Vol. 17 No 48. fevereiro/2002.

GUILBAUT, S. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide. Paris: Hachette Littératures, 1996.

GUIMARAENS, D. T. P. de. *A reinvenção da tradição: ícones nacionais de duas Américas*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

HEINICH, N. *La gloire de Van Gogh*. Essai d'Anthropologie de l'Admiration. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

\_\_\_\_\_. *La sociologie de l'art*. Paris: Éditions la Découverte, 2004 [2001].

---

\_\_\_\_\_. *L'Élite artiste*. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

MICHAUD, E. *Histoire de l'art une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.

REINHEIMER, P. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores nos discursos artísticos brasileiros*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, no Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SIMMEL, G. Freedom and the individual. IN: LEVINE, D. N. (ed). *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago University Press, 1971.

THOMAS, N. *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture*. New York: Thames and Hudson, 1999.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

WEBER, M. A ciência como vocação. IN: \_\_\_\_\_. *Ciência e política: duas vocações*. Prefácio de Manoel T. Berlink. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

\_\_\_\_\_. A política como vocação. IN: GERTH, H. H. & MILLS, W. (Orgs). *Ensaio de sociologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

WIDDIFIELD, S. G. *The embodiment of the national in late nineteenth-century Mexican painting*. The University of Arizona Press, Tucson, 1996.

WILLIAMS, D. *Culture Wars in Brazil*. The First Vargas Regime, 1930 – 1945. Duke University Press, Durham & London, 2001.

## Fontes etnográficas

AQUINO, F. de. O painel de Tiradentes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, RJ, 7 ago. 1949. Movimento Artístico. (PR-1440)

AURICOSTE, E. Mon ami Portinari. *Arts de France*, Paris, sept. 1946. PR-7716

BENTO, A. 1946. Portinari em Paris. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, RJ, 23 out. 1946. As Artes. PR-1053

\_\_\_\_\_. O "Tiradentes" de Portinari. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, RJ, 2 ago. 1949b. As Artes. (PR-1474)

\_\_\_\_\_. Portinari e Matisse no "Time". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, RJ, 19 jan. 1949c. As Artes. (PR-1357)

CALLADO, A. Tiradentes e o tambor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, [set. 1949]. (PR-1473)

CAMPOFIORITO, Q. O "mural". *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 11 ago. 1949. Artes Plásticas. (PR-1455)

---

\_\_\_\_\_. Prejuízo irremediável para a minha obra, afirma Portinari. *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 25 mar. 1949a. (PR-1365)

\_\_\_\_\_. Portinari em São Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 30 set. 1949b. Artes Plásticas. (PR-1696)

CHATEAUBRIAND, A. O bazar do turco. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1942. (PR-627).

CONVERSAM os pintores Portinari e Quirino. *Diário de São Paulo*, São Paulo, SP, 8 set. 1949. (PR-1609)

DEL PICCHIA, M. Portinari. *A Gazeta*, São Paulo, SP, 10 set. 1949. (PR-1620)

FERRAZ, G. Portinari. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, SP, 11 set. 1949. (PR-1621)

JURANDIR, D. O latifúndio é a causa da miséria. *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, RJ, 25 ago. 1945. (PR-8730).

KELLY, C. O retrato social de Tiradentes. *A Noite*, Rio de Janeiro, RJ, 8 ago. 1949. Letras e Artes. (PR-1439)

\_\_\_\_\_. Uma nota de arte em meio da floresta. *A Noite*, Rio de Janeiro, RJ, 20 abr. 1949a. Letras e Artes. (PR-1386)

LIMA, J. de. O caminho da individualização. *A Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 11 ago. 1949. (PR-1461)

MARTINS, I. de O. O novo realismo de Candido Portinari. *Jornal de Notícias*, São Paulo, SP, 25 set. 1949. (PR-1695)

MILLIET, S. O painel de Tiradentes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, SP, 6 set. 1949. (PR-1607)

MORAES, J. Tiradentes e Portinari. [s.n., Rio de Janeiro, RJ], Voz Operária, 13 ago. 1949. (PR-1465)

PEDROSA, M. 1933. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz (1933) IN: ARANTES, O. (Org.) *Política das Artes*. Textos escolhidos I. Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. Impressões de Portinari In *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, RJ, 7 dez. 1934 (PR-252).

\_\_\_\_\_. Pintura e Portinari. *O Espelho*, Rio de Janeiro, RJ, mar. 1935. (PR-278).

\_\_\_\_\_. Portinari - de Brodósque aos murais de Washington. *Boletim da União Panamericana*, Washington, D.C., mar. 1942. (PR-7720).

\_\_\_\_\_. Portinari de volta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 11 dez. 1946. Artes Plásticas. PR-1099

\_\_\_\_\_. A escola e a vida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 8 de nov. 1946b. (Cedem)

\_\_\_\_\_. 1947. Arte, necessidade vital In ARANTES, O. (Org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.

---

\_\_\_\_\_. Curso de desenho e artes gráficas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 15 de fevereiro de 1947a.

\_\_\_\_\_. Autin. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 23 de fevereiro, de 1947b.

\_\_\_\_\_. Da boemia e dos jovens. *Correio da Manhã*. Artes Plásticas. 09 de agosto de 1947d. (Cedem)

\_\_\_\_\_. 1947e. Pedrosa. A resistência alemã na arte. IN: ARANTES, Otilia (Org.). *Política das artes*. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. 1947f. A força educadora da arte. IN: ARANTES, O. (Org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. 1947g. A ação de presença da arte. IN: ARANTES, O. (Org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. De Diderot a Lhote In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ. 16 de janeiro de 1947h. (Cedem)

\_\_\_\_\_. Pintura do século vinte. *Artes Visuais, Jornal do Brasil*. 15 de junho de 1947i.

\_\_\_\_\_. Sinceridade e personalidade. *Artes Visuais, Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1947j.

\_\_\_\_\_. O painel de Tiradentes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, 17 de agosto de 1949a. (Cedem)

\_\_\_\_\_. Dentro e fora da Bienal: evolução ou involução dos "mestres" brasileiros. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, RJ, 14 mar. 1954. (PR-2818)

\_\_\_\_\_. O foot-ball na arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, RJ. 15-5-1957

\_\_\_\_\_. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*. 22 de novembro de 1960. (FBN)

REGO, J. L. do. O Tiradentes de Portinari. *O Globo*, Rio de Janeiro, RJ, 9 ago. 1949. (PR-1456)

REIS JUNIOR, J. M. dos. O "Tiradentes". *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, RJ, 9 set. 1949. (PR-1612)

SQUEFF, E. Diante do extraordinário sucesso da exposição do painel de Tiradentes... *A Cidade*, Rio de Janeiro, RJ, 6 ago. 1949. Meio da Rua. (PR-1453)

WAINER, S. Acabou-se o boicote contra Portinari. [s.n., São Paulo, SP, set. 1949]. Por Trás da Cortina. (PR-1435)